

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

Eder Aparecido Ferreira Sedano

BEZERRA DA SILVA:
MÚSICA, MALANDRAGEM, COTIDIANO E RESISTÊNCIA
(MORROS E SUBÚRBIOS CARIOCAS - 1980-1990)

Mestrado em História Social

São Paulo
2017

Eder Aparecido Ferreira Sedano

BEZERRA DA SILVA:
MÚSICA, MALANDRAGEM, COTIDIANO E RESISTÊNCIA
(MORROS E SUBÚRBIOS CARIOCAS - 1980-1990)

Mestrado em História Social

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História Social, sob orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos.

São Paulo
2017

BANCA EXAMINADORA

Para Paolo, meu amor maior e razão de viver.

Para Kelly, Silvanda, Santo, William e Dra. Valéria (querida família), meu alicerce, meu abrigo, fonte inesgotável de amor e carinho.

Sinceros agradecimentos à CAPES e ao CNPq, pela concessão das bolsas. O apoio das duas instituições foi fundamental para a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Não tenho como expressar a grande alegria de concluir este trabalho. Estou realizando um sonho surgido durante a graduação, que foi momentaneamente colocado de lado devido às necessidades da vida. Apesar dos percalços, jamais desisti do sonho de retomar a vida acadêmica. Quero agradecer primeiramente a Deus por me abençoar com coragem e saúde para concluir essa etapa, por oportunizar que as portas do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP me fossem abertas e por colocar em meu caminho pessoas que contribuíram no desenvolvimento deste trabalho e no incentivo de continuá-lo.

Quero agradecer à minha querida orientadora, Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos. Sempre admirei seu trabalho, suas obras publicadas e foi um grande sonho realizado tê-la como Professora no curso de lato sensu “História, Sociedade e Cultura”, como orientadora do TCC e da dissertação. Além de orientar o trabalho de forma exímia, com grande zelo, competência e paciência, foi a Professora Maria Izilda quem me encorajou a apresentar o projeto e participar do processo seletivo do mestrado. Ela acreditou mais em mim do que eu próprio acreditava.

Mais uma vez quero agradecer à CAPES e ao CNPq pela cessão das bolsas (não foram cedidas ao mesmo tempo, mas uma substituiu a outra), que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Sem o apoio dessas instituições eu não conseguiria desenvolvê-lo. Também agradeço à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e seus funcionários por disponibilizar suas instalações (salas de aula, biblioteca, laboratórios, departamentos), fornecer seus serviços e apoio.

Agradeço ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, seus funcionários (ao amigo William Fernando) e aos queridos professores, por todo o aprendizado em disciplinas e seminários: Prof.^a Dra. Maria do Rosário Cunha Peixoto, Prof.^a Dra. Yvone Dias Avelino, Prof.^a Dra. Olga Brites, Prof.^a Dra. Estefânia Knotz Canguçu Fraga, Prof. Dr. Luiz Antonio Dias, Prof. Dr. Antonio Rago Filho e Prof.^a Dra. Carla Reis Longhi. Também agradeço à Prof.^a Dra. Yone Carvalho, pelo auxílio na definição do tema durante as aulas de metodologia no curso de lato sensu “História, Sociedade e Cultura”.

Meus sinceros agradecimentos aos queridos professores que participaram da banca de qualificação e auxiliaram nas correções e reformulações do trabalho, Professor Dr. Amailton Magno Azevedo e Prof.^a Dra. Jurema Mascarenhas, e aos professores da graduação, que, além do ensinamento, intensificaram meu amor pela História e fizeram com que acreditasse em meu potencial, em especial o Prof. Dr. Fábio Franzini, Prof.^a Dra. Elaine

Lourenço, Prof. Dr. Éber Ferreira Silveira Lima, Prof. José Lúcio Menezes, Prof. Geraldo José Alves e Prof.^a Katia Cristina Kenez.

À minha amada esposa, Kelly Cristine, por todo o apoio, carinho e compreensão durante os momentos de estudo, pesquisa e ausências. Aos meus familiares: (pais) Santo e Silvanda, (irmão) William, (sogros) Nelson e Wilma, (cunhados) Nelson, Cristiane e Glauce; muito obrigado a todos pelo apoio incondicional e pela compreensão do afastamento social visando concluir este estudo.

Um agradecimento especial à minha grande amiga, incentivadora e conselheira, que me ajudou a me descobrir como sujeito e acreditar no meu potencial, Dra. Valeria Teresa de Oliveira Pereira. Também agradeço aos colegas e amigos de Pós-Graduação da PUC-SP, com quem partilhei experiências, conhecimentos e companheirismo, em especial Lucas, Bárbara (Babi), Breno, Elton, Wagner, Cristina e Adriana, entre tantos outros que ficarão em meu coração e nas minhas lembranças.

Agradeço aos funcionários do Arquivo do Estado de São Paulo, da Discoteca Oneyda Alvarenga (dentro do Centro Cultural São Paulo) e da Biblioteca Nacional, pela atenção disponibilizada quando precisei consultar o acervo. Também quero agradecer ao filho de Bezerra da Silva, o sambista Ytallo Bezerra, e ao compositor Roxinho, pelo auxílio e amizade nesses dois anos.

Agradeço à Prof.^a Dra. Leticia Vianna pelo apoio e ideias debatidas sobre Bezerra da Silva e sua produção, e ao Prof. Dr. Daniel de Plá (in memoriam), que antes de falecer se disponibilizou a me ajudar no que precisasse e informou que havia produzido um grande acervo de entrevistas com os compositores de Bezerra e disponibilizado na internet.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

[...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer se apoderar dela.

[...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.¹

¹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.224.

RESUMO

Esta dissertação tem como focos centrais a trajetória e a obra do artista Bezerra da Silva. A partir delas busca-se problematizar o cotidiano dos morros cariocas e da Baixada Fluminense nas décadas de 1980 e 1990.

Bezerra migrou do Nordeste (Recife) para tentar a sorte na Cidade Maravilhosa, onde viveu no Morro do Cantagalo por mais de vinte anos, instituindo vínculos com os moradores. No Rio de Janeiro enfrentou um cotidiano árduo de trabalho, exercendo diferentes atividades (auxiliar de obras, pintor...). Com persistência, transpôs obstáculos para aprimorar seu dom musical, até realizar o sonho de se tornar músico, atuando em orquestras e angariando contatos que possibilitaram o desenvolvimento da sua carreira como cantor e compositor.

Muito criativo, iniciou sua trajetória interpretando cocos para, posteriormente, fazer sucesso com o samba, representando o chamado samba malandro ou de partido-alto. A especificidade da sua obra é que ela possui um caráter coletivo, as canções que interpretava ou eram de sua autoria (poucas em parceria com outros compositores) ou envolviam a participação de compositores (254) que abordavam a temática do cotidiano nos morros, favelas e subúrbios.

Ao encarnar a persona de “embaixador dos morros e favelas”, Bezerra assumiu o compromisso de ser um cronista das experiências dos seus moradores, ao abordar temáticas como violência, tortura policial, desigualdades jurídicas, drogas, crimes e criminosos. Essas questões geraram críticas e polêmicas, e sua obra foi caracterizada como “sambandido”, a partir da qual passou a ser visto como defensor de bandidos e até de usuários de drogas, título que ele refutou veementemente no decorrer de sua carreira.

Bezerra foi incompreendido na sua originalidade, no mote central de expressar e expor as vivências dessas comunidades, de onde surgiam temáticas marcadas por indignação, críticas às carências, violências e desigualdades enfrentadas por esses moradores, bem como pelas ações de resistência emergentes nesses territórios.

Palavras-chave: Bezerra da Silva, samba, cotidiano, malandragem, morros, resistência, criminalidade.

ABSTRACT

This paper focuses on the trajectory and work of artist Bezerra da Silva. From these, it seeks to discuss the daily life of the Carioca and Baixada Fluminense hills in the 1980s and 1990s.

Bezerra migrated from Brazilian Northeast (Recife) in order to try his luck in the *Cidade Maravilhosa*, where he lived in the Cantagalo Hill for more than twenty years, establishing bonds with the residents. In Rio de Janeiro he faced an arduous work, performing different activities (building assistant, painter...). With persistence, he crossed obstacles to improve his musical gift, until realizing the dream of becoming a musician, acting in orchestras and gathering contacts that made possible the development of his career as a singer and composer. Very creative, he began his career interpreting *cocos* to later succeed with samba, representing the so-called *samba malandro* or *partido-alto*. The specificity of his work is that it has a collective character, the songs that he interpreted or were his own (few in partnership with other composers) or they incorporated the participation of composers (254) who approached the daily themes of the hills, favelas and suburbs.

As embodiment of the persona of "ambassador of the hills and favelas," Bezerra made a commitment to be a chronicler of the experiences of the residents of these areas, addressing topics such as violence, police torture, legal inequalities, drugs, crimes and criminals. These issues generated criticism and controversy, and his work was characterized as "*sambandido*", from which he came to be seen as a defender of bandits and even drug users, a title that he vehemently refuted throughout his career.

Bezerra was misunderstood in his originality, in the central motto of expressing and exposing the experiences of these communities, from which themes emerged marked by indignation, criticisms of the needs, violence and inequalities faced by these residents, as well as by the resistance actions emerging in these territories.

Keywords: Bezerra da Silva, samba, everyday, *malandragem*, hills, resistance, criminality.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
CAPÍTULO I- BEZERRA DA SILVA: TRAJETÓRIAS, EXPERIÊNCIAS E LUTAS	15
1.1 PAIXÃO “PROIBIDA”: MÚSICA.....	16
1.2 DESLOCAMENTOS: REGIONAL, MUSICAL E SONHO DE SUCESSO.....	29
CAPÍTULO II- BEZERRA DA SILVA: COMPOSIÇÕES E INTERPRETAÇÕES	50
2.1 HIBRIDISMOS: MÚSICA E RELIGIOSIDADE.....	52
2.2 BAIXADA FLUMINENSE: VIVER E COMPOR.....	73
CAPÍTULO III – BEZERRA DA SILVA: MORROS, HISTÓRIAS E COTIDIANO	89
3.1 “EMBAIXADA DO BEZERRA”.....	91
3.2 VIVER E SOBREVIVER: MORROS E SUBÚRBIOS.....	107
CAPÍTULO IV- BEZERRA DA SILVA: MALANDRAGEM E RESISTÊNCIA	122
4.1 “SAMBANDIDO”: DROGAS E CONTRAVENÇÕES.....	124
4.2 CRIMINALIZAÇÃO, MALANDRAGEM E RESISTÊNCIA.....	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo discutir sobre o cotidiano e os inúmeros problemas sociais que atingiam os moradores dos morros cariocas e da Baixada Fluminense nas décadas de 1980 e 1990 a partir da trajetória e da obra de Bezerra da Silva. Nesse contexto, entre outros aspectos, observa-se o final dos governos militares e a abertura política, destacando-se as tensões do período – questões econômicas, políticas (implantação do projeto neoliberal), sociais – e a ampliação dos problemas cotidianos da população mais carente. Apesar de todas as adversidades cotidianas, a população dos morros e da Baixada lançou mão de táticas para resistir às carências e exclusões, enfrentando desigualdades e repressões. Entre as táticas adotadas inclui-se a utilização de práticas culturais que em momentos se aproximaram da “malandragem”.

Dessa forma, esta investigação busca focalizar sujeitos históricos ainda pouco pesquisados, como o sambista Bezerra da Silva, os compositores de sua obra e os moradores dos morros cariocas e da Baixada Fluminense – operários, trabalhadores formais e informais, desempregados, líderes religiosos, empregadas domésticas, prostitutas, bicheiros, traficantes, entre outros. Pode-se dizer que pretende recuperar experiências cotidianas de setores excluídos e contribuir para o processo de descentralização dos sujeitos históricos, se somando aos estudos do cotidiano que:

Tiveram como preocupação abrir trilhas renovadoras, desimpedidas de cadeias sistêmicas e de explicações causais, criar possibilidades de articulação e inter-relação, recuperar diferentes verdades e sensações, promover a descentralização dos sujeitos históricos e a descoberta das histórias de gente “sem história”, procurando articular experiências e aspirações de agentes aos quais se negou lugar e voz dentro do discurso histórico convencional. Nessa perspectiva, os estudos do cotidiano passaram a atrair os historiadores desejosos de ampliar os limites de sua disciplina, de abrir novas áreas de pesquisa e acima de tudo de explorar as experiências históricas de homens e mulheres cuja identidade foi tão frequentemente ignorada ou mencionada apenas de passagem.²

Busca-se trazer contribuições ao campo de estudo História e Música, já que a música ocupa lugar de destaque na cultura do país. Enquanto esfera de hibridação cultural (étnica,

² MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru, SP: Edusc, 2014, p.24.

regional e social), possibilita iluminar dilemas nacionais, conflitos e utopias³, se constituindo como rica fonte documental para a investigação histórica.

O interesse pelo presente tema de pesquisa surgiu durante as explicações e leituras da disciplina “História e Cotidiano”, do curso de lato sensu “História, Sociedade e Cultura”, na PUC-SP. Em meio às inquietações que emergiram nesse momento, tive a oportunidade de fazer na monografia de final de curso uma reflexão sobre Bezerra da Silva e sua obra. Nesse estudo pôde-se perceber seu potencial como fonte histórica, por se expressar como crônica do cotidiano, compreendendo relatos de problemas enfrentados diariamente pelos moradores dos morros cariocas e da Baixada Fluminense nas décadas de 1980 e 1990.

Além de cronista do povo, Bezerra se intitulava “embaixador” dos morros e favelas cariocas. Essa dimensão de embaixador e porta-voz dos excluídos e marginalizados esteve presente na sua obra e em sua persona artística, também associada à figura do “bom malandro”. Pode-se perceber que a obra de Bezerra da Silva, considerado um herdeiro da malandragem no samba, apresenta influências culturais diversificadas (do coco ao partido-alto, das religiões afro-brasileiras ao neopentecostalismo), característica que a qualifica e ao mesmo tempo dificulta a pesquisa por ser uma obra tão vasta e tão rica culturalmente.

Em termos documentais, esta pesquisa se apoia em letras de canções, entrevistas e reportagens. Através desses fragmentos indiciários pretende-se reconstruir e problematizar as representações do cotidiano e do contexto histórico analisado.

Nesse sentido, a dissertação está organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo, “**Bezerra da Silva: trajetórias, experiências e lutas**”, apresenta a história de vida de Bezerra da Silva, desde seu nascimento em Recife até sua morte no Rio de Janeiro. As dificuldades de sua migração para o Rio de Janeiro, as marcas que ela deixou em sua produção artística (com a adesão inicial ao ritmo nordestino coco, do qual alguns traços foram herdados após a troca para o partido-alto), o sonho e os contratempos para se estabelecer como músico (desde a infância, quando os familiares evitaram seu contato com a música, até a idade adulta, quando para sobreviver teve que conciliar a carreira artística, sua grande paixão, com o trabalho de pintor de paredes). Também discute sobre a influência do mercado fonográfico no seu repertório, mostrando alguns pontos que foram assimilados e outros rejeitados por Bezerra.

³ NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.7.

O segundo capítulo, **“Bezerra da Silva: composições e interpretações”**, problematiza o hibridismo cultural representado na obra do artista, focalizando aspectos relacionados à sua identidade e religiosidade. Esse hibridismo, gestado em meio a tensões e disputas culturais, se insere em sua trajetória desde o momento do deslocamento de Pernambuco para o Rio de Janeiro, quando teve de se acomodar e se adaptar aos morros e outras regiões cariocas. Com relação ao hibridismo religioso, foi um traço marcante na sua obra, que em uma primeira fase esteve vinculada ao umbandismo, religião que professou na maior parte de sua vida, e depois, ao evangelismo pentecostal, ao qual se converteu depois de criticá-lo fortemente na fase anterior de sua carreira. Deve-se destacar que as canções interpretadas por Bezerra foram em sua maioria compostas por outros autores, a maior parte oriunda dos morros cariocas e da Baixada Fluminense, territórios nos quais Bezerra constituiu fortes laços de amizade e redes culturais.

O terceiro capítulo, **“Bezerra da Silva: morros, histórias e cotidiano”**, recupera a formação histórica dos morros cariocas, relacionando-a com o surgimento do samba (em especial do partido-alto) e com a obra de Bezerra da Silva, artista que se voltou para a defesa e valorização dos morros, favelas, subúrbios e seus habitantes. Na segunda parte do capítulo efetua-se uma contextualização das décadas de 1980 e 1990, relacionando as dificuldades vivenciadas pelos moradores e a conjuntura econômica e política do período, que gerou maior exclusão, precarização dos serviços públicos essenciais, bem como o crescimento do crime organizado, que se instalou nos morros e favelas, ocupando o vácuo do Estado e, em muitos sentidos, auxiliando essas populações.

No quarto capítulo, **“Bezerra da Silva: malandragem e resistência”**, problematiza-se a questão da marginalização social e jurídica (criminalização) sofrida por essas comunidades, processo esse vinculado às desigualdades e injustiças sociais enfrentadas. Também se busca refletir sobre o consumo e a repressão às drogas e sobre as práticas policiais pautadas na violência e tortura. Contudo, contra essa situação surgiram práticas de resistência, que se realizavam através de táticas cotidianas. Todas essas questões são temas que se fizeram presentes na obra de Bezerra.

BEZERRA DA SILVA



I – BEZERRA DA SILVA: TRAJETÓRIAS, EXPERIÊNCIAS E LUTAS

se não fosse o samba...

É malandragem!
Pra chegar até aqui não foi mole não!
Passei um tremendo sufoco!

Mas eu sou aquele que chegou do nordeste pra tentar
Na cidade grande, minha vida melhorar
Graças a Deus, consegui o que eu queria
Hoje estou realizado
Terminou minha agonia

É mais o preço da glória pra mim
Ele foi doloroso e cruel
Comi o pão que o diabo amassou
Em seguida uma taça de fel
Me prenderam várias vezes
Porém sem nada a dever
Morei na rua das amarguras
Sem ter nada pra comer
Longos anos dormi na sarjeta
Nem assim me revoltei
E na universidade do mundo
Foi nela que me formei e como penei

Quem não acreditar em tudo que falo
Minha testemunha ocular
É o Morro do Canta Galo
Minha testemunha ocular
É o meu Morro do Galo⁴

A canção “O Preço da Glória” expõe momentos importantes da trajetória⁵ artística de Bezerra da Silva: o deslocamento do Nordeste para o Rio de Janeiro e as dificuldades superadas, que serão objeto de análise deste primeiro capítulo. Entretanto, vale esclarecer que não se trata de um trabalho biográfico, mas de um estudo que parte da experiência de Bezerra para problematizar outras temáticas.

1.1 PAIXÃO “PROIBIDA”: MÚSICA

Mais conhecido por seu nome artístico “Bezerra da Silva”, José Bezerra da Silva nasceu em Recife, Pernambuco, no ano de 1927. A data de nascimento que consta em seu

⁴ Caboré, Pinga e Jorge da Portela (Comp.). **O Preço da Glória**. LP “Produto do Morro”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. São Paulo: RCA Vik, 1983.

⁵ O termo “trajetória” é empregado no sentido de um conjunto de experiências lacunares que foram importantes para sua produção.

documento de identidade é 27 de fevereiro, mas segundo o artista há uma controvérsia em relação a essa data, coexistindo uma versão paterna e outra materna.⁶

Bezerra era filho de Hercília Pereira da Silva e Alexandrino Bezerra da Silva. A mãe, Hercília, nasceu em Nazaré, interior de Pernambuco, migrando ainda jovem para Recife, onde conheceu e se apaixonou por Alexandrino, que era membro da Marinha Mercante. A família de Hercília, particularmente a mãe, não aprovava o relacionamento, devido a atitudes consideradas inconvenientes de Alexandrino, o que se confirmou quando abandonou a família, indo para o Rio de Janeiro, num momento em que Hercília se encontrava grávida de Bezerra. Devido ao abandono, Bezerra guardava grande mágoa do pai, em suas memórias, ele citou que tinha uma imagem paterna negativa, agravada quando percebeu as dificuldades que a mãe enfrentava e o estigma⁷ de “mulher abandonada”⁸ que a cercava.

Hercília criou os filhos (Bezerra e a irmã Vanda) sozinha, moravam na Rua Manoel de Carvalho, n. 224, no bairro dos Aflitos, nos fundos do Clube Náutico de Capibaribe, na residência de um familiar. Ela sustentava a casa trabalhando como bordadeira e enfrentava dificuldades no cotidiano. Com a necessidade de complementar a renda familiar, Bezerra começou ainda criança a executar pequenos serviços. Ele teve uma infância humilde, como outras crianças, andava com os pés descalços, camisa de saco, trabalhando, estudando para sobreviver na Recife da década de 1920.⁹

Sua família chegou a passar privações, amenizadas pela solidariedade da tia materna, que doava mantimentos nos períodos de maiores dificuldades. Além disso, Bezerra se

⁶ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.17.

⁷ Segundo Vera Lúcia Puga: “A dupla moralidade burguesa permitia e proibia o prazer. Fechava os olhos para o desenvolvimento da sexualidade masculina e abria-os bem para punir mulheres que resolvessem contestar sua condição de namoradas, esposas, filhas submissas. O modelo de mulher que todas deveriam seguir como exemplo era o da Virgem Maria, assexuada, desprovida de desejo, virgem, mas que deu à luz um filho sem nunca ter tido prazer [...] a sociedade cristã, ocidental, brasileira, até meados da década de 1970, “preparava os homens para que assumissem como maridos e pais a parte que lhes cabia no contrato do casamento, ou seja, provedores da família, e as mulheres, as chamadas ‘rainhas do lar’, eram preparadas para administrar seus lares, cuidar dos filhos e do marido, obedecendo à lógica burguesa da constituição da família: à mulher cabia a submissão ao esposo.” PUGA, Vera Lucia. Casar, Separar: Dilema Social Histórico. **Esboços**. Florianópolis, v.14, n. 17, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007, p.157-172.

⁸ VIANNA, op. cit., p.17.

⁹ Segundo Maria Aparecida Macedo Pascal: “A noção de infância é histórica e socialmente construída. Diferentemente do contexto contemporâneo, não era uma fase dedicada ao estudo, à socialização da criança, às brincadeiras e ao lúdico, mas voltada para o trabalho. O trabalho das crianças [...] era necessário para manutenção da família, fator de formação e ocupação profissional, condição indispensável para o desenvolvimento físico e moral. A criança era compreendida como uma criatura amoldável, devendo ser submetida a um conjunto de normas de comportamento e hierarquias, identificadas como uma forma de educação, estas práticas contavam com o respaldo de pais, irmãos e parentes.” PASCAL, Maria Aparecida Macedo. Imigração portuguesa em São Paulo: memórias, gênero e identidade. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOUSA, Fernando de; HECKER, Alexandre (Org.). **Deslocamentos e histórias**: os portugueses. Bauru, SP: Edusc, 2008, p.285-286.

utilizava de estratégias de sobrevivência no cotidiano como pular muros e entrar pelos quintais para apanhar frutas¹⁰ – recordava de comer muitas mangas, macaúbas e pitombas, além de caranguejos, mariscos e até “xié” (um bicho que segundo a crença popular é venenoso).¹¹

Além de Vanda, Bezerra teve outro irmão, filho de sua mãe com o padrasto – ela se casou quando ele tinha por volta de dez anos. A relação com o padrasto era tensa e conflituosa, não admitia receber ordens e se subordinar à autoridade de “quem não era seu pai”. Um dos motivos de conflito entre os dois era o gosto pela música, paixão iniciada na infância, quando “enchia papos de galinha para colocar em latas e ficar batendo para ouvir o som”¹².

A oposição familiar a uma carreira musical se baseava na ideia de que não seria um trabalho honesto e estável, ideia essa reforçada pelos ideais de “dignificação do homem pelo trabalho”, em voga nesse período.¹³ Para sua família, trabalhar era “*carregar pedra, botar caminhão na cabeça, aquela estupidez, aquela coisa idiota*”, a condição de músico não era considerada como profissão, “*música era coisa de vagabundo*”¹⁴.

Segundo a Constituição (1937), o trabalho é um dever social; o trabalho intelectual, técnico e manual tem direito a proteção e solicitude especiais do Estado; a todos é garantido o direito de subsistir mediante seu trabalho honesto, e este, como meio de subsistência do indivíduo, constitui um bem que é dever do Estado proteger, assegurando-lhe condições favoráveis e meios de defesa.¹⁵

¹⁰ Devido às dificuldades econômicas enfrentadas pela maior parte da população brasileira, a invasão de crianças a quintais alheios com o intuito de roubar frutas do pé (mesmo estando em desacordo com as normas legais do país) tornou-se uma estratégia de sobrevivência para vencer a fome e a desnutrição. Devido à grande prática dessa atividade, ela tornou-se um hábito cultural, representado em diferentes linguagens artísticas. Um exemplo disso é o personagem Chico Bento, criado no ano de 1961 pelo roteirista e cartunista Mauricio de Souza. Segundo ele, “Chico é uma montagem de características que viu e viveu em sua infância”, conjugadas com a inspiração de seu tio-avô, caipira do interior de São Paulo. Nos quadrinhos, Chico Bento vive com seus pais (Nhô Bento e Cotinha) em uma pequena propriedade rural e se mantém através da agricultura de subsistência. Existe ainda Nhô Lau, dono da goiabeira mais bonita da roça, de quem o garoto rouba as frutas. SILVA, Marly Custódio da; SOUZA, Suzi Tomassini de; GOMES, Nataniel dos Santos. As aventuras de um caipira na cidade grande: observações sobre Chico Bento, de Mauricio de Souza. **Revista Philologus**. Rio de Janeiro, Ano 20, n. 60, Supl. 1: Anais da IX Jornada Nacional de Linguística e Filologia da Língua Portuguesa, CiFEFiL - Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, set./dez. 2014, p.645-646. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/revista/60supl/052.pdf>>. Acesso em: 10/11/2016.

¹¹ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.18.

¹² Ibidem, p.19.

¹³ Segundo Adalberto de Paula Paranhos, a visão sobre a passividade dos setores populares perante valores e práticas disseminados durante o período do Estado Novo deve ser questionada, existiram vozes dissonantes, sobretudo nos setores populares, incluindo alguns compositores musicais. PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os desafinados**: sambas e bambas no Estado Novo. São Paulo: Intermeios, 2015, p.59.

¹⁴ VIANNA, op. cit., p.19.

¹⁵ CARONE, Edgard. **O Estado Novo** (1937-1945). Rio de Janeiro: Difel, 1977, p.134.

Pressionado pela família, Bezerra nunca desistiu do sonho de ser músico, ele olhava com admiração os meninos que estudavam música em uma escola instalada próximo de sua casa, tinha vontade de aprender, mas sua família não autorizava. Devido à persistência, conseguiu algumas lições “escondido de sua família” de um rapaz que tocava trompete; Bezerra jamais esqueceu, o trompete foi o primeiro instrumento musical que tocou.¹⁶

Seus parentes o pressionavam a aprender uma profissão que lhe proporcionasse emprego e melhoria de vida, optou pela carreira militar na Marinha Mercante, caminho já trilhado pelo pai. Mas, para ingressar, era necessário apresentar o registro de nascimento, que ele não possuía. Só conseguiram solucionar a questão por intermédio de um conhecido da Marinha, que entrou em contato com seu pai, que, sensibilizado, enviou o certificado de registro, tendo como data de nascimento o dia 23 de fevereiro de 1927.

Bezerra permaneceu na escola da Marinha, em um navio-escola, onde recebia educação formal, treinamento militar e profissional, pelo período de dois anos. Sua saída esteve associada a um desentendimento, ele lembrava que um militar de hierarquia superior o abordou sexualmente, gerando uma pronta recusa. A partir de então, passou a ser perseguido por esse superior, até que foi preso e expulso da corporação em uma solenidade oficial, em que o desacato se estendeu a outros superiores: “Eu gritava bem alto, na Marinha Mercante só tem veado.”¹⁷

Depois da expulsão, retornou ao convívio familiar. A partir de então, as tensões aumentaram, todos duvidaram do seu caráter e da sua vocação para o trabalho, categorizando-o como “vagabundo”. Diante das pressões, decidiu migrar para o Rio de Janeiro, fazendo o trajeto de forma clandestina em um navio, com 15 anos de idade.¹⁸

Na década de 1950, milhares de nordestinos migraram da região Nordeste para o Sudeste, sendo que o Rio de Janeiro, então Capital Federal, era um dos polos de atração. Essa mobilidade funcionava através de redes, os que tinham chegado primeiro ajudavam parentes e conterrâneos, servindo como pontos de apoio a outros recém-chegados.¹⁹ Na sua chegada ao

¹⁶ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.19.

¹⁷ Ibidem, p.20.

¹⁸ MATOS, Cláudia Neiva de. Bezerra da Silva, singular e plural. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v.15, n. 2, Universidade Federal de Juiz de Fora, dez. 2011, p.99.

¹⁹ “As formas de acolhimento funcionavam como suporte para conseguir habitação e trabalho no destino escolhido. As redes sociais e o imaginário social sobre a imigração atuaram de forma expressiva para esse desfecho, lembrando que categoria de Rede incorpora tanto as ações familiares e comunitárias, como as estruturas impessoais de informação, difusão e apoio. [...] A noção de Rede é ampla, incluindo nela fatores que aproximam pessoas com interesses similares, como visões de mundo, interesses financeiros, ideológicos ou família.” PASCAL, Maria Aparecida Macedo. Imigração portuguesa em São Paulo: memórias, gênero e

Rio de Janeiro, Bezerra foi assistido por alguns conhecidos da Marinha Mercante, os mesmos que o ajudaram na localização de seu pai para a obtenção de seu registro de nascimento. Por meio dessa rede, ele conseguiu o endereço do pai (em Jacarepaguá) e, ao chegar na casa, percebeu que tinha constituído uma nova família. A então esposa, Dona Ana, surpresa (ela nada sabia sobre a existência de outra família do marido) e com má vontade, acabou deixando que o jovem pernambucano se instalasse.²⁰

Contudo, a acomodação na casa do pai durou pouco, em menos de uma semana foi expulso por ele devido aos problemas gerados com a esposa. O jovem não conhecia mais ninguém no Rio de Janeiro e, para agravar a situação, não tinha trabalho nem quem o ajudasse. A alternativa foi se empregar no ramo da construção civil (uma das brechas encontradas pelos migrantes nordestinos²¹), primeiro como ajudante de obras e depois como pintor. A partir de então ele pôde se sustentar, mas persistia o problema da moradia, dormia na própria obra onde trabalhava²²:

Fui trabalhar na construção civil, na avenida Presidente Vargas, naquele prédio de 22 andares. Negócio de pintura... Um sujeito me disse: “Olha, tem esse trabalho aqui para você dar caiação na parte externa do prédio.” O prédio tinha 22 andares. Eu subia naqueles andaimes e via aqueles carrinhos do tamanho de caixas de fósforos. Eu disse: “Olha, eu não tenho onde morar, não tenho o que comer, não tenho nada, o senhor deixa eu dormir aí?” Ele disse: “Pode dormir na

identidade. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOUSA, Fernando de; HECKER, Alexandre (Org.). **Deslocamentos e histórias: os portugueses**. Bauru, SP: Edusc, 2008, p.283-291.

²⁰ SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005)**. Dissertação (Mestrado em História), FH/UFG, Goiânia, 2009, p.63.

²¹ Segundo Gilberto Velho, após o término da Segunda Guerra Mundial, o Rio de Janeiro passou por um intenso crescimento urbano que aqueceu o setor da construção civil e deu origem a bairros nobres como Copacabana. Esses bairros foram ocupados por pessoas de diferentes estratos sociais, oriundos das elites, das classes médias superiores e de setores das classes médias ascendentes, além de pessoas das classes baixas que circulavam por esses bairros para trabalhar na construção civil e em serviços domésticos. “[...] Grande parte do universo de camadas populares é composto pelo que se chama no Brasil de pessoas de cor. São negros, pardos, mulatos que, ao lado dos numerosos nordestinos que vieram, sobretudo, para a construção civil, formam a maioria de moradores de baixa renda das favelas [...]” VELHO, Gilberto. Os Mundos de Copacabana. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.16-17.

²² Segundo Maria Luiza Cristofaro Klausmeyer, morar nas obras era algo habitual para os operários solteiros e para os migrantes. “[...] Os operários solteiros e os recém-chegados vivem na obra. Eles representam 66,48% da mão-de-obra. [...] Em alojamentos cheios, em beliches muitas vezes sem colchões, no meio de um cheiro forte, vivem estes homens cansados, suados, sujos, metidos entre poeira, baratas e ratos. Nas grandes construtoras, já se alcançaram melhorias neste setor. Os que vivem na obra são controlados pelas seguranças, operários também como eles, mas treinados para reprimi-los, para ‘manter a ordem’.” KLAUSMEYER, Maria Luiza Cristofaro. **O peão e o acidente de trabalho na construção civil do Rio de Janeiro: Elementos para uma avaliação do papel da educação nas classes trabalhadoras**. Dissertação (Mestrado em Educação), Instituto de Estudos Avançados em Educação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1988, p.19.

obra, e o pagamento é no sábado. Tem um rapaz aí que dá pensão, café, almoço, janta”.²³

Ao término da primeira obra, conseguiu emprego em outra, localizada na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, e seguidamente numa terceira, na Rua Siqueira Campos, dormiu em todas elas. A questão de moradia só se estabilizou quando resolveu viver junto com uma namorada (empregada doméstica de Copacabana) e alugaram um barraco no Morro do Cantagalo, porém o relacionamento durou pouco tempo. Bezerra teve outras companheiras, com Glorinha, com quem viveu por seis anos.²⁴

O Morro do Cantagalo tornou-se importante referência territorial²⁵ para Bezerra, que morou lá por mais de vinte anos. Durante um tempo manteve uma escolinha no local, onde ensinava as quatro operações para quem queria tirar carteira de motorista. Também foi lá que, dando continuidade ao aprendizado musical, teve as primeiras lições de partido-alto²⁶, nas tendinhas, bares e biroskas do morro carioca. Frequentava pagodes, ouvia e aprendia a tocar instrumentos como o tamborim, nesses pagodes conheceu muitas pessoas, o que permitiu que aumentasse sua rede de amizades²⁷ e os contatos vinculados ao samba.²⁸

Outro fato da carreira de Bezerra relacionado ao Morro do Cantagalo foi a oportunidade dada pelo vizinho e compositor Alcides Fernandes (conhecido como Doca), que o convidou para trabalhar como instrumentista na orquestra da Rádio Clube do Brasil. Começou tocando tamborim e aos poucos foi aprendendo outros instrumentos, mas as atividades na rádio eram esporádicas, não proporcionavam segurança financeira, por isso precisou manter-se na construção civil. Atuava na construção de março a outubro, e de novembro a fevereiro trabalhava na rádio, porém os ganhos mal davam para a sua

²³ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.17.

²⁴ Ibidem, p.21.

²⁵ “[...] Nesse sentido, destaca-se a noção de territorialidade, identificando o espaço em conformidade com experiências individuais e coletivas, nas quais a rua, a praça, a praia, o bairro, os percursos, estão plenos de lembranças, experiências e memórias. Lugares que, além de sua existência material, são codificados num sistema de representação que deve ser focalizado pelo pesquisador, num trabalho de investigação sobre os múltiplos processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização.” ROLNIK, Raquel. *História Urbana: História na Cidade*. In: FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio. *Cidade e História: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), UFBA, Salvador, 1992. Apud: MATOS, Maria Izilda Santos de. **A Cidade, a Noite e o Cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: Edusc, 2007, p.26.

²⁶ VIANNA, op. cit., p.22.

²⁷ Segundo Amailton Magno Azevedo: “As redes de amizades transformaram-se numa outra estratégia para manter saberes e fazeres no espaço urbano, já que a base de sustentação sociocultural da população negra era bastante instável em virtude do confronto com outras experiências culturais, da discriminação racial, social e musical [...]”. AZEVEDO, Amailton Magno. **Sambas, quintais e arranha-céus**: as micro-áfricas em São Paulo. São Paulo: Olho d’Água, 2016, p.59.

²⁸ SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época**: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Dissertação (Mestrado em História), FH/UFG, Goiânia, 2009, p.70.

subsistência. O trabalho na orquestra da rádio, embora rendesse pouco financeiramente, lhe propiciava um enorme contentamento e aumentava sua rede de relações no meio musical, assim podia divulgar seu nome como instrumentista.²⁹

Durante certa fase Bezerra enfrentou várias dificuldades no Morro do Cantagalo. Nesse momento, os trabalhadores que moravam lá eram perseguidos por bandidos, classificados como “otários” e forçados a pagar pedágio³⁰ na subida do morro. Essa prática cessou quando ele enfrentou um dos bandidos, agredindo-o na frente de outros moradores. Apesar das dificuldades cotidianas, a experiência de viver no Cantagalo era considerada benéfica por Bezerra, tendo contribuído para sua carreira.

No ano de 1954 ele ficou desempregado, sem trabalho no rádio e na construção civil, e não conseguiu ajuda, nem mesmo dos irmãos, que estavam morando em Niterói:

Nesse período, de 1954 a 1961- sete anos né? Aí aconteceu um negócio importante que dá na vida da gente. Poucos sabem da história. Eu me desempreguei... Não tinha mais música, tudo me fugiu da mente. O cara se desacerta, aquela coisa toda. E eu fui... Bom, não sei o que aconteceu na minha vida, então eu fui para a sarjeta. Eu já fui mendigo na rua, andando pra baixo e para cima em Copacabana, sujo, sem ter onde dormir, sem ter o que comer. Ali foi um negócio que marcou muito a minha vida, me serviu como lição.³¹

Então, quem lhe estendeu a mão foi Osvaldo Hugo, morador do Cantagalo, que na época era casado com a viúva de Alcides Fernandes. Iniciava-se uma fase de sete anos em que Bezerra vivenciaria difíceis experiências, como a carência afetiva (provocada pela solidão e pelo abandono de amigos e parentes) e a rejeição por parte das mulheres. Essas vivências deixaram marcas como a desconfiança e descrédito nas relações afetivas e no amor.

As mulheres não queriam saber de mim. Elas nem olhavam para a minha cara. Se vinha uma menina bonitinha e me via, saía correndo e gritando: “O que é isso!” Agora elas ficam tudo... Eu acho até uma graça. Agora só você vendo, elas ficam pensando que eu sou rico, que eu tenho dinheiro, e vem com esse papo de meu amor, não sabem de nada como funciona. Eu queria ver se uma delas me encontrasse naquelas condições.³²

²⁹ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.22.

³⁰ Pagar taxas estipuladas pelos criminosos, para poder adentrar o morro.

³¹ VIANNA, op. cit., p.24.

³² Ibidem, p.26.

Abalado, chegou a pensar em suicídio³³:

E passou um ano, dois, três... Como se diz na gíria, né, o couro comendo... Aí teve um dia... como se diz, a matéria é fraca... o sofrimento era tanto para mim né? Aí eu passei a acreditar na realidade, pra mim não tinha mais jeito, não tinha condição. Eu não desejo isso para meu pior inimigo. Você fica impossibilitado de raciocinar, fugiu tudo da mente... foge tudo da cabeça. Você com fome, desempregado, quer pagar uma dívida e não pode. Ainda dizem que o suicídio é covardia... eu não falei nada com ninguém... porque a pessoa que quer acabar com tudo não fica de palhaçada.³⁴

Nesse momento, Bezerra vivia vagando como um andarilho pelas ruas da Zona Sul, às vezes retornava ao Cantagalo, onde algumas pessoas o desprezavam, enquanto outras eram solidárias³⁵, oferecendo alimentos e muitas vezes dormida. Uma das pessoas que o acolhiam era a velha Paula, que lhe fornecia café, lavava a sua roupa e o confortava. Certa feita, a senhora indicou que ele fosse ao terreiro de umbanda “Caboclo Junco Verde”.³⁶ Após realizar uma consulta, foi encaminhado para outro terreiro na Gávea, onde foi recepcionado por um médium que incorporava a entidade “Caboclo Rompe Mato”, que, segundo Bezerra, foi quem evitou seu suicídio na mata. Ao final da consulta, o médium lhe recomendou trabalhar no terreiro e aprender os preceitos da umbanda, até que fosse absolvido de sua pena.³⁷ Ele seguiu as orientações, trabalhou e morou no terreiro pelo período de quatro anos.

³³ Segundo Bezerra, o material utilizado para efetuar o suicídio foi um tipo de formicida que ele arranhou e despejou em um copo. Para que ninguém atrapalhasse seus planos, Bezerra foi para uma mata onde não tinha ninguém, mas, quando estava pronto para beber, o copo voou de sua mão, como se alguém tivesse dado um tapa. Depois uma mãe de santo lhe informou que o tapa foi dado por seu guia Ogum, através da entidade Caboclo Rompe Mato.

³⁴ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.27.

³⁵ As práticas solidárias são recorrentes em comunidades de baixa renda, como favelas e subúrbios. Segundo Alcântara e Monteiro, elas são “[...] tentativas de preservar antigos laços existentes e o espírito de comunidade. Nos assentamentos espontâneos, a forma do assentamento, com ruas tortuosas e casas bem próximas, facilita a troca e a solidariedade, que passou a ser um recurso de sobrevivência. [...] Ao analisar as iniciativas de sociabilidade e de solidariedade em ambientes tão hostis, percebe-se uma forma orgânica localizada, mas sustentável que os excluídos encontraram para conquistar um espaço de viver melhor na cidade. No entanto, nos conjuntos habitacionais verticais estas iniciativas são inibidas.” ALCÂNTARA, Edinéa; MONTEIRO, Circe. Sociabilidade e Solidariedade em Comunidades de Baixa Renda: Práticas para viver em ambientes hostis. In: SEABRA, Giovanni de Farias; SILVA, José Antonio Novaes da; MENDONÇA, Ivo Thadeu Lira (Org.). **A Conferência da Terra**: Aquecimento global, sociedade e biodiversidade. Vol. III. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010, p.18.

³⁶ VIANNA, op. cit., p.27.

³⁷ “Aí ela disse ‘Tem outra coisa’. Chamou uma pessoa e disse: ‘Dá um prato de comida a ele porque vai fazer seguramente dois dias que ele não come nada.’ Aí eu comi tudo e, então, ela disse assim: ‘Agora só tem uma coisa, você quer sair disso aí? Não adianta fazer despacho, obrigação. Não adianta fazer nada, botar comida para santo, comida para Exu, nada disso. Se algum macumbeiro disser que vai resolver assim é mentira. Pode comprar boi, elefante...’ Aí eu perguntei: ‘Então qual é o jeito?’ E ela respondeu: ‘O jeito é você mesmo. Você vai ter que botar roupa branca, desenvolver seu espírito e fazer caridade porque já passou da hora; é por isso que eles saíram da frente e te abandonaram. Tem mais, você não nasceu para ser pintor, o seu mundo é a música.’

Em 1961, com a “missão cumprida”, saiu do terreiro e conseguiu um barraco³⁸, localizado no Parque Proletário da Gávea. As oportunidades ressurgiram no trabalho como pintor e para tocar nas rádios. Além da vida profissional, pôde retomar a vida amorosa e a simpatia das moças, se instalou e mobiliou o barraco.

Na retomada da carreira artística, buscou se comunicar e ampliar seus contatos, atitude que lhe rendeu convites para atuar como instrumentista na gravação de discos de sambistas famosos, como Clementina de Jesus e Roberto Ribeiro. No início suas atuações não tinham destaque, até que seu samba “Nunca mais sambo”, interpretado por Marlene, foi premiado em um concurso de carnaval no programa do apresentador Manoel Barcelos, na Rádio Nacional, em 1965. No mesmo ano, iniciou o relacionamento com Ilma, que duraria 22 anos; dessa união nasceram seis filhos. Bezerra desejava se dedicar unicamente à carreira musical, mas tinha família para sustentar, por isso precisou conciliar a música com o serviço de pintura por algum tempo.

A possibilidade de exercer apenas a atividade que o fazia feliz só foi alcançada aos poucos. Seu primeiro disco, gravado pela Copacabana Discos, em 1969, era um compacto com as músicas “Essa viola é testemunha e Mana cadê meu boi”³⁹. Em 1970, gravou o primeiro LP, pela gravadora Tapeçar, “Bezerra da Silva o rei do coco, volume I”, mas devido à crise do petróleo (matéria-prima dos discos de vinil) esse trabalho só foi lançado em 1975. No ano de 1976, gravou pela mesma Tapeçar o segundo LP, “Bezerra da Silva o rei do coco, volume 2”. Quando desses lançamentos, Bezerra já estava inserido no “mundo do samba”, mesmo assim preferiu gravar (atuando em três frentes, como instrumentista, compositor e intérprete) em um gênero musical que o ligava à origem nordestina, o coco.⁴⁰

Em 1977, Bezerra trabalhou como instrumentista na orquestra da casa de espetáculos Canecão. No show da cantora Elizeth Cardoso, pelo bom desempenho, foi convidado pelo diretor musical da atração, João Luzes, a atuar como instrumentista na orquestra da Rede Globo.⁴¹ Com essa atividade, ampliou seus contatos, que auxiliaram na divulgação e na consolidação de sua carreira artística – nesse momento chegou a participar de programas

Mas a minha linha, minha nação não era ali. Aí ela disse: ‘Não tem problema não, vovó vai encaminhar você para o lugar certo.’” VIANNA, Leticia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.27.

³⁸ Ibidem, p.28.

³⁹ MATOS, Cláudia Neiva de. Bezerra da Silva, singular e plural. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v.15, n. 2, Universidade Federal de Juiz de Fora, dez. 2011, p.101.

⁴⁰ Segundo Nei Lopes, o coco pode ser definido como uma dança de roda, geralmente com passo binário, ritmada por música cantada em coro que responde ao cantor, denominado coqueiro, e acompanhada por instrumentos de percussão. LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**: partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

⁴¹ VIANNA, op. cit., p.31.

televisivos de grande audiência, como “Os Trapalhões” e “Fantástico”. Foi colaborador da Rede Globo (seu primeiro emprego com carteira assinada) por oito anos, de 1977 a 1984, e só deixou a emissora quando não conseguiu conciliar o papel de instrumentista com o de intérprete, preferindo o de intérprete por lhe proporcionar visibilidade midiática para atingir seu objetivo de reconhecimento e sucesso artístico.

Para poder exercer profissionalmente as atividades musicais, Bezerra teve que obter registro na Ordem dos Músicos do Brasil e, como requisito dessa certificação, conseguir aprovação em exame interno. A intensa rotina de estudos visando conquistar o diploma permitiu que expandisse seus conhecimentos de teoria musical. Seu aperfeiçoamento continuou por toda a vida: estudou oito anos de violão clássico, tinha domínio sobre vários instrumentos de percussão, tocava cavaquinho, trompete e piano e chegou a frequentar conservatório de música, mas não terminou o curso por preferir estudar sozinho.

A mudança de gênero musical, do coco para o partido-alto⁴², se deu a partir de 1978, quando gravou seu primeiro LP de samba, nomeado “Genaro e Bezerra da Silva: partido alto nota 10”, pela gravadora CID. O nome do sambista Genaro aparece antes porque ele (diretor do conjunto musical Nosso Samba e parceiro de Bezerra em shows e discos durante boa parte de sua carreira) já era conhecido do público, o que, segundo a gravadora, facilitaria a divulgação do disco.

A definição e a origem do partido-alto enfrentam polêmicas. Para alguns é o “samba cantado e dançado à moda antiga”⁴³, que consiste num estribilho tradicional sobre o qual o cantor versa ou improvisa; já outros afirmam que se trata de uma espécie de samba com “um estribilho com quadras repetidas ou improvisadas dos sambas cariocas”⁴⁴. Aparecem outras referências que o definem como uma forma de samba que tem como característica uma estrofe-base ou estribilho mantido em coro, permitindo o improviso.⁴⁵

Ao assumir o partido-alto como gênero musical, Bezerra afirmava ser “partideiro indigesto” devido ao repertório de temáticas voltadas à crítica política e social. Sua opção

⁴² O partido-alto teve origem nos batuques dos bantos de Angola e do Congo, chegando ao Rio de Janeiro com a migração de negros baianos no contexto pós-escravidão, que se instalaram na “Pequena África”, tendo sido a Casa da Tia Ciata um dos núcleos irradiadores. Essa sonoridade se estendeu pela cidade, o samba pôde ser observado num derivativo mais próprio para ser dançado e cantado em cortejo e o partido-alto, cantado em roda. LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.47.

⁴³ CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: Ed. INL/ MEC, 1957, p.115. Apud: LOPES, op. cit., p.49.

⁴⁴ CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1980, p.583. Apud: LOPES, op. cit., p.49.

⁴⁵ JÓRIO, Amaury; ARAÚJO, Hiram. *Escolas de samba em desfile*. Rio de Janeiro, 1969, p.68. Apud: LOPES, op. cit., p.49.

pelo partido-alto deveu-se à proximidade melódica com o coco e à maior recepção do samba no mercado fonográfico diante dos ritmos regionais.⁴⁶

Na sequência, foram lançados os LP's "Partido alto nota 10" volume 2 e volume 3, também em parceria com sambistas: o volume 2 teve participação de Genaro, Jorge Garcia e Ovídio Bessa, chamados de "Convidados" no LP; e o volume 3, com Rey Jordão. A gravação desses três discos fez parte de um contrato com a gravadora CID. Com o término do acordo, assinou com a gravadora RCA (depois BMG Ariola), na qual permaneceu pelo período de 14 anos, de 1981 a 1993, e gravou um LP por ano, atingindo vendagem superior a 10 milhões de discos. Nesse período alcançou o sucesso e o reconhecimento com que sonhava.

Segundo Bezerra, foi um erro mudar de gravadora. Depois do contrato assinado, a nova empresa parceira se recusou a divulgar seus discos, na sua visão, para não atrapalhar o sucesso de outro sambista. Com a suspeita de boicote, teve que divulgar seu trabalho sozinho, para isso recorreu às rádios comunitárias das favelas e subúrbios, que passaram a executar suas canções nas programações diárias. Também realizava shows nas favelas, subúrbios e presídios, muitas vezes patrocinados pelas comunidades, bicheiros⁴⁷ ou traficantes⁴⁸.

Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* de 15 de julho de 1996, Bezerra falou sobre suas apresentações nos presídios:

Porque aqui no Rio só canto em favela ou então em presídio.

Estado: Em presídio?

Bezerra: É, já cantei em todos os presídios do Rio, menos em Bangu I (presídio de segurança máxima) e Água Santa, que são considerados castigo para os presos e não podem receber artistas. Mas nos outros cantei, até no feminino. Sou campeão nisso.

Estado: E eles pagam?

⁴⁶ Ao estudar a prática do partido-alto, Nei Lopes percebe uma forte influência das canções rurais do interior do estado fluminense nas rimas dos partideiros. Segundo o pesquisador e sambista, os versadores do partido recorriam às rimas aprendidas nas cidades do interior ou com os pais caipiras, provindas de cantares como o calango, o jongo, os cantos de trabalho e o coco, entre outros, transformadas agora em "mulas" para fazer rimas "de momento" no partido-alto. LOPES, Nei. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. Apud: SANTOS, André Augusto de Oliveira. **O "batuque dos engraxates" e o jogo da "tiririca": duas culturas de rua paulistanas**. Natal: Anpuh, 2013, p.11.

⁴⁷ "A presença de bicheiros no mundo do samba se perde no tempo, originalmente eles não se apresentavam como grupo, mas como indivíduos que cultivavam interesses pelo samba. Acreditamos que foi na década de 1960 que a 'patronagem' a qual progressivamente marcou a relação dos banqueiros com as escolas de samba, vem a se transformar no modo de articulação entre as duas organizações, deixando de ser uma atividade 'privada' de homens que enriquecem cada vez mais com seu 'trabalho' e se interessam por atividades dele distintas." CHINELLI, Filippina; SILVA, Luiz Antônio Machado. *O Vazio da Ordem: Relações políticas e organizacionais entre escolas de samba e o jogo do bicho*. **Revista do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 12, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, jan./abril 2004, p.208-209.

⁴⁸ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.32.

Bezerra: Não pagam porque é o diretor que convida, manda ofício...
Eu faço de graça. Sempre em Dia das Mães, Natal, essas coisas...⁴⁹

O sucesso de Bezerra estava vinculado aos morros e subúrbios, já que, além da divulgação nesses locais, existia uma forte relação entre eles que se refletia na composição das músicas. Atuou mais enfaticamente como compositor no início da carreira, quando ainda compunha cocos; com a mudança para o samba, as composições tornaram-se esporádicas e geralmente eram feitas em parceria.

Já intérprete de sucesso, percorria morros e subúrbios em busca de novos compositores e sambas. Com gravador na mão, registrava sambas cantados em tendas, biroskas e rodas e aos poucos estabeleceu uma extensa rede de compositores fiéis, que abasteceram suas gravações. Ele angariou respeito e admiração por promover os compositores locais e formar um público independentemente da mídia.⁵⁰

Em suas andanças, Bezerra foi vítima de perseguição e repressão policial, sofridas, segundo ele, pela condição de “favelado”, morador e frequentador dos morros e subúrbios. Essa fase turbulenta na carreira de Bezerra da Silva pode ser observada na canção “Se não fosse o samba”:

E se não fosse o samba quem sabe hoje em dia eu seria do bicho
E se não fosse o samba quem sabe hoje em dia eu seria do bicho
Não deixou a elite me fazer marginal
E também em seguida me jogar no lixo

A minha babilaque era um lápis e papel no bolso da jaqueta
Uma touca de meia
Na minha cabeça
Uma fita cassete gravada na mão
E toda vez que descia o meu Morro do Galo eu tomava uma dura
Os homens voavam na minha cintura
Pensando encontrar aquele três oitão
Ih!
Mas como não achavam
Ficavam mordidos não me dispensavam
Abriam a caçapa e lá me jogavam
Mais uma vez na tranca dura pra averiguação
Batiam meu boletim
O nada consta dizia: ele é um bom cidadão
O cana dura ficava muito injuriado
Porque era obrigado me tirar da prisão

⁴⁹ MIGLIACCIO, Marcelo. Bezerra da Silva chega à Zona Sul Carioca. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 4. São Paulo, 15 jul. 1996, p.1-3.

⁵⁰ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.32.

Mas hoje em dia eles passam
 Me veem e me abraçam me chamam de amigo
 Os que são compositores gravam comigo
 E até me oferecem total proteção
 Humildemente agradeço
 E digo pra eles: estou muito seguro
 Porque sou bom malandro e não deixo furo
 E sou considerado em qualquer jurisdição
 Aí malandragem!⁵¹

Essa canção, de Carlinhos Russo e Zezinho do Valle, gravada em 1989, narra fatos ligados à carreira de Bezerra e à vida cotidiana nos morros e subúrbios cariocas. Segundo os versos, se o narrador não tivesse se tornado sambista, poderia ser “do bicho” (gíria que significa entrar para a criminalidade), ou seja, ao escolher o samba evitou a marginalidade, a “criminalização”⁵², como ocorreu com inúmeros moradores dos morros e subúrbios. A poética musical narra seu início no partido-alto, quando descia o Cantagalo com seu “babilaque” (instrumentos de trabalho: papel, lápis e um pequeno gravador de fita cassete) para gravar músicas dos compositores e, no trajeto, comumente era detido para averiguação. Os policiais procuravam pelo revólver calibre 38 que acreditavam possuir, sem sucesso.

Bezerra não tinha registros de infração em sua ficha criminal, por isso, contrariadas, as autoridades eram obrigadas a libertá-lo. Afirmava o cantor que muitos policiais que tentaram prendê-lo tornaram-se seus amigos, com alguns deles gravou músicas em parceria e até lhe ofereceram proteção (o que recusava, afirmando que não era necessário por ser respeitado em qualquer favela e bairro de subúrbio). Para ele, a quantidade excessiva de detenções para averiguação (segundo consta, 21 vezes no total) estaria atrelada ao preconceito, devido à sua condição de negro, pobre, morador de favela e trabalhador sem registro na carteira profissional.⁵³

⁵¹ Carlinhos Russo e Zezinho do Vale (Comp.). **Se Não Fosse o Samba**. LP “Se Não Fosse o Samba...”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 2. São Paulo: BMG-Ariola, 1989.

⁵² “A criminalização da população das favelas é um exercício de controle autoritário, que discrimina as populações afrodescendentes e as camadas pobres da sociedade brasileira. O cotidiano de exclusão e repressão nas favelas é decorrente do processo histórico brasileiro. Os quase quatro séculos de escravidão, as teorias médicas racistas e higienistas (em voga no mundo científico de fins do século XIX e início do século XX) e as políticas de branqueamento da população, que culminaram nos fluxos de imigração europeia financiados pelo Estado, deixaram marcas profundas na sociedade brasileira. Tal ideário excludente foi assimilado ideologicamente por parte da população brasileira, sobretudo pelas elites e, conseqüentemente, pelo aparato policial (instrumento utilizado pelo Estado para manter a dominação das elites), servindo para impor o domínio sobre a população pobre e negra do nosso país.” NEDER, Gizlene. **Discurso Jurídico e ordem burguesa no Brasil**. Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris Editor, 1995, p.17.

⁵³ Bezerra cita o período entre o fim da década de 1970 e início da década de 1980, quando ainda vigoravam os governos militares, pós-1964. Esses governos adotaram um movimento político de duplo sentido: ao mesmo tempo que suprimiam as liberdades democráticas e instituíam instrumentos jurídicos de caráter autoritário e repressivo, levavam à prática mecanismos de modernização do Estado nacional, no sentido de acelerar o processo de modernização do capitalismo brasileiro. Em síntese: propugnavam a criação de uma sociedade

[...] trabalhava e morava nas obras, até que aluguei um barraco no Morro do Cantagalo (Copacabana). Lá eu morei 20 anos. Comecei a conviver com o samba, entrei várias vezes em cana...

Vinte Vezes né? (Reporter)

Vinte e uma vezes. Fui campeão de averiguações. Naquela época, a polícia queria ver a carteira profissional assinada. Mas eu trabalhava por contra própria, fazia biscates, como chamavam na época, ou free lancer, como dizem hoje. Teve uma vez que entrei em cana duas vezes num dia só. 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.

Por quê? (Reporter)

Todo dia era eu. Mas, esse dia, eles não me levaram, não. Quando eles me soltavam, eu perguntava: “Vocês vão passar lá, amanhã? Então, estou esperando vocês lá”. A polícia gosta de prender crioulo. E eu sou favela. A sociedade me deu o título de favelado, e agora eu não aceito outro. E na favela eu me sinto melhor, porque tem mais sinceridade e menos covardia. Ali é língua de congo, zero a zero com vovô, é um mundo. É também, como se diz, o ponto final da miséria.⁵⁴

Pode-se afirmar que, apesar das contínuas dificuldades, Bezerra conseguiu alcançar o sucesso que tanto esperava. Depois de mudar o gênero musical, do coco para o partido-alto, e passar a interpretar músicas produzidas por compositores dos morros e da Baixada Fluminense, encontrou seu público, que se ampliou no decorrer das décadas de 1980 e 1990. Assim, na inserção de Bezerra no universo do samba observa-se um processo de hibridismo cultural, que se intensificou gradativamente, assimilando a experiência cultural dos morros, somada a marcas originárias do Nordeste. Seu protagonismo artístico no período não ocorreu de forma isolada, ele acompanhou o ressurgimento do samba, que na década anterior havia passado um momento de estagnação.

1.2 DESLOCAMENTOS: REGIONAL, MUSICAL E SONHO DE SUCESSO

Bezerra da Silva se identificou com o Rio de Janeiro sem jamais negar a origem nordestina, assumindo-a como marca identitária – afirmava que “*nordestino e favelado como*

urbano-industrial na periferia do sistema capitalista mundial, pautada pela racionalidade técnica. Para tanto, implementaram reformas políticas e educacionais com escopo de estabelecer uma ligação orgânica entre o aumento da eficiência produtiva do trabalho e a modernização autoritária das relações capitalistas de produção. O trabalho era tido como dever de todo cidadão de bem, suspeitava-se de quem não possuía carteira de trabalho assinada ou emprego fixo. Para maiores informações sobre a questão da ideologia tecnocrática nos governos militares, consultar: FERREIRA JUNIOR, Amarildo; BITTAR, Marisa. Educação e ideologia tecnocrática na Ditadura Militar. **Cadernos Cedex**. Campinas, v.28, n. 76, Centro de Estudos Educação e Sociedade - UNICAMP, set./dez. 2008, p.333-355.

⁵⁴ STYCER, Mauricio. Bezerrão. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. São Paulo, 26 jul. 1987, p.6.

ele, é pobre duas vezes”⁵⁵. Outro importante traço de sua trajetória foi a migração, segundo consta em suas memórias, ocorrida de forma clandestina, no porão de um navio de açúcar chamado “Araracoara”. Ele realizou essa viagem apenas com a “roupa do corpo, uma calça enrolada no braço e dez contos”, tendo que dormir junto aos sacos de açúcar até, depois de quatro dias, ser descoberto pela tripulação e punido com trabalhos forçados durante o resto da viagem.

A origem nordestina e a migração foram representadas em sua obra e atuaram como fator de identificação com seu público (incluindo um grande número de nordestinos). Algo similar ocorreu com outros artistas:

[...] muitos sanfoneiros, ritmistas, zabumbeiros, repentistas migraram para o sudeste, trazendo na bagagem “xote, maracatu e baião”, inundando de alegria, arte e saudade as praças públicas, como se fossem feiras do Nordeste; de cordel, desafio e concertinas, que varavam as noites paulistanas com forró, lembrando os arrasta-pés das estradas enluaradas do sertão, delimitando, por meio dos hábitos culturais, os espaços da saudade e sociabilidade, demarcando territórios dentro da cidade.⁵⁶

As migrações nordestinas se intensificaram durante a Era Vargas (1930 a 1945). Muitos foram os motivos que as desencadearam: alguns fugiam da seca, da miséria e da fome, outros buscavam oportunidades de melhoria de vida, atraídos pelo crescimento industrial e comercial que se verificava nessa região. Esses migrantes foram corresponsáveis pelo crescimento de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, onde a maior parte se concentrou.

A migração tem por essência a busca por melhores condições de vida, e gesta a esperança de encontrá-la em novos horizontes. O retirante do nordeste, mais do que fugir da seca, ele tenta escapar das difíceis condições de vida encontradas no seu ambiente. E tem como prática particular a migração. O local para onde ele caminhará depende do momento histórico vivido. Durante o governo Vargas, ele dirigir-se-á para os grandes centros urbanos, pois é de lá que advém a propaganda de melhores condições de vida, seja pela disponibilidade dos direitos trabalhistas e de assistência social, seja pela alta empregabilidade nas lavouras carentes de braços de trabalho, ou para as indústrias que necessitam de mão de obra para a produção. A migração é uma alternativa, mas nem sempre a única, em grande parte das vezes, ela é

⁵⁵ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.22.

⁵⁶ PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em Noite de Festa**: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990). Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009, p.84.

a mais viável, pois projeta novas possibilidades, ou ao menos possibilidades reais de mudança.⁵⁷

Depois de vivenciar momentos conturbados sem ter onde morar, dormindo nas obras em que trabalhava, Bezerra se estabeleceu no Morro do Cantagalo, onde deu os primeiros passos visando inserir-se no mundo do samba: começou a tocar no bloco carnavalesco Unidos do Cantagalo e a participar de sambas em tendinhas e biroschas. Já vinculado ao samba, preferiu o gênero musical nordestino que fizera parte das suas vivências de infância, o coco, opção que lhe proporcionou contato com outro artista nordestino, Jackson do Pandeiro, que já tinha seu trabalho reconhecido.

Jackson abriu oportunidades para Bezerra atuar como ritmista em shows e gravações, também em parcerias (compuseram um xote, um coco e dois baiões) interpretadas pelo próprio Jackson, que gravou um samba de Bezerra “Verdadeiro Amor”⁵⁸, e “O Segundo Nazareno”⁵⁹, de autoria de Regina do Bezerra, esposa do artista. Segundo seus biógrafos, Jackson do Pandeiro não costumava escutar as próprias músicas depois de gravadas e quando o fez, já na velhice, “Verdadeiro Amor” se tornou a preferida, se emocionava toda vez que ouvia essa canção.⁶⁰

Outro artista nordestino a quem Bezerra não foi diretamente ligado, mas o influenciou em muitos aspectos foi Luiz Gonzaga, que, apesar de privilegiar temas do regionalismo nordestino, gravou vários gêneros musicais – choros, valsas, tangos, mazurcas e sambas –, numa obra dinâmica em constante transformação.⁶¹ Gonzaga foi modelo para outros artistas nordestinos que almejavam o sucesso⁶², sua trajetória foi perseguida por nordestinos que migraram em busca de seus sonhos e de “vencer no Sudeste”⁶³. Foi por meio

⁵⁷ COELHO, Tiago da Silva. **Migração Nordestina no Brasil Varguista**: diferentes olhares sobre a trajetória dos retirantes. Dissertação (Mestrado em História), PUC/RS, Porto Alegre, 2012, p.136.

⁵⁸ Regravado por Bezerra com algumas modificações sob o título “Mãe é sempre mãe”. Bezerra da Silva (Comp.). **Mãe é sempre mãe**. LP “O Rei do Coco” - Vol.2, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1976.

⁵⁹ Regina do Bezerra (Comp.). **O Segundo Nazareno**. LP “Cocada Boa”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 2. São Paulo: BMG-Ariola, 1993.

⁶⁰ MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo. São Paulo: Editora 34, 2001, p.253. Apud: MATOS, Cláudia Neiva de. Bezerra da Silva, singular e plural. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 15, n. 2, Universidade Federal de Juiz de Fora, dez. 2011, p.101.

⁶¹ PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em Noite de Festa**: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990). Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009, p.69.

⁶² “Sua música fez sucesso e influenciou outras gerações de artistas. Gonzaga tornou-se referência constante para a produção cultural brasileira, configurou e apresentou aos centros urbanos o gênero musical baião, assim como os ritmos siridó e xaxado, e ainda criou a formação instrumental do trio nordestino ‘sanfona, zabumba e triângulo’.” Ibidem, p.28.

⁶³ Segundo Adelita Carleial, existiu uma “[...] cultura migratória entendida como hábito e tradição de emigrar, socializada pelos membros da sociedade brasileira e motivada pela vontade de ascensão social, quase impossível no lugar de origem. Essa cultura migratória, difundida pelos meios de comunicação de massa, traria um apelo de

do rádio que se popularizou e se tornou um discurso hegemônico sobre o Nordeste, passando a ser referência e a influenciar esteticamente.⁶⁴ Assim, embora Gonzaga e Jackson do Pandeiro tenham se consolidado como artistas antes de Bezerra, os três podem ser considerados como modelos.⁶⁵

Como já dito, nos seus primeiros discos – o compacto “Essa viola é testemunha e Mana cadê meu boi” (Copacabana Discos) e os LP’s “Bezerra da Silva o rei do coco - volume I” e “Bezerra da Silva o rei do coco - volume II” (Gravadora Tapeçar) – Bezerra enfatizou sua identidade nordestina. Entre os cocos que compõem esses álbuns, destaca-se “Assim, sim”, com marcas dessa identidade:

Mas assim, sim,
É que assim também não
Não admito que falem do norte
Se ele faz parte do nosso torrão

Eu não digo nada errado
Nem sou de falar asneira
No norte biscoito é bolacha
Aipim é macaxeira
A indivíduo abóbora é jerimum
E o sujeito cavalo é vendido na feira

Digo sem medo de errar
No norte assim aprendi
A letra F é fê
G é guê e o J é ji

L é lê e o M é mê
M é mê e o K é quê
R é rê e o S é sê⁶⁶

Na canção gravada por Bezerra em 1976, foi utilizado o eu lírico (assumido pelo intérprete), no intuito de falar diretamente aos ouvintes. A mensagem visa reforçar a identidade nordestina; cantando “assim, sim” e “assim também não”, afirmava o artista que

mobilidade social, possível pela mudança espacial. No novo lugar haveria chances de sucesso econômico, ilusão difundida pelas redes de informações, circulantes entre os imigrantes, sustentada por casos de efetivo êxito de alguns deles. Essa ideologia da mobilidade social, para o autor, motivou os brasileiros até os anos 80, atraídos pelo crescimento econômico nos centros desenvolvidos do país.” CARLEIAL, Adelita Neto. **Cultura Migratória**. Trabalho apresentado no XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais. Ouro Preto, 4 a 8 nov. 2002, p.3. Disponível em: <http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/GT_MIG_PO42_Carleial_texto.pdf>. Acesso em: 11/11/2016.

⁶⁴ PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em Noite de Festa: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)**. Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009, p.195.

⁶⁵ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.56.

⁶⁶ Janice e Carlinhos do Cavaco (Comp.). **Assim, sim**. LP “O Rei do Coco” - Vol.2, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1976.

não concordava com tudo o que as pessoas (o senso comum) diziam sobre os nordestinos, que não admitia que se falasse mal do Norte⁶⁷ por ele fazer “parte do nosso torrão” – ou seja, buscava enfatizar que os estados da região nordeste possuíam o mesmo valor que os outros estados brasileiros. Outros dois trechos da música, “eu não digo nada errado” e “digo sem medo de errar”, reforçam a identidade nordestina ao usar expressões regionais e explicar o sotaque, passando a elencar alguns exemplos, de modo a atestar que nessa fala não há “nada errado”, apenas certas expressões e o sotaque seria diferente do verificado em outras regiões do Brasil.

Outra questão referente à identidade nordestina pode ser percebida em sua autonegação como “Rei do Coco”, expressão que aparece no título dos dois primeiros LP’s, “O Rei do Coco” volumes I e II, e em algumas músicas gravadas nesses dois discos, como a canção homônima, composta pelo próprio Bezerra:

Balança o ganzá
 Segura o repente
 Cuidado cantor
 Não é banca nem vaidade
 É pura realidade
 O Rei do Coco chegou

Não tenho culpa
 Mas coco se canta assim
 Se você achar ruim
 O problema não é meu

E veja bem meu bom cantor
 Se você não tem valor
 O culpado não sou eu
 É vá balançando o ganzá
 Vá segurando o repente
 Muito cuidado cantor

⁶⁷ “Os estados da Região Nordeste somavam-se aos estados da Região Norte, no que se caracterizava como ‘Norte do país’. Foi durante o Estado Novo que o IBGE criou a primeira divisão regional do Brasil, dividindo o território nacional em cinco regiões: Norte, Nordeste, Leste, Sul e Centro Oeste. Com a valorização das regiões, instituída oficialmente em 1942, o Estado Novo procurava combater as oligarquias locais que dominavam os estados e buscava integrar as partes em um todo maior.” Décadas após a divisão regional, ainda manteve-se no imaginário social e no senso comum brasileiro a ideia de integração entre Norte e Nordeste, sendo comum chamarem nordestinos de nortistas e vice-versa. OLIVEIRA, Lucia Lippi. **A Invenção do Nordeste e do Nordestino**. Texto apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. Grupo de Trabalho 16: Pensamento Social no Brasil. Recife, UFPE, 29 maio a 1º jun. 2007. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6649/LuciaLippi_XIICBS2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y/>. Acesso em: 14/11/2016.

A natureza
 Deu a mim este presente
 Está no meu sangue no meu eu
 No meu coração na minha mente
 É coco na perfeição
 Não é brincadeira não
 Você que saia da frente

Vá balançando o ganzá
 Vá segurando o repente
 Muito cuidado cantor
 Não é banca nem vaidade
 É pura realidade
 O Rei do Coco chegou
 Mas chegou sim⁶⁸

Nessa canção percebe-se a tentativa do compositor (Bezerra da Silva, atuando como compositor e intérprete) de se caracterizar como “Rei do Coco”. Na embolada⁶⁹, uma das vertentes do coco, os compositores também são intérpretes e fazem duelos com rimas improvisadas, sendo o perdedor ridicularizado perante o público e o vencedor, consagrado superior, “o rei”⁷⁰. Autoproclamar-se “Rei do Coco” serviu como estratégia para construir uma “persona artística”⁷¹ que lhe proporcionaria maior visibilidade no meio artístico.

A persona de “Rei do Coco” foi substituída no momento em que Bezerra mudou de gênero musical, para o partido-alto, em 1977, com a gravação de discos como “Partido Alto

⁶⁸ Bezerra da Silva (Comp.). **O Rei do Coco**. LP “O Rei do Coco” - Vol. I, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1975.

⁶⁹ “O confronto se dá de modo a cada conquista procurar ridicularizar mais seu companheiro através de comparações grotescas, provocando o riso da plateia. A maneira como os cantadores de coco se dirigem ao público nem sempre é respeitosa e formal. Basta não receberem o dinheiro no chapéu ou obterem uma quantia pequena daqueles que compõem sua plateia para a ridicularização também se voltar contra o público.” AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). Cocos, alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000. Apud: SANTOS, Eurides de Souza; BARBOSA, Kátiusca Lamara dos Santos. Canta quem sabe cantar: processos performativos na arte da embolada. **Música em Perspectiva**. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, v.7, n. 2, dez. 2014, p.71.

⁷⁰ Marcar superioridade como “rei” se faz comum na cultura brasileira. Tanto no meio esportivo (o rei do futebol, o rei das embaixadas, o rei do ringue, o rei do basquete) como no meio cultural e fonográfico, exemplos como o de Francisco Alves (o rei da voz) e Roberto Carlos (o rei da música) ilustram esse fato. Ele está ligado a duas referências históricas: a) ao machismo impregnado na sociedade brasileira, visto que o número de “rainhas” é inferior ao número de “reis”; e b) a nossa herança monárquica, os títulos de nobreza proporcionavam notabilidade social e muitos privilégios, os plebeus que não possuíam linhagem nobre ou títulos de nobreza sonhavam em alcançá-los. ALVES, José Eustáquio Diniz. **O discurso da dominação masculina**. XXIV General Population Conference. Salvador, 18 a 24 ago. 2001, p.7. Disponível em: <http://www.abep.nepo.unicamp.br/iussp2001/cd/GT_Pop_Gen_Alves_Text.pdf>. Acesso em: 01/11/2016. TRIGO, Maria Helena Bueno. **Os paulistas de quatrocentos anos**: ser e aparecer. São Paulo: Annablume, 2001, p.40.

⁷¹ “A categoria Persona tem origem na literatura, delimitando quem está falando numa obra de ficção. Essa visão sugere que o poeta sempre assume um papel- a persona poética- mesmo quando está falando de si mesmo. Eduard T. Cone (*apud*. 1974:5) transpôs o conceito de persona para a música. [...] Cone então identifica o cantor com a persona vocal, ou protagonista numa canção, e é quem carrega o conteúdo poético, ou seja, a voz do poeta.” MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabete; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). **Palavra cantada**: Ensaio sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

nota 10”, em parceria com os sambistas Genaro⁷², Jorge Garcia⁷³, Ovídio Bessa⁷⁴ e Rey Jordão⁷⁵. Entre os fatores que motivaram sua mudança de gênero musical destaca-se a reconfiguração da identidade nordestina a partir de sua longa experiência nos morros cariocas⁷⁶, fazendo com que Bezerra se tornasse um “sujeito híbrido”⁷⁷, além das novas referências musicais assimiladas do samba e a busca do sucesso, percebida na escolha de um estilo musical que, ao longo das décadas de 1970 e 1980, readquiriria prestígio e valor mercadológico após um período de estagnação⁷⁸.

Não se pode negar o caráter politizado e crítico da obra de Bezerra, mas, da mesma forma que outros artistas, ele também queria que seu trabalho fosse reconhecido e não negava que almejava grande vendagem de discos:

Gravo a realidade brasileira do povo faminto e marginalizado. 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.⁷⁹

Seu desejo de sucesso coincide com a expansão da indústria fonográfica no Brasil (1965 a 1979), quando as principais gravadoras e distribuidoras multinacionais instalaram-se e o mercado fonográfico teve um crescimento vigoroso e ininterrupto. Segundo Eduardo Vicente, em 1966 foram vendidos 5,5 milhões de discos no total (segundo dados da ABPD -

⁷² Bezerra da Silva e Genaro. LP “Partido Alto Nota 10” - Vol.1. São Paulo: Rio de Janeiro: CID, 1977.

⁷³ Bezerra da Silva e seus convidados. LP “Partido Alto Nota 10” - Vol.2. Rio de Janeiro: CID, 1979.

⁷⁴ Bezerra da Silva e seus convidados. LP “Partido Alto Nota 10” - Vol.2. Rio de Janeiro: CID, 1979.

⁷⁵ Bezerra da Silva e Rey Jordão. LP “Partido Alto Nota 10” - Vol.3. Rio de Janeiro: CID, 1980.

⁷⁶ Bezerra conseguiu se integrar muito bem ao universo cultural carioca, sendo inclusive considerado um personagem representativo do Rio de Janeiro. Tem-se um exemplo dessa representação quando, em entrevista ao *Jornal do Brasil* de 05 de janeiro de 1991, a atriz Tania Alves afirmou que “Bezerra da Silva era a personificação do carioca”. TOLIPAN, Heloisa. Tania Alves. **Jornal do Brasil**. Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 05 jan. 1991, p.4.

⁷⁷ “Sujeitos com identidades híbridas e mestiças são o resultado que já se começa a vislumbrar neste início de século. Formas identitárias com novas configurações e com novos elementos, exigindo tanto do poder político quanto dos produtores de conhecimento nas distintas áreas científicas a elaboração de novas formas de organizar a sociedade e compreender os fenômenos, principalmente, no âmbito cultural. Quando faço essa afirmação não penso, necessariamente, em um ato consciente coletivo, penso nos atos ‘invisíveis’ que configuram estas outras formas de criar e recriar identidades e outros sujeitos diferenciados do que temos sido até agora. Uma identidade que se reconstrói pela interação com a diversidade, pela diversidade e na diversidade cultural, religiosa, social etc.” SILVA, Gilberto Ferreira da. *Sociedade Multicultural: educação identidade(s) e cultura(s)*. **Educação**. Porto Alegre, Ano XXVII, n. 2, v.53, PUC-RS, mai./ago. 2004, p.296.

⁷⁸ VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira - 1965-1999. **ArtCultura**. Uberlândia, v.10, n. 16, Universidade Federal de Uberlândia, jan./jun. 2008, p.109.

⁷⁹ PAIVA, Marcelo Rubens. Malandro por malandro. Pagodinho e Bezerra da Silva falam em nome do samba. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 dez. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0812200025.htm>>. Acesso em: 10/10/2016.

Associação Brasileira dos Produtores de Discos), e no ano de 1979 atingiu-se a marca de 52,6 milhões de discos, representando um crescimento de dez vezes no período mencionado.⁸⁰

Ainda segundo Eduardo Vicente, a relação do samba com o mercado fonográfico foi marcada por diferentes momentos, com a predominância de variadas tendências. De acordo com dados do NOPEM⁸¹, os primeiros discos de samba nas listagens dos mais vendidos foram os de samba-canção⁸², entre 1965 e 1967, período em que se destacou uma geração de artistas associados ao rádio (nomes como Dalva de Oliveira, Dolores Duran, Elza Soares, Carmem Silva, Elizeth Cardoso, Sílvio Caldas e Angela Maria).⁸³ O “samba-rock”, uma versão mais pop do samba e com influências da música negra norte-americana (o jazz e o blues)⁸⁴, se manteve no topo das listagens entre 1965 e 1970, se sobressaindo artistas como Jorge Ben (depois “Jorge Ben Jor”) e Wilson Simonal, influenciando gerações de sambistas que sucederam sua fase áurea.

Outro gênero musical em destaque na década de 1960 era o chamado “samba de opinião”, caracterizado, segundo Marcos Napolitano, pela temática politizada e crítica. Um exemplo pode ser observado na obra de um dos seus fundadores, Carlos Lyra, que em sua produção mesclou gêneros como o samba tradicional, a temática romântica e letras de cunho nacionalista, mostrando o potencial crítico (nos termos da época) de suas canções. Entre os nomes de relevo desse segmento, além de Carlos Lyra, pode-se citar Chico Buarque de Hollanda, Edu Lobo, João Gilberto, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros, Vinicius de Moraes, entre outros.⁸⁵

Ao final da década de 1960 também se sobressaíram artistas ligados às escolas de samba (Zé Ketí, Cartola e Nelson Cavaquinho), junto dos primeiros sambistas classificados

⁸⁰ VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira - 1965-1999. **ArtCultura**. Uberlândia, v.10, n. 16, Universidade Federal de Uberlândia, jan./jun. 2008, p.101.

⁸¹ O NOPEM - Instituto Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado foi criado em 1956 com o objetivo de atender exclusivamente à indústria fonográfica. Nelson Oliveira, seu fundador, trabalhara no Ibope e estruturou sua pesquisa de vendas de discos a partir de informações de lojistas das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

⁸² VICENTE, op. cit., p.108.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ “O samba-rock, em si, surge com Jorge Ben (depois, Jorge Ben Jor), com o seu primeiro hit de sucesso, ‘Mais que Nada’ e o seu primeiro LP Samba Esquema Novo, de 1963. Era a fusão perfeita entre o samba (cultura de morro), o embate Bossa Nova/Jovem Guarda (jazz-rock contra pop-rock) e os elementos afrodescendentes da cultura musical estadunidense (blues). Com isso, Jorge Ben Jor se torna uma das principais forças de bricolagem musical no cenário cultural de entrada para os anos 1970 como um expoente e exemplo de artista a ser seguido, especialmente nos locais de dança de salão que buscam o ‘sambalço’.” VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. **Lotus 72D: Samba-rock e o Imaginário do Automobilismo no Brasil dos anos 1970**. Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste - Intercom. DT 6 - Interfaces Comunicacionais. DT 6 – Interfaces Comunicacionais. Uberlândia, 19 a 21 jun. 2015, p.6. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-0894-1.pdf>>. Acesso em: 14/11/2016.

⁸⁵ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 28, CPDOC/FGV, 2001, p.117. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141>>. Acesso em: 10/12/2016.

como “pagodeiros”. O NOPEM⁸⁶ em suas listagens não classificou o pagode como uma variação do samba, não o distinguindo como gênero musical, da mesma forma que alguns estudiosos e sambistas contestam essa denominação, suscitando debates.⁸⁷ O próprio Bezerra da Silva não aceitava essa separação, afirmando que esse termo não estaria ligado em sua origem a um estilo musical, mas a festas que aconteciam nas senzalas:

Repórter: E o pagode vai bem?

Bezerra: Esse negócio de pagode não existe. Pagode não é música, não é gênero musical. Pagode é a reunião de escravos na senzala. Não tem nada a ver com música. Na música da gente, pagode tem um sentido pejorativo. Música é dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó, uma coisa universal. Nós somos sambistas. O que eu faço é samba. Pagode é caô-caô.⁸⁸

Segundo Eduardo Vicente⁸⁹, para alguns, o bloco carnavalesco carioca “Cacique de Ramos” teria sido o centro irradiador do pagode⁹⁰ no final da década de 1960. A origem do pagode, porém, seria anterior a esse período, sendo o Cacique apenas responsável pelo “ressurgimento” do gênero no cenário musical brasileiro.⁹¹ Surgiram dos quadros do “Cacique de Ramos” nomes importantes do samba (Beth Carvalho, Martinho da Vila e Originais do Samba) que tiveram destaque nas listas do NOPEM de 1968 até a metade da década de 1970. Depois disso, a indústria fonográfica brasileira passou por uma crise que afetou todos os segmentos musicais, incluindo o pagode.⁹²

A partir do ano de 1981 viu-se a retomada do samba (e do pagode) no mercado musical, devido a uma nova geração de pagodeiros que assumiram a liderança na vendagem de discos, a maior parte ligada ao “Cacique de Ramos”, como Zeca Pagodinho, Agepê, Almir

⁸⁶ As listagens não trazem a quantidade de discos vendidos, apenas a sua posição anual no ranking dos 50 mais vendidos. VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. *ArtCultura*. Uberlândia, v.10, n. 16, Universidade Federal de Uberlândia, jan./jun. 2008, p.100.

⁸⁷ PINTO, Waldir de Amorin. **O estúdio não é fundo de quintal:** Convergências na produção musical em meio às dicotomias do movimento do pagode nas décadas de 1980 e 1990. Tese (Doutorado em Música), IA/UNICAMP, Campinas, 2013. LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical:** partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

⁸⁸ STYCER, Mauricio. Bezerrão. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. São Paulo, 26 jul. 1987.

⁸⁹ VICENTE, op. cit., p.108.

⁹⁰ “O produtor fonográfico, Milton Manhães (um dos responsáveis pela ascensão midiática do pagode), em uma entrevista realizada em 1988 o definiu desta forma: ‘É um dos apelidos que botaram no samba, sendo que foram colocados novos instrumentos como: banjo, tantã, repique de mão e outras peças. Originalmente a expressão quer dizer apenas divertimento, brincadeira, farras com música. Mas o termo foi além da simples noção de festa’.” PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos:** Uma História que deu samba. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003, p.87.

⁹¹ “Pagode existe há muito tempo, não é novidade – nos bares, nas quadras, nos morros, nos fundos de quintal. Já em 1972 – numa referência que remete a um passado próximo – Paulinho da Viola, muito antes de qualquer presença mais sistemática do pagode na grande imprensa, por exemplo, cantava: ‘Domingo/ lá na casa do Vavá/ teve um tremendo pagode/ que você nem pode imaginar’ (No Pagode do Vavá).” Ibidem, p.90.

⁹² VICENTE, op. cit., p.108.

Guineto, Alcione, Fundo de Quintal, Jorge Aragão e Jovelina Pérola Negra. Esses sambistas, identificados inicialmente como pagodeiros, mudaram de status na década de 1990, quando apareceram grupos de “pagode romântico”.⁹³ A partir de então, os herdeiros diretos do “Cacique de Ramos” passaram a ser identificados como “sambistas de raiz”.⁹⁴

No momento em que os sambistas do “Cacique de Ramos” (agora representantes do samba de raiz) recolocaram o samba no topo das listas do NOPEM, também começou a conquistar espaço um grupo de compositores e intérpretes ligados aos morros cariocas, aos subúrbios e às escolas de samba, entre eles Paulinho da Viola, Adailton Alves, Marinho da Muda, Agepê e Gilson de Souza, na primeira metade da década de 1970; e Alcione, Eliana Pittman, Ataulfo Jr., João Nogueira e Dicró, na segunda metade dessa mesma década.⁹⁵

Ao final da década de 1970 Bezerra⁹⁶ fez a mudança de gênero musical, que, premeditada ou não⁹⁷, abriu novas possibilidades para a sua carreira. A opção pelo partido-alto rendeu a Bezerra o lançamento de 28 álbuns (sem contar coletâneas e participações em obras de outros artistas), atingindo marca superior a 3 milhões de discos vendidos, tendo sido

⁹³ “A partir do lançamento de grupos como Raça Negra, Negritude Jr. e Só Pra Contrariar, entre outros, o mercado de música passou a dividir o samba em duas metades: o samba ‘de raiz’, representando uma série de simbologias historicamente associadas ao gênero; e o ‘pagode romântico’, que produzia um fato novo para o mercado, tanto em aspectos estéticos quanto em suas estratégias comerciais. Desse gênero dividido e em conflito, brotam diversos discursos que procuram valorizar seus elementos característicos e suas respectivas práticas musicais, revelando os intrincados jogos de poder e embates simbólicos que permeiam os gêneros musicais e o próprio mercado de música.” TROTTA, Felipe. Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valorização na prática do samba. **Galáxia**. São Paulo, n. 13, PUC/SP, jun. 2007, p.116.

⁹⁴ “Um caso característico foi Zeca Pagodinho, que na década de 1980 era caracterizado como pagodeiro, por ter sua origem vinculada ao Cacique de Ramos, mas na década de 1990, com o aparecimento dos grupos de pagode romântico passou a ser incluindo entre os ‘sambistas de raiz’. Com o samba de raiz, temos um processo intermediário, em que o valor se dá não exatamente por ser alternativo, mas pela manipulação de determinados elementos musicais e simbólicos, como a ideia de tradição. Esse fato ajuda a entender porque artistas como Zeca Pagodinho, de grande projeção no mainstream, continuam gozando de ótima legitimidade nos circuitos mais restritos de reconhecimento.” Ibidem, p.120.

⁹⁵ VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. **ArtCultura**. Uberlândia, v.10, n. 16, Universidade Federal de Uberlândia, jan./jun. 2008, p.108.

⁹⁶ Nos anos de 1975 e 1976 Bezerra da Silva lançou seus dois discos de coco, “O Rei do Coco” Volume I e Volume II; já no ano de 1977, em uma ruptura brusca, ele lançou o primeiro dos três discos da série “Partido Alto nota 10”.

⁹⁷ Em entrevista ao *Jornal do Brasil* de 28/10/1993, Bezerra da Silva afirma que a troca de gênero musical ocorreu por interesses financeiros e que precisou “arquivar” a paixão pelo coco autêntico porque ele já não era viável comercialmente: “O papo serviu para lembrar uma faceta menos conhecida de Bezerra, que antes de obter qualquer título relacionado ao sambandido, já era o rei do coco. ‘O Jackson do Pandeiro não gravou só uma música minha não. Foram várias: Meu veneno, Urubu Molhado, Verdadeiro amor...’, recorda empolgado. A paixão pelos ritmos nordestinos, entretanto está arquivada. ‘O coco autêntico já não é viável comercialmente’, avalia com malandragem mercadológica.” SÓ, Pedro. Quando o Forró esbarra com o sambandido: Bezerra da Silva e Genival Lacerda se encontram por acaso. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 28 out. 1993, p.2.

premiado com 11 discos de ouro (acima de 100 mil cópias vendidas), três de platina (acima de 250 mil cópias vendidas) e um de platina duplo (acima de 500 mil cópias vendidas).⁹⁸

Na contramão dessas premiações, ele se dizia decepcionado com o pequeno retorno financeiro obtido com a venda de discos, acusando as gravadoras de terem lhe roubado e/ou não repassado os valores devidos, e também o ECAD⁹⁹ de tê-lo prejudicado financeiramente, estendendo sua defesa aos compositores que lhe forneciam músicas, que, segundo ele, eram mais explorados ainda:

O compositor, ele ganha duas vezes, então vamo lá, ele ganha execução e fonomecânico. A execução é quantas vezes toca a música por aí, rádio, show, aí o ECAD paga, e fonomecânico a gravadora paga. Só que ele é roubado na gravadora e é roubado no ECAD. Porque tem o dito popular “crioulo com muito dinheiro foge de casa”, então tem que dar pouquinho que é pra poder...¹⁰⁰

A crítica de Bezerra foi reforçada pelos próprios compositores:

Sabe o que significa ECAD? Cadê o meu? Que até hoje eles não mandaram. (risos) Dinheiro só na edição, na hora do contrato, aí vem cafezinho, aguinha gelada, é... que aí o cara... Depois disso, assinou, tem até que tomar cuidado para o cheque não fazer um “s”, ser ao contrário.¹⁰¹

Bezerra da Silva é considerado por críticos musicais e estudiosos do samba, entre eles Nei Lopes e Cláudia Matos, como um representante ou herdeiro dos chamados “sambistas malandros”, que dominaram o cenário do samba durante as décadas de 1920 e 1930, por meio de nomes como Wilson Batista, Ismael Silva e Geraldo Pereira.¹⁰² Os primeiros sambistas que ostentaram a designação de malandros foram aqueles ligados ao bloco carnavalesco (que se transformou em escola de samba) “Deixa Falar”, situado no bairro

⁹⁸ REVISTA ÉPOCA. Morre aos 77 anos o compositor Bezerra da Silva. **Quem**. Quem News. São Paulo, 17/01/2005. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI48422-9531,00.html>>. Acesso em: 15/10/2016.

⁹⁹ “Desse ano não passa: resolvi processar o Ecad (Escritório Central de Arrecadação de Direitos) e tentar botar aquele povo todo na cadeia, porque eles não pagam os direitos autorais dos artistas e continuam impunes.” ARISTON, Bárbara. Não dá mais para esperar: sete soluções inadiáveis para 1997. **Jornal do Brasil**. Caderno Mulher Integral. Rio de Janeiro, 4 jan. 1997, p.2.

¹⁰⁰ Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

¹⁰¹ Entrevista do compositor “Tião Miranda” ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

¹⁰² VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.100.

Estácio de Sá.¹⁰³ Musicalmente, o samba malandro se caracteriza pelo uso de uma cadência sincopada e apoiada na percussão, facilitando assim a movimentação dos sambistas nos desfiles carnavalescos. A partir dele, o samba ganhou “ginga, flexibilidade e mobilização simultâneas”¹⁰⁴.

A análise social do samba malandro permite perceber que:

Dado o desemprego, a jogatina e a boemia, o sambista ajustava e estruturava sua vida de forma provisória. A figura do malandro foi algo constante nas composições dos sambistas paulistas e cariocas, sobretudo a partir de 1930. A relação entre o trabalhador e o sambista foi bastante explorada entre os sambistas que construíram uma visão específica sobre as experiências de trabalho e não-trabalho, sociedade industrial e vida urbana. A partir da segunda república a malandragem se transformou em um dos temas preferidos dos compositores populares. Tal recorrência deve-se ao fato de que a malandragem passou a ser um modo de viver dos sambistas contra a ordem do trabalho fabril- industrial. Desse modo, o compositor passou a ser confundido com a postura do malandro. Não se separavam mais samba, compositor e malandragem, seja como tema, modo de viver e como projeção caricatural do malandro.

O recurso à malandragem como opção de vida e como tema de composição estava associado, no imaginário dos sambistas, num primeiro plano, à negação e recusa da escravidão e suas formas de trabalho como experiência amarga. Num segundo plano, é historicamente vivida num contexto de liberdade à recusa do trabalho-livre-urbano-industrial como fuga e resposta à exploração do trabalho. [...] A experiência do malandro é representada como glamourosa e libertadora, pois transgride as regras estabelecidas, por outro lado, sua existência também se faz sob um sofrimento social quase que constante, pois sobrevive das migalhas desse mesmo sistema o qual abonina. Dessa forma, não há nada de glamouroso na vida do malandro, apesar de sua fantasiosa semiliberdade em função das zonas espaciais de moradia, de trabalho e lazer que restaram aos grupos negros.¹⁰⁵

Segundo Cláudia Matos, como a temática da malandragem privilegiava as questões cotidianas e as práticas malandras, a partir da repressão imposta pelo Estado Novo, os sambistas malandros foram obrigados a redefinir sua abordagem (alguns conseguiram mantê-la de forma velada) e o samba se diversificou, surgindo outras tendências como o sambacação, o samba-de-meio-de-ano e o samba-choro, que dividiram as atenções com o samba

¹⁰³ O bairro Estácio de Sá localiza-se na região central do Rio de Janeiro. O nome do bairro é uma homenagem ao fundador da cidade, Estácio de Sá. Para uma análise mais detalhada da questão, ver: ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008, p.33.

¹⁰⁴ MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.41.

¹⁰⁵ AZEVEDO, Amailton Magno. **Sambas, quintais e arranha-céus: as micro-áfricas em São Paulo**. São Paulo: Olho d'Água, 2016, p.93-94.

carnavalesco. Entre as décadas de 1930 e 1940 tomaram forma três veios temáticos e estilísticos de samba: o lírico amoroso, o apologético nacionalista e o samba malandro. Contudo, os autores não se prenderam a uma única temática, a maioria praticou várias modalidades¹⁰⁶, sendo que os sambistas em geral não se preocupam com essas caracterizações.

Para se manter, o samba malandro precisou encontrar estratégias para burlar a censura, utilizando discursos ambivalentes e dissimulados – samba de breque. Assim o fizeram sambistas como Moreira da Silva (que inaugurou o gênero do samba de breque), Jorge Veiga e, posteriormente, Geraldo Filme, Dicro e Bezerra da Silva.¹⁰⁷ Alguns elementos em comum aproximaram Dicro e Bezerra da malandragem: além de personas artísticas baseadas em personagens malandros, o uso de ambiguidades, de metáforas e de humor nas músicas, lembrando que às vezes esses elementos foram incrementados por Bezerra ao interpretar canções de outros compositores.¹⁰⁸ O duplo sentido, o humor e as metáforas são características¹⁰⁹ do discurso malandro.

Segundo afirma Cláudia Matos, embora tivesse muito em comum com os chamados sambistas malandros, Bezerra foi singular, fugiu a qualquer rótulo ou caracterização. Aproximou-se de alguns elementos tradicionais do samba (a poética da malandragem e a estrutura musical do partido-alto), mas não se enquadrou em nenhuma tendência específica, incluindo a tendência que estava em voga no período em que atingiu o sucesso (as décadas de 1980 e 1990), o chamado “samba de raiz”, que em sua poética afirmava valores como pureza de inspiração, espírito de resistência ou “raiz do samba”, se definindo como “velha guarda” continuadora de uma tradição “nobre” e “venerada”.

Para Felipe Trotta e João Paulo M. Castro, o termo “samba de raiz” surgiu ao final da década de 1980 e início da década de 1990, quando os chamados grupos de “pagode

¹⁰⁶ MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.39-46.

¹⁰⁷ Ibidem, p.39-46.

¹⁰⁸ “Algo parecido ocorreu quando o grupo Demônios da Garoa passou a interpretar as composições de Adoniran Barbosa, justamente o momento em que elas alcançaram o maior sucesso. [...] Alguns críticos apontam que as interpretações do grupo imprimidas à obra de Adoniran Barbosa, em um tom mais engraçado, transformavam e banalizavam a crítica social, que marca as interpretações do próprio compositor e de outros cantores.” MATOS, Maria Izilda Santos de. **A Cidade, a Noite e o Cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: Edusc, 2007, p.131.

¹⁰⁹ Foram utilizadas por vários sambistas, como foi o caso de Adoniram Barbosa, que captava instantâneos do cotidiano e os transformava poeticamente em versos musicados, criando e recriando a comicidade. Como narrador, na maioria de suas músicas criava diálogos polarizando o trágico e o cômico. Ibidem, p.156. Geraldo Filme “usa dessa marca específica que o humor possui: falar da tragédia sem ser trágico e ironizar aquilo que aflige os desafortunados. O humor, a ironia, a arte do absurdo, como ‘chorar na sepultura’ para arranjar a sobrevivência, seria o recurso do músico e da personagem para satirizar no ‘velório do rico’ os abastados”. AZEVEDO, Amailton Magno. **Sambas, quintais e arranha-céus**: as micro-áfricas em São Paulo. São Paulo: Olho d’Água, 2016, p.93.

romântico” alcançaram sucesso comercial. Eles seguiam algumas regras básicas do samba (o ritmo, a utilização do coro, o uso de percussão, além de determinados caminhos melódicos e harmônicos) e transgrediam outras. Assim, atingiram grande êxito mercadológico e patamares de venda jamais vistos. Porém, junto com o sucesso, esses grupos desencadearam um processo de rejeição por parte de determinados setores da imprensa, que os acusavam de deturpar o samba ou de empobrecer a estética do gênero. Na tentativa de se diferenciar de tais grupos, sambistas “mais antigos” (alguns experimentando algum êxito comercial), como Beth Carvalho, Paulinho da Viola e Zeca Pagodinho, passaram a utilizar o termo “samba de raiz” para definir seu estilo musical.¹¹⁰

Essa diferenciação existia porque os chamados “sambistas de raiz” não reconheciam na música dos pagodeiros os mesmos ideais e sentimentos que estiveram envolvidos na origem do samba, e os quais diziam compartilhar. Dessa forma, foram definindo elementos para assegurar certa autenticidade às suas músicas, uma vez que os “sambistas” seriam mais autênticos que os “pagodeiros” (tornando o termo pejorativo), pois estariam vinculados por uma herança comum aos mesmos interesses, anseios e expectativas dos sambistas do passado. Na verdade, o que estava em jogo era mais a construção de um tipo de diferenciação, de uma identidade, do que uma discussão sobre gêneros ou práticas musicais.¹¹¹

Ainda segundo Felipe Trotta e João Paulo M. Castro, ao contrário do que afirmavam os ditos sambistas de raiz, as diferenciações entre os dois subgêneros não se explicam. Não se pode negar que há dentro do universo do samba várias diferenças estéticas, mas, se forem analisadas conjuntamente as obras de diversos sambistas classificados como “de raiz”, se perceberá que elas possuem grandes distinções entre si. Por exemplo, a obra do sambista Silas de Oliveira guarda uma relação apenas tangencial com a de Noel Rosa, que, por sua vez, tem um estilo muito distinto do de Paulinho da Viola ou Zeca Pagodinho. Além disso, um mesmo autor apresenta músicas tão diferentes umas das outras que não é possível enquadrá-las em classificações fechadas. As diferenças entre o pagode e o samba-de-raiz não são maiores que aquelas entre as obras de João da Baiana e Noel Rosa. Assim, as ideias de tradição e de “samba de raiz” devem ser entendidas como discursos, como uma forma de construir identidades, um “nós” em oposição a outras identidades.¹¹²

¹¹⁰ TROTTA, Felipe; CASTRO, João Paulo M. A construção da ideia de tradição no samba. **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro, UNIRIO, dez. 2001, p.67-68. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/37/6>>. Acesso em: 10/12/2016.

¹¹¹ Ibidem, p.68.

¹¹² Ibidem, p.69.

Mesmo se afirmando “sambista de verdade” e tendo uma postura crítica em relação ao pagode, Bezerra preferiu permanecer isolado do grupo de sambistas classificados como “velha guarda”¹¹³, da mesma forma que não manteve relações com as escolas de samba (hábito entre os sambistas de seu tempo) e não se aproximou dos sambistas denominados pagodeiros, que ganharam destaque nas décadas de 1980 e 1990.¹¹⁴ Na sua trajetória musical, o artista vivenciou impasses ante o conceito de “tradição do samba” e as imposições da indústria fonográfica¹¹⁵: assumiu a persona artística vinculando-a à tradição do samba, mas reinterpretando a malandragem.

Nessa reinterpretação do malandro (que será aprofundada em capítulos posteriores), Bezerra se desvinculou da figura mítica das décadas de 1920 e 1930 – com marcas como a aversão ao trabalho, a predileção pelo ócio e a prática de pequenos golpes e de exploração de mulheres para sobreviver¹¹⁶ –, reelaborando o personagem malandro a partir de características observadas no cotidiano dos morros e subúrbios. Esse novo malandro se constituía como “trabalhador” e se sobressaía em relação aos demais no uso da “inteligência” para sobreviver e resistir à exploração e ao preconceito vivenciados no cotidiano:

Não, o malandro é a pessoa inteligente, a palavra malandro quer dizer inteligência.¹¹⁷

O verdadeiro malandro é trabalhador, ele não vive de pilantragem.¹¹⁸

Malandro usa a consciência, bandido é mão no revólver, é outro papo.¹¹⁹

Sob certos aspectos, o malandro representado na obra de Bezerra se aproxima da figura reelaborada na década de 1940, quando o malandro aparece regenerado, devido às pressões da censura instituída pelo Estado Novo. Pode-se notar essa figura, por exemplo, na

¹¹³ Segundo Bezerra: “Porque o problema de Velha Guarda é um negócio que eles entendem que o bom é só eles, quando não é... E fica naquela tradição ali, conservadora, que tem que ser aquilo, ‘Porque o samba tem que ser...’, ‘Porque o samba de hoje não sei o que...’, quer dizer que não acompanha a evolução.” Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

¹¹⁴ MATOS, Cláudia Neiva de. Bezerra da Silva, singular e plural. **Ipotesi**. Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 15, n. 2, dez. 2011, p.102.

¹¹⁵ Para um maior aprofundamento, ver: SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época**: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Dissertação (Mestrado em História), FH/UFG, Goiânia, 2009, p.100-101.

¹¹⁶ MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.77- 82.

¹¹⁷ Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, SIMPLÍCIO NETO, op. cit., 2006.

¹¹⁸ Entrevista do compositor “Claudinho Inspiração” ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

¹¹⁹ Entrevista do compositor “1000tinho” ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

obra de Moreira da Silva, compositor e intérprete da temática relacionada ao malandro regenerado no estilo samba de breque. Segundo Moreira da Silva, malandro não é quem não faz nada, já que assim seria muito difícil viver; é quem não pega no pesado.¹²⁰

Bezerra reinterpretou símbolos tradicionais do samba, entre eles o cotidiano dos morros, a malandragem e o universo cultural-religioso afro-brasileiro. Além disso, incorporou temas como a legalização da maconha, o consumo de drogas, críticas à repressão policial, à corrupção e à desigualdade social. Segundo Rainer Gonçalves de Sousa, Bezerra buscou concatenar representações ligadas à tradição com as demandas da indústria cultural¹²¹, atraindo o público tradicional do samba em conjunto com o público de outros gêneros, como o samba-rock, o rap e o hip-hop, nos anos 90. A apropriação de elementos de segmentos musicais diversos explica a heterogenia do seu público, composto por pessoas de todas as idades, classes sociais e níveis culturais.¹²²

Estado: O que você acha do funk e do rap, que estão em alta entre a juventude, principalmente nas favelas?

Bezerra: Para mim, tudo bem. Vejo como uma válvula de escape deles. Mas o interessante é que toda essa garotada é fã do Bezerra. Gravei com o Barão Vermelho, com o Paulo Ricardo e com o grupo Rappa. Meu disco é uma aula. Digo coisas que os poderosos não gostam de ouvir, mas têm que aguentar. Meus fãs são fãs de coração.¹²³

Acho que o Bezerra da Silva é o James Brown, o que foi para os rappers americanos, entendeu? Acho que aqui no Brasil ele é um dos músicos mais respeitados dentro da cena hip-hop, se você for citar de dez rappers, de dez rappers, os dez rappers vão falar Bezerra da Silva é o músico brasileiro que influenciou, né cara!¹²⁴

¹²⁰ MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar:** malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.77.

¹²¹ Partindo do texto “A Indústria Cultural”, de Theodor Adorno, Rainer Gonçalves de Souza explica que, através da indústria cultural, a liberdade da produção e a autonomia artística se extinguíram. O lucro transformou a arte em mercadoria, implantando a repetição e sabotando o público consumidor, que, iludido, passou a acreditar que consumia produtos novos e singulares. No meio musical, o público ouvinte se tornou incapaz de objetivar experiências únicas com a música, devido à incapacidade de se libertar dos padrões impostos pela indústria cultural. Esses padrões foram reforçados à medida que a música, cunhada para o mercado e para a repetição, passou a moldar os interesses dos ouvintes. ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade. 3ª. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1977, p.287-295. Apud: SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época:** entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Dissertação (Mestrado em História), FH/UFG, Goiânia, 2009, p.114-116.

¹²² SOUSA, op. cit., p.142.

¹²³ MIGLIACCIO, Marcelo. Bezerra da Silva chega à Zona Sul Carioca. **O Estado de S. Paulo.** Caderno 4. São Paulo, 15 jul. 1996, p.1-3.

¹²⁴ Entrevista do cantor Marcelo D2 ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme.** Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

Refletir sobre a indústria cultural facilita a compreensão de alguns pontos relacionados à obra de Bezerra, como sua opção inicial pelo coco e a troca de gênero musical para o partido-alto. O artista perderia autonomia e singularidade nas duas escolhas, que, entre outros fatores, objetivavam a vendagem de discos, conforme os ditames da indústria cultural. Com o coco seguiu a “fórmula de sucesso” de Jackson do Pandeiro, mas, ao não alcançar sucesso, percebeu que o público de Jackson fazia parte de um nicho mercadológico restrito (estagnado no período), o da música regionalizada. Por isso trocou o gênero para o partido-alto, que melhor se adequaria aos padrões mercadológicos do contexto em que estava inserido, o Rio de Janeiro de fins da década de 1970.

Mas é preciso ter em mente que o sucesso não tornou Bezerra um artista passivo ante os ditames da indústria cultural, ao contrário, ele foi resistente ao rejeitar certas imposições, buscando manter sua obra com um viés engajado¹²⁵, como ao criticar os órgãos que comandavam o mercado fonográfico nacional¹²⁶ e mostrar politização. Era uma preocupação de Bezerra conservar a autenticidade e o caráter crítico do seu trabalho, tanto que as músicas que iria gravar passavam por uma seleção, sendo rejeitadas as que não eram críticas ou não serviam como crônicas do cotidiano.

Nesse momento, os grupos de samba e pagode em destaque se voltavam para temáticas amorosas. Ele tinha consciência disso, mas as rejeitava, visando manter sua identidade musical e seu descrédito no amor romântico:

Eu não posso cantar o amor quando nunca tive, eu sou realista, eu canto a realidade. Acho que eles confundem Freud com esse papo de amor, porque ele... Nego canta até que vai fazer amor, queria saber onde é a fábrica, se é em Bangu, entendeu?¹²⁷

Então, os compositores tinham que se adequar a esse perfil e produzir músicas que se enquadrassem no seu estilo musical:

¹²⁵ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 28, CPDOC/FGV, 2001, p.105.

¹²⁶ MATOS, Cláudia Neiva de. Bezerra da Silva, singular e plural. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v.15, n. 2, Universidade Federal de Juiz de Fora, dez. 2011, p.101.

¹²⁷ Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

A linha do Bezerra é a linha mais difícil. Eu tenho uma porrada de música aí dentro, música de amor eu gravo com qualquer um, mas pra gravar com o Bezerra não tem amor, né meu, aí tem que ser malandro.¹²⁸

A recusa de músicas românticas está associada à sua experiência de vida: Bezerra vivenciou infelicidades amorosas, algumas quando foi morar no Cantagalo. Segundo o músico, uma das mulheres com quem viveu amasiado fumava maconha o dia inteiro, por isso, quando ele chegava do trabalho, o barraco estava todo bagunçado. Teve outra que sumia e, quando voltava, dizia que tinha recebido uma pombagira¹²⁹, mas o caso mais engraçado que contava era o do pijama. Segundo Leticia Vianna, sempre que descia o morro do Cantagalo para trabalhar, Bezerra ficava admirando um pijama na vitrine de uma loja, queria comprá-lo para vestir aos domingos e aparecer na porta do barraco para todos verem. Juntou dinheiro, comprou o pijama e o guardou para usar no domingo. Na sexta-feira chegou cedo do trabalho e se surpreendeu com dois copos de gemada sujos na mesa do barraco. Quando entrou no quarto, a mulher com quem vivia estava espremendo cravos do rosto de um homem que vestia o seu pijama. Ele ficou indignado, então abriu uma gaveta, os vizinhos que assistiam à confusão acharam que ele ia tirar uma arma, mas, diferente disso, pegou um cigarro e um fósforo, acendeu calmamente e disse para o homem, enquanto fumava: “A mulher você pode levar que não vale nada, mas o pijama você tira que é meu”.¹³⁰ Outra decepção amorosa ocorreu no fim do seu primeiro casamento, com Ilma, que durou 22 anos, mas terminou devido a problemas decorrentes do envolvimento com álcool.¹³¹

Para ele, só existia um amor verdadeiro: o amor materno. Pode-se perceber isso na música “Mãe é sempre mãe”¹³², uma regravação (com algumas modificações) da canção

¹²⁸ Entrevista do compositor “1000tinho” ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

¹²⁹ “Na língua ritual dos candomblés angola (de tradição banto), o nome de Exu é Bongbogirá. Certamente Pombagira (Pomba Gira) é uma corruptela de Bongbogirá, e esse nome acabou por se restringir à qualidade feminina de Exu (Augras, 1989) [...] Por influência kardecista na umbanda, Pombagira é o espírito de uma mulher (e não o orixá) que em vida teria sido uma prostituta ou cortesã, mulher de baixos princípios morais, capaz de dominar os homens por suas proezas sexuais, amante do luxo, do dinheiro, e de toda sorte de prazeres. No Brasil, sobretudo entre as populações pobres urbanas, é comum apelar a Pombagira para a solução de problemas relacionados a fracassos e desejos da vida amorosa e da sexualidade, além de inúmeros outros que envolvem situações de aflição.” PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé**. São Paulo: Hucitec, 1996, p.140. Disponível em: <<http://www.institutocaminhosoriental.com/Livros/Pombagira.pdf>>. Acesso em: 12/11/2016.

¹³⁰ VIANNA, Leticia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.23.

¹³¹ SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época**: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Dissertação (Mestrado em História), FH/UFG, Goiânia, 2009, p.66.

¹³² Bezerra da Silva (Comp.). **Mãe é sempre mãe**. LP “O Rei do Coco” Vol.2, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1976.

“Verdadeiro Amor”, composta pelo próprio Bezerra e gravada inicialmente por Jackson do Pandeiro:

Verdadeiro amor
Que se tem na vida
Só existe um
É o da nossa mãe querida

Mãe é um grande tesouro
Cheio de sublimação
É o segundo Nazareno
Na história do perdão

Nossa mãe é sempre mãe
Na alegria e na dor
Ela ama o seu filho
Seja lá ele o que for

Se seu filho for ministro
Diplomata ou capitão
Sua mãe sente prazer
Deste grande cidadão

Mas se for um delinquente
Que tem má reputação
Sua mãe lhe abraça e beija
Com o mesmo coração

O descrédito no amor romântico foi atenuado quando iniciou o relacionamento com a segunda esposa, Regina (apelidada no meio artístico “Regina do Bezerra”), na década de 1980. Regina também era compositora, tendo participado da criação de músicas gravadas pelo marido, a partir do LP “Justiça Social”¹³³, lançado em 1987. Bezerra conferiu a administração de sua carreira à esposa, que, como sua empresária¹³⁴, tornou-se responsável também por analisar os contratos:

Eu ganhei 10 discos de ouro, 2 de platina e 1 de platina duplo, fora as coletâneas, enfim, são muitos discos, foi quando sai da BMG, fui viajar nos EUA, fiz shows da Florida até Washington, foi uma série de shows, fui para Angola e fiquei 20 dias fazendo shows por lá, estou de volta ao Brasil e continuo na luta.

Vou para o independente porque se eu vender 10 é 10, 20 é 20, agora o meu empresário é a minha esposa, Dona Regina do Bezerra a primeira dama do samba, ela que toma conta de tudo, inclusive

¹³³ Bezerra da Silva. LP “Justiça Social”. São Paulo: BMG-Ariola, 1987.

¹³⁴ SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época**: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Dissertação (Mestrado em História), FH/UFG, Goiânia, 2009, p.67.

minhas calças, paletós, não precisa nem bolso, ela cuida até do dinheiro e assim eu vivo bem melhor.¹³⁵

Bezerra revelou seu amor por Regina¹³⁶ na canção “Tantos anos se passaram”, dos compositores Moacyr da Silva e Nilzinha Gomes, gravada quando o casal fez dez anos de união, em 1998.¹³⁷

Essa é pra minha musa inspiradora, Regina do Bezerra
Primeira dama do samba! Mulher da melhor qualidade!
É isso aí, malandragem, se liga!

Tantos anos se passaram
Eu não gostei de ninguém
Os meus sonhos fracassaram
Porque não encontrava outro alguém
Foram tantas as conquistas
Eu até perdi a lista
Meu coração
Não aceitava ninguém, ninguém, ninguém, ninguém, ninguém
Já voltou minha querida
A razão da minha vida
Sou feliz vivo bem

Agora reina a alegria
Em meu coração
Não sofrerei e nem terei mais nostalgia
Nem desilusão
Reina a alegria em meu lar
Pois o destino assim quis
Não tenho que reclamar que reclamar
Sou feliz¹³⁸

Essa não foi a única canção com temática romântica que Bezerra gravou. Nos discos posteriores, ela apareceu esporadicamente, em uma ou duas canções por disco, com exceção

¹³⁵ Entrevista de Bezerra da Silva ao site “Enraizados”. BUZZO, Alessandro. Buzo publica entrevista que fez com Bezerra da Silva há dez anos. **Enraizados**. Rio de Janeiro, 22 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.enraizados.com.br/index.php/buzo-publica-entrevista-que-fez-com-bezerra-da-silva-ha-dez-anos/>>. Acesso em: 10/12/2016.

¹³⁶ Segundo o compositor Belo Xis em diálogo com um conterrâneo de Bezerra (não identificado), que acompanharam a vivência do casal Regina e Bezerra da Silva, o amor entre os dois era transparente: “**Conterrâneo de Bezerra**: Quando ela ia no salão de beleza, ele ia atrás. **Belo Xis**: Rapaz, rapaz, o cheiro de Regina em Bezerra da Silva era constante, ele tinha ela na ponta do nariz. **Conterrâneo**: Ali nasceu um para o outro, nasceu um para o outro [...]” DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela**: Etnografia do samba – Belo Xis, sambista de Recife, explica detalhes inéditos na casa onde Bezerra da Silva morou. Como foi seu relacionamento com Regina. Documentário. Rio de Janeiro, 14 dez. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5VYnYhIKZCI>>. Acesso em: 20/11/2016.

¹³⁷ SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época**: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Dissertação (Mestrado em História), FH/UFG, Goiânia, 2009, p.67.

¹³⁸ Moacyr da Silva, Nilzinha Gomes (Comp.). **Tantos anos se passaram**. CD “Provando e Comprovando sua Versatilidade”, Bezerra da Silva. São Paulo: Universal, 1998.

do CD “A Gíria é a Cultura do Povo”¹³⁹, gravado em 2002, com sete faixas com a tônica amorosa, além de dois cocos.

A trajetória de Bezerra não foi homogênea, nas canções (compostas e interpretadas) e na criação da persona artística ele enfrentou impasses. Pode-se observar que, ao mesmo tempo que objetivou o sucesso, resistiu a certos padrões mercadológicos. Em meio aos dilemas, conseguiu imprimir um caráter crítico e combativo em sua obra, além de manter sua finalidade maior: a representação do cotidiano dos morros e subúrbios cariocas.

¹³⁹ Bezerra da Silva. “A Gíria é Cultura do Povo”. CD Rio de Janeiro: Atração, 2002.



**II – BEZERRA DA SILVA:
COMPOSIÇÕES E INTERPRETAÇÕES**

Meu samba é duro na queda
 É, não é conversa fiada
 É uma bandeira de luta, na vida da rapaziada

Sou porta-voz de poetas
 Que ninguém dá chances assim como eu
 Uns vem da favela outros da baixada
 Com esses talentos o meu samba venceu
 Tem aqueles que não gostam
 Quando ouvem meus sucessos ficam tiririca
 Mas ninguém esconde a verdade
 Só quem é bom é que fica

Falo a língua de um povo
 Que me ajudou a chegar onde estou
 Eles compram meus discos e cantam meus versos
 E assim vou mantendo o que sou
 Porque mostro a realidade
 Com dignidade, sem demagogia
 Cantando tento amenizar
 O sofrimento cruel do nosso dia a dia¹⁴⁰

A canção “Meu samba é duro na queda” destaca sentidos presentes na obra de Bezerra da Silva, afirmando que sua produção não se trata de “conversa fiada”, mas de uma “bandeira de luta, na vida da rapaziada” – por “rapaziada” podem-se entender os compositores e talvez os consumidores em geral, membros de setores populares. Assim, pode-se perceber a intenção de Bezerra em atuar como “porta-voz”, seja como autor ou intérprete. Com essa tarefa, ele deu oportunidades a compositores talentosos com poucas chances na mídia, artistas em sua maioria provenientes dos morros e da Baixada Fluminense. Porém, declarava “só quem é bom é que fica”.

Na composição Bezerra também buscava explicar o seu sucesso, alegando “Falo a língua do povo”, e difundia seus ideais, modos de vida e o cotidiano dos morros e subúrbios. Essas temáticas foram incorporadas como resultado da convivência nesses territórios desde a sua chegada ao Rio de Janeiro, ou seja, sua própria experiência de vida produziu um hibridismo que se fez presente em sua obra.

Além do caráter de denúncia, a obra de Bezerra da Silva se propunha a envolver e divertir seus ouvintes, amenizando os sofrimentos e dificuldades cotidianas dessa população. Este capítulo tem como objetivo refletir sobre as temáticas priorizadas na obra de Bezerra e sua aproximação e parcerias com os compositores do morro e da Baixada Fluminense.

¹⁴⁰ Pinga, Guilherme do Ponto Chic, Dafé Amaral (Comp.). **Meu samba é duro na queda**. LP “Meu samba é duro na queda”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. São Paulo: RGE, 1996.

2.1 HIBRIDISMOS¹⁴¹: MÚSICA E RELIGIOSIDADE

A hegemonia numa determinada sociedade se constitui e se mantém não somente pela ação repressiva, também pela cultura:

Aquela saturação do hábito, da experiência, dos modos de ver, sendo continuamente renovada em todas as etapas da vida, desde a infância, sob pressões definidas e no interior de significados definidos, de tal forma que o que as pessoas vêm a pensar e a sentir é, em larga medida, uma reprodução de uma ordem social profundamente arraigada a que pessoas podem até pensar que de algum modo se opõem, e a que, muitas vezes se opõem de fato.¹⁴²

Conceituar cultura ou “culturas” é um desafio, não se pode definir de forma fixa e imutável, sem observá-la(s) como construções históricas, geradas nas relações sociais, de gênero e geracionais (sempre desiguais e hierarquizadas socialmente), marcadas de poder, conflitos, tensões, disputas e resistências, convivendo com o residual e o emergente.¹⁴³ As culturas ditas de fronteira se manifestam de forma híbrida:

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo pra a cidade; os filmes, vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.¹⁴⁴

O processo de hibridismo cultural age como um regulador de tensões, numa relação de forças que gera uma constante tensão entre a cultura hegemônica e as subalternas. Por razões diversas, as culturas subalternas se reelaboram, recriam estratégias de luta:

Em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. As ações exemplares, os subterfúgios culturais, os ritos são maneiras de transpor os limites por onde é possível. Penso nas astúcias dos migrantes clandestinos nos Estados Unidos; na rebeldia paródica dos

¹⁴¹ O termo “hibridismo cultural” pode ser definido como a ruptura entre as noções de tradicional, moderno, culto, popular e massivo, ocorrida com o advento da sociedade moderna e da globalização, geradoras de uma consequente e infundável miscigenação entre diferentes culturas e a heterogeneidade cultural presente no cotidiano contemporâneo. CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

¹⁴² WILLIAMS, Raymond. “You’re a Marxist, aren’t you?” In: WILLIAMS, Raymond. *Resources of Hope*. Londres, 1975, p.74. Apud: CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.127.

¹⁴³ BALANDIER, G. La notion de “situation” coloniale. In: BALANDIER, G. *Sociologie actuelle de l’Afrique noire*. Paris: PUF, 1955. Apud : CUCHE, Denys. **A Noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 1999, p.143.

¹⁴⁴ CANCLINI, op. cit., p.348.

grafites colombianos e argentinos. Lembro-me das mães da Plaza de Mayo dando voltas todas às quintas-feiras em uma ritualidade cíclica, com as fotos de seus filhos desaparecidos como ícones, até conseguirem, depois de anos, que alguns dos culpados sejam condenados à prisão.¹⁴⁵

Essas questões abrem possibilidade para a análise da obra de Bezerra da Silva. Esse pode ser caracterizado um “sujeito de fronteira”, herdeiro da mestiçagem étnica brasileira¹⁴⁶. Na sua trajetória, passou pelo impacto do deslocamento regional, reconstruindo suas experiências como nordestino ao inserir-se na cultura dos morros e subúrbios cariocas.¹⁴⁷

As experiências de Bezerra eram retratadas nas canções que compunha e interpretava:

As canções, ao mesmo tempo em que são manifestações artísticas, também apresentam aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes. Por um lado, o compositor captava, reproduzia e explorava representações que circulavam elementos de uma experiência social vivida, por outro, seu público incorporava, rejeitava, resistia a certas ideias e sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor. O cantar estabelecia uma troca, uma cumplicidade, certa sintonia melódica entre o público e compositor, subjetivando sua mensagem.¹⁴⁸

Deve-se ressaltar que Bezerra, ao interpretar, deixava suas marcas como que recompondo as canções¹⁴⁹, através de um processo de seleção e modificação que visava adequá-las ao seu repertório. Nesse processo também se manifestava o hibridismo cultural, observado em canções como “Sou produto do morro”:

¹⁴⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003, p.349.

¹⁴⁶ Mestiçagem étnica brasileira é aqui entendida como produto do cruzamento de etnias, que se realizou de forma conflituosa. RAMOS, Arthur. **A Mestiçagem no Brasil**. Maceió: Edufal, 2004, p.70-85.

¹⁴⁷ A Globalização extinguiu qualquer ideia de homogeneização cultural. As trocas culturais geradas pelas constantes migrações não levam ao desaparecimento das referências culturais locais, mas a uma nova maneira de lidar com elas, passando a representá-las a partir do que ele chama de “tradução”. Segundo esse conceito, o agente cultural (no caso o migrante) não assimila estaticamente a nova cultura, ele passa a se “traduzir” culturalmente em um processo contínuo não apenas de perda, mas de negociação. HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaraira Lopes Louro. 11ª.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.88-89.

¹⁴⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: Edusc, 2007, p.38.

¹⁴⁹ “Na música popular, diversamente, a questão da forma musical coloca-se de maneira muito mais aberta, sendo esperado por parte do intérprete uma intervenção maior no momento da performance. Paulo Aragão (2001, p. 11) afirma que isso decorre da maior fluidez da ‘instância de representação do original’ na música popular, o que legitimaria e encorajaria a maior intervenção do intérprete.” BIGONHA, Antonio Carlos Alpino. **Dori Caymmi e o processo de ressignificação musical**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2015, p.12.

Sou produto do morro
 Por isso do morro não fujo e nem corro
 Simbora gente!

No morro aprendi a ser gente
 Nunca fui valente e sim conceituado
 Em qualquer favela que eu chegar
 Eu sou muito bem chegado
 E no Canta Galo, na linha de frente
 Naquele ambiente sou considerado
 Ih!

Sou produto do morro
 Por isso do morro não fujo e nem corro
 E eu também!

Eu sou produto do morro
 Sem pedir socorro pra ninguém
 Embarquei do asfalto na cruel sociedade
 Que esconde os valores que no morro tem
 Tenho pouco estudo, não fiz faculdade
 E atestado de burro não assino também
 Ih!

É que a música é meu alento
 E o meu talento a Deus agradecer
 E nesse momento é a Ele que peço
 Se eu sou sucesso fiz por merecer
 Sou favelado, mas tenho muita dignidade
 E muita honestidade pra dar e vender
 Ih!¹⁵⁰

Nessa canção, gravada em 1983, fazia-se a representação da cotidianidade dos morros cariocas, incluindo os cariocas de nascimento e os migrantes, como era o caso de Bezerra.¹⁵¹ Na poética musical em primeira pessoa, o personagem (compositor, intérprete e ouvinte-cantor) se afirma “produto do morro”, dando a entender que teria sido gestado nesse território (não no sentido de nascimento, mas de reconhecimento pela experiência de sobreviver nos morros cariocas¹⁵²). E, enquanto “produto do morro”, não precisaria fugir ou

¹⁵⁰ Eliezer da Ponte e Walter Coragem (Comp.) **Produto do Morro**. LP “Produto do Morro”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 6. São Paulo: RCA Vik, 1983.

¹⁵¹ Em relação a Bezerra da Silva, sua maior identificação se deu com o Morro do Cantagalo (que ele inclusive cita nesta e em outras músicas). Até a década de 1950 os migrantes nordestinos preferiam se estabelecer nos morros vizinhos, como o Morro do Pavão, mas com o aumento do número de migrantes e a proximidade com os bairros de Ipanema e Copacabana (que ofereciam oportunidades de emprego na construção civil e em casas de família), esse contingente avançou sua ocupação ao Morro do Cantagalo e a uma nova comunidade entre os morros do Pavão e do Cantagalo, o Morro do Pavãozinho. CUNHA, Juliana Blasi. “Deus me livre! Vou rezar muito e pedir para não cair nesse Cantagalo”: Negociações e conflitos em jogo no processo de implementação de políticas públicas em uma favela da cidade do Rio de Janeiro. **Mosaico**. São Paulo, v. 5, n. 8, Fundação Getúlio Vargas, 2014, p.12.

¹⁵² “[...] As pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos, ou (como supõem alguns praticantes teóricos) como instinto proletário etc. Elas também

correr, mostrando-se íntimo e inserido nesse território. Na sequência, o personagem-narrador afirma que no morro aprendeu “a ser gente” (a viver em coletividade e a respeitar as normas internas¹⁵³); em qualquer favela seria bem recebido pelos moradores, que reconheceriam nele alguém semelhante.

Cada nova interpretação de Bezerra era uma recomposição, podendo reforçar e reverter sentidos inicialmente dados pelos compositores. Assim, é possível observar as marcas da sua interpretação, como quando o personagem afirma que no Cantagalo é “considerado”¹⁵⁴ ou ao se dizer “produto do morro” e, estabelecendo um diálogo entre personagem e intérprete, receber como resposta “E eu também”.

A canção dava a entender que existia uma barreira social entre “o asfalto e o morro”¹⁵⁵, manifestando, ainda que de forma velada, um embate de classes¹⁵⁶, marcado pela busca do “favelado” pela sobrevivência e pela necessidade de “embarcar” num território que não era dele, representado pelo meio urbano, habitado por outros setores sociais. A sociedade citada escondia “os valores do morro”, podendo-se entender que os moradores do “asfalto” só

experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas. Essa metade da cultura (e é uma metade completa) pode ser descrita como consciência afetiva e moral.” THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.189.

¹⁵³ Existe um “direito alternativo” nas favelas, essa jurisprudência paralela é regulada em conjunto pelas associações de moradores, pelo crime organizado. Ele é pautado na compreensão do senso comum, nas tradições de práticas internas que, embora subjetivas e ambíguas, são baseadas na antiguidade e na necessidade, elementos comuns entre as favelas. LOBOSCO, Tales. Direito Alternativo: a juridicidade nas favelas. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**. Belo Horizonte, v.16, n. 1, ANPUR, maio 2014, p.208.

¹⁵⁴ Por diversas vezes, nas músicas que cantava ou em entrevistas Bezerra assumiu que, embora gostasse de todos os morros, possuía uma identificação mais forte com o morro do Cantagalo, local onde morou por vinte anos, desde sua chegada ao Rio de Janeiro. VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.22.

¹⁵⁵ Pode-se perceber aí a dicotomia morro-asfalto, criada a partir do imaginário social, que adota uma imagem de exclusão da favela em relação ao restante da cidade – que se compara também à dualidade litoral-sertão presente na obra de Euclides da Cunha. HENRIQUES, Mariana Nogueira; CASTILHO, Marina Martinuzzi; SILVEIRA, Ada Cristina Machado da; GUIMARÃES, Isabel Padilha. **Enquadramento Jornalístico: enxergando a favela pelos olhos da mídia**. Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul - Intercom. Chapecó, 31 maio a 02 jun. 2012. Disponível em: <<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30888038/R30-0722-1.pdf>>. Acesso em: 08/01/ 2017.

¹⁵⁶ As contradições urbanas geradas pela acumulação e reprodução do capital se definem como aquelas que estão relacionadas com a esfera do consumo de equipamentos, bens e infraestrutura ligados ao urbano. Estão em conexão inextrincável com a esfera produtiva e, por sua vez, com as lutas entre as classes sociais. “[...] tais contradições transferem para a esfera do consumo problemas básicos que se dão na produção propriamente dita, escamoteando assim a luta de classes [...]” GOHN, M. da G. **Reivindicações populares urbanas**. São Paulo: Cortez, 1982, p.13. Apud: LORENA, Elton Rafael. **Luta de Classes na cidade neoliberal: uma análise sobre o movimento dos moradores sem teto (MTST)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP, Marília, 2012, p.33.

enxergavam os conflitos dos “favelados”, esquecendo-se das pessoas boas que habitavam os morros.¹⁵⁷

Outro trecho da música apresenta uma reflexão sobre saberes. O personagem explica que possui “pouco estudo”, por não ter feito faculdade, mas nem por isso assinaria “atestado de burro”, valorizando o conhecimento obtido através da experiência cotidiana.¹⁵⁸ O personagem-narrador informa que seu “alento” (seu conforto), apesar das injustiças e preconceito sofridos, são o talento e o sucesso, elementos considerados como dádivas de Deus.

Ao término da música, ele enfatiza a crítica aos estereótipos negativos dos moradores dos morros, afirmando ser “favelado” com muita “dignidade” e ter honestidade “pra dar e vender”. Quando se vincula a canção ao personagem (Bezerra da Silva, “Embaixador das favelas”) se observa a intenção de reforçar sua representação enquanto “produto do morro” (nordestino, migrante, morador do morro), também presente em suas entrevistas:

Entrevistador: Estou falando desse homem, que veio lá do nordeste, você também é nordestino não é Bezerra?

Bezerra: Sou sim. [...] Nasci em Recife, Estado de Pernambuco.

Entrevistador: Você veio de pau de arara de lá para cá, ou não?

Bezerra: Não, eu vim a pé né, sabe como é que é né, o bicho pegou de verdade e não dava nem pra vim de pau de arara. (risos)

Entrevistador: [...] E você parou no morro, como é que você chegou no morro?

Bezerra: É aquele negócio, terminou a construção né e o pobre ou você mora andando, ou mora no morro, então eu fui morar no morro, subi no morro do Cantagalo e lá eu acabei de me criar. Quer dizer, vi tudo, aprendi tudo, aliás, o tempo não foi perdido né, eu consegui um diploma da universidade do mundo, que é muito difícil, poucos alunos passam nele, porque na universidade no mundo, não tem aproximação né, por exemplo, se a nota máxima for cem ou dez, você tem que tirar

¹⁵⁷ “Há uma população – os favelados – da qual se desconfia e sempre se desconfiou, composta por ‘elementos’ eternamente desprezados e postos sob suspeição, como os negros e mulatos e os migrantes nordestinos; com o incremento do tráfico de varejo nas favelas, incremento esse que se dá por razões em parte ligadas à própria situação de pobreza e segregação (aparecendo o tráfico de tóxicos, com efeito, como uma estratégia de sobrevivência), a estigmatização da população favelada é, igualmente, potencializada.” SOUZA, Marcelo Lopes de. A ingovernabilidade do Rio de Janeiro: algumas páginas sobre conceitos, fatos e preconceitos. **Anuário do Instituto de Geociências**. Rio de Janeiro, v. 20, Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, p.43. Disponível em: <<http://www.ppegeo.igc.usp.br/index.php/anigeo/article/view/1755/1644>>. Acesso em: 15/01/2017.

¹⁵⁸ “Mas fora dos recintos da universidade, outro tipo de produção de conhecimento se processa o tempo todo. Concordo em que nem sempre é rigoroso. Não sou indiferente aos valores intelectuais nem inconsciente da dificuldade de se chegar a eles. Mas devo lembrar a um filósofo marxista que conhecimentos se formaram, e ainda se formam, fora dos procedimentos acadêmicos. E tampouco eles têm sido, no teste da prática, desprezíveis. Ajudaram homens e mulheres a trabalhar os campos, a construir casas, a manter complicadas organizações sociais, e mesmo, ocasionalmente, a questionar eficazmente as conclusões do pensamento acadêmico.” THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.189.

cem em todas as matérias, não tem nove, vírgula, é na dura mesmo. Então você aprende bem e vê a vida como ela é e fica tudo bem, fica tudo ótimo.¹⁵⁹

Durante sua trajetória, Bezerra mudou de gênero do coco para o partido-alto, deixou de ser o “Rei do Coco”, tornando-se o “Embaixador das Favelas” enquanto persona artística. Apesar disso, não abandonou traços da influência nordestina, gerando hibridismos.¹⁶⁰ A nova opção de gênero musical buscava a sobrevivência no mercado fonográfico¹⁶¹, já que entre as décadas de 1970 e 1990 o coco e outros ritmos regionais sofreram estagnação mercadológica na região centro-sul.

Mesmo em meio à pressão do mercado fonográfico, Bezerra conseguiu preservar algumas características do coco em seu repertório. Além disso, como mencionado anteriormente, o coco e o partido-alto possuem divisão rítmica semelhante, tendo a mesma linha originária dos sambas rurais.¹⁶² Analisando-se os dois subgêneros, evidencia-se que Bezerra inseriu em seu partido-alto traços do coco, mesclando os instrumentos musicais e utilizando o ritmo cadenciado e alegre num processo de “apropriação” e recriação em suas composições e interpretações.¹⁶³

Tião Miranda, um dos principais compositores parceiros de Bezerra da Silva, rememorou a influência do coco no partido-alto do artista:

¹⁵⁹ Entrevista de Bezerra da Silva ao programa televisivo “A Cara do Rio”, apresentado por Jair Marchesini. DEIRÓ, Eloy (Dir.). **A Cara do Rio**. Programa de TV. Rio de Janeiro: TVJM, 21 nov. 2000. Disponível em: <<http://produtoratvjm.com/category/programas/>>. Acesso em: 05/01/2017.

¹⁶⁰ “Adepto mais castiço do sambandido é o pernambucano (José) Bezerra da Silva, 46 anos, ex-aprendiz da Marinha mercante, cantor de coco (influenciado pelo mestre Jackson do Pandeiro) e tocador de zabumba. Em 47 subiu pela primeira vez ao morro do Cantagalo carioca como operário e aprendeu a sambar e tirar partido, somando a ambiguidade rara no meio artístico de dominar duas escolas sonoras tão marcantes, mas não incompatíveis (A divisão rítmica do samba assemelha—se bastante à do coco, chamado ‘samba nordestino’). Em Samba, Partido e Outras Comidas (RCA) o incrível Bezerra não despreza as origens (Coco de Obrigação), mas arrola no terreiro do samba o que chama de “compositores sem carteirinha da Ordem (dos Músicos)” [...]” SOUZA, Tárik de. A primeira (e fornida) estação do samba. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 05 out. 1981, p.10.

¹⁶¹ Em entrevista ao **Jornal do Brasil** de 28/10/1993, Bezerra da Silva afirma que a troca de gênero musical ocorreu por interesses financeiros e que precisou “arquivar” a paixão pelo coco autêntico, porque ele já não era viável comercialmente. SÓ, Pedro. Quando o Forró esbarra com o sambandido: Bezerra da Silva e Genival Lacerda de encontram por acaso. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 28 out. 1993, p.2.

¹⁶² LOPES, Nei. Partido-alto: Samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. Apud: SANTOS, André Augusto de Oliveira. **O “bataque dos engraxates” e o jogo da “tiririca”**: duas culturas de rua paulistanas. Natal: Anpnh, 2013, p.11.

¹⁶³ Apropriação designa “uma história social dos usos e das interpretações”, relacionadas às determinações fundamentais e “aos inscritos, nas práticas específicas que os produzem”. Apropriação é a construção de sentido a partir de uma leitura ou de uma escuta, realizada por comunidades de leitores (ou ouvintes) frente aos discursos e dirigidas pelos elementos inscritos nas páginas que compõem obras ou textos singulares. CHARTIER, R. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002, p.68.

Tião Miranda: Ele tinha um outro estilo, ele veio, quando ele chegou aqui na... engraçado, quando ele chegou aqui que a gente apresentou as músicas a ele, parece que ele criou, ele já tinha aquele estilo de coco, aí ele tem um pedal¹⁶⁴, por que né? Tu pode ver que a maioria das músicas do Bezerra têm “mas porque”, “porque”, “olha”, tá entendendo? Ele tem um pedal que ele brilha a música, tá entendendo? Ele deixava a música com outra vida, às vezes o camarada ia “Ah...”, aí ele chegava dava um “Não é assim, faz isso, olha esse disco aqui” e mandava, dava disco dele e falava pra rapaziada: “Olha, bota meu disco pra tocar que você vai fazer” [...] A semente, “Meu vizinho jogou uma semente no seu quintal” [batuca na mesa e canta], “Meu vizinho jogou uma semente no seu quintal, de repente brotou um tremendo matagal”, fizemos ela na pauleira, mas ela chegou um certo ponto, ele botou [batuca na mesa e canta]: “Meu vizinho jogou uma semente no seu quintal, de repente brotou um tremendo matagal”. Olha só como que cadenciou o negócio. [...] Já dá aquele brando na música, a música já ficou...

Daniel de Plá: Você sente nessas intervenções que ele fazia no ritmo e muitas vezes, quase sempre nas letras [raríssimas exceções], é uma influência do coco?

Tião Miranda: Pedal, pedal dele, que quer dizer pedal? Pedal é o recurso que ele tinha, tá entendendo?¹⁶⁵

O processo de apropriação se dava em diferentes aspectos. Bezerra realizava uma criteriosa seleção das músicas que gravava, manifestando clara preferência pelas que traziam crítica social e abordavam o cotidiano nos morros. Também realizava transformações e adaptações, inserindo referências melódicas e culturais ao seu estilo.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Em harmonia musical, chama-se pedal (ou drone) o som prolongado sobre o qual se sucedem diferentes acordes. O pedal mais comum tem lugar no registo de baixo, embora possa dar-se em outros registos vocais distintos. Habitualmente, o pedal é produzido pela nota tónica ou a quinta da tonalidade na qual se desenvolve, embora em algumas ocasiões se possa realizar com outros intervalos. HERRERA, Eric. **Teoría Musical y Armonía Moderna**. Vol.II. Barcelona: Antoni Bosch, 2004, p.115.

¹⁶⁵ DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela: Etnografia do samba - Bezerra da Silva era pagodeiro?** Documentário. Rio de Janeiro, 4 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n5p-baL4Idg>>. Acesso em: 01/01/2017.

¹⁶⁶ “O repertório é com você, quer dizer, aquilo ali é a base, é tudo. Ali você pode estragar um disco se escolher mal e só o intérprete sabe, porque o negócio é meio difícil você adivinhar o gosto dos outros, entendeu? Então você saber a música que vende, que o mercado vai aceitar, aquela coisa toda. [...] Mas o compositor aqui do morro, ele é analfabeto duas vezes, ele é analfabeto musical e também não tem instrução. Então ele faz uma melodia, uma linha melódica que depois ele também não sabe o que que é. Eu já tive essa experiência, mas muito bonito, cheio de acidentes, sustentidos, bemóis e tal, que eu já tirei melodia e depois toquei no piano lá e ‘Mas senta aqui’, aí começa tocar lé e solar, e digo ‘De quem é essa música aqui?’, ele diz ‘Ah não sei não’. Depois ele vai ouvindo aí diz ‘Eu acho que eu conheço isso’. Digo ‘Isso é seu’. Então esse, veja bem, acredito que é o compositor que você tem que admirar, porque se você foi para a escola, estudou, se formou, aprendeu, tudo bem, vamos bater palma, tudo bem, mas o outro fazer a mesma coisa que você fez sem ir em lugar nenhum...” Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

Assim, mesmo aderindo ao partido-alto, Bezerra continuou a incluir cocos nas faixas de seus discos. A análise de sua discografia permite perceber que, além dos LP's iniciais – “O Rei do Coco” Vol. 1¹⁶⁷ e “O Rei do Coco” Vol. 2¹⁶⁸, nos quais os cocos predominam –, com a mudança de gênero (a partir de 1977) eles continuaram a aparecer (agora de forma escassa). Gravações de coco são encontradas no seu sétimo disco, “Samba partido e outras comidas”¹⁶⁹, que, além de 11 canções de partido-alto, inclui “Coco de obrigação”¹⁷⁰; no décimo quinto disco, “Se Não Fosse o Samba”¹⁷¹, foi regravada a música “O Rei do Coco”¹⁷²; no décimo sétimo, “Partideiro da Pesada”¹⁷³, Bezerra gravou uma síntese entre coco, partido-alto e música sertaneja nominada “Minha drogaria”¹⁷⁴; já no décimo nono disco, “Cocada Boa”¹⁷⁵, se destacou “Onde Está Meu Boi de Guia”¹⁷⁶, que também apresenta uma síntese entre coco, partido-alto e música sertaneja.

Além do coco, outro elemento que se destaca na obra de Bezerra é a influência das religiões afro-brasileiras, principalmente da umbanda, da qual foi praticante durante parte de sua trajetória. Nas suas memórias encontram-se referências constantes ao mundo espiritual umbandista, como no caso do episódio (já relatado) da tentativa de suicídio, quando tentou se envenenar e, segundo seu relato, foi contido por seu guia espiritual “Ogum”, agindo através da entidade “Caboclo Rompe Mato”¹⁷⁷ – também lembrava sua introdução no culto, o desenvolvimento da mediunidade e princípios da fé.¹⁷⁸ Durante a maior parte de sua vida, Bezerra manteve-se vinculado à umbanda, o que pode ser observado em músicas como “Meu Pai é General de Umbanda”:

¹⁶⁷ Bezerra da Silva. LP “O Rei do coco”, Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1975.

¹⁶⁸ Bezerra da Silva. LP “O Rei do Coco” - Vol.2, Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1976.

¹⁶⁹ Bezerra da Silva. LP “Samba, Partido e Outras Comidas”, Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: RCA Vik, 1981.

¹⁷⁰ Buco do Pandeiro (Comp.). **Coco de Obrigação**. LP “Samba, Partido e Outras Comidas”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 5. São Paulo: RCA Vik.1981.

¹⁷¹ Bezerra da Silva. LP “Se Não Fosse o Samba”, Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1989.

¹⁷² Bezerra da Silva (Comp.). **O Rei do Coco**. LP “Se Não Fosse o Samba”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1989.

¹⁷³ Bezerra da Silva. LP “Partideiro da Pesada”, Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1991.

¹⁷⁴ Zaba (Comp.). **Minha Drogaria**. LP “Partideiro da Pesada”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 5. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1991.

¹⁷⁵ Bezerra da Silva. LP “Cocada Boa”, Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1993.

¹⁷⁶ Zé do Galo (Comp.). **Onde Está Meu Boi de Guia**. LP “Cocada Boa”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1993.

¹⁷⁷ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.27.

¹⁷⁸ A prática de morar nos terreiros é comum entre os seguidores das religiões de matrizes africanas, sobretudo no candomblé, mas também na umbanda. Ela remonta às práticas comunitárias, uma marca profunda do paradigma civilizatório africano, traço forte das nações que para cá vieram, como a Nação Nagô. SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2000, p.207.

Tudo que eu peço a vovó ela faz
Também o que eu peço a vovô ele faz

Ele é rei de Aruanda
Mas vovó também manda
Quando os dois pedem juntos
Ninguém me passa pra trás
O que eu quero mais?

Tenho plena consciência
E sempre andei correto
Por isso sou bem protegido
Por Vovó Catarina e Pai Anacleto
Eles são meus protetores
E garantem a minha paz
O que eu quero mais?

Meu pai é general de umbanda
Assim é seu grito de guerra
Se Ogum perder demanda
Nunca mais desce na terra
E em seguida ainda disse
Que filho de umbanda não cai
O que eu quero mais?¹⁷⁹

A canção retoma a ação de entidades espirituais da umbanda¹⁸⁰, estruturada numa narrativa em primeira pessoa. O personagem-narrador (falando do eu, de si próprio) afirma que é atendido em tudo o que pede para vovó e vovô¹⁸¹ (forma de chamar os pretos velhos e pretas velhas¹⁸²), porque tem fé nessas entidades (apelidadas por Bezerra de “rapaziada de Aruanda”¹⁸³). Classifica a entidade preto velho (vovô) como Rei de Aruanda e ressalta que a

¹⁷⁹ Regina do Bezerra, 1000tinho e Jorge Garcia (Comp.). **Meu Pai é General de Umbanda**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 5. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

¹⁸⁰ “[...] a recorrência a ritos mágico-religiosos com finalidades de cura, amor e dinheiro foi constatada nos templos das religiões afro-brasileiras. São muitos os estudos merecedores de respeito, em diferentes épocas e com diferentes campos empíricos, que mencionam o fato, mesmo que de forma passageira. No que diz respeito a nosso campo de pesquisa, os trabalhos de amor, juntamente com os trabalhos de cura, destinados a resolver problemas de saúde, e os trabalhos de destranca, que visam resolver problemas financeiros, são indubitavelmente os mais procurados.” CHAVES, Kelson Gérison Oliveira; QUEIROZ, Marcos Alexandre de Souza. Dilemas morais de amor: Controle, conflitos e negociações em terreiros de umbanda. **DILEMAS**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 4, UFRJ, out./dez. 2013, p.604. Disponível em: <<http://revistadil.dominiotemporario.com/doc/DILEMAS-6-4-Art3.pdf>>. Acesso em: 12/11/2016.

¹⁸¹ É comum utilizar referências familiares para os pretos e pretas velhas nas práticas da umbanda, nas quais geralmente são chamados de tio/tia, avô/avó ou pai/mãe. NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso do; SOUZA, Lídio de; TRINDADE, Zeidi Araújo. Exus e pombas-giras: o masculino e o feminino nos pontos cantados da umbanda. **Psicologia em Estudo**. Maringá, v. 6, n. 2, p.107-113, jul./dez. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n2/v6n2a15.pdf>>. Acesso em: 04/11/2016.

¹⁸² Na umbanda o “preto velho” é identificado, em princípio, como um antigo escravo, sábio, bondoso e experiente, embora possa também apresentar uma dimensão guerreira de velho africano. VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p.12.

¹⁸³ Por vezes, além dos reinos espirituais da umbanda e da quimbanda, situados, respectivamente, no astral superior e no inferior, com suas hostes opostas, menciona-se um outro domínio, o mais excelso: a Aruanda, onde

preta velha (vovó) também manda (referindo-se à autoridade similar de ambos¹⁸⁴). Devido a essa autoridade, “quando os dois pedem juntos” (intercedendo a Deus¹⁸⁵), estaria garantida sua proteção e ninguém lhe passaria para trás. Sendo assim, questiona “O que eu quero mais?” e, em resposta, afirma “Uma grana para ajudar as crianças abandonadas”, lembrando que a caridade é um dos principais preceitos da umbanda.¹⁸⁶

Segundo os versos, o personagem é favorecido pelas entidades por “andar correto”: “Tenho plena consciência/ E sempre andei correto/ Por isso sou bem protegido/ Por Vovó Catarina e Pai Anacleto” (nomes de um preto velho e de uma preta velha). Na sequência, completa: “Eles são meus protetores/ E garantem a minha paz”. Em outro trecho, destaca o seu guia protetor, Ogum, e canta seu grito de guerra: “Se Ogum perder demanda/ Nunca mais desce na Terra/ E em seguida disse/ Que filho de Umbanda não cai”, reforçando a crença na proteção e na ação das entidades espirituais no cotidiano das pessoas, uma das motivações para a conversão de seguidores das religiões de matriz africana, em detrimento do neopentecostalismo:

A “teologia da prosperidade” não é estranha às religiões tradicionais africanas – nem às suas recriações americanas, no Brasil ou em Cuba. São religiões que procuram, através de expedientes extraempíricos, a realização das coisas boas da vida. Consultando búzios, cumprindo obrigações, fazendo oferendas, o que a fiel busca é evitar sofrimentos, solucionar casos e coisas do amor, superar dificuldades, arranjar emprego, ter saúde, criar os filhos, ser bem-sucedido profissionalmente.¹⁸⁷

se achariam os orixás e outros espíritos esplêndidos, aos pés de Deus. Mas predomina a repartição do cosmo espiritual nesses dois hemisférios (umbanda e quimbanda), admitindo alguns fiéis a existência de zonas intermediárias. SERRA, Ordep. No caminho de Aruanda: A umbanda candanga revisitada. **Afro-Ásia**. Salvador, v. 25-26, Universidade Federal da Bahia, 2001, p.224. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/3662/1/afroasia_n25_26_p215.pdf>. Acesso em: 02/12/2016.

¹⁸⁴ Ao contrário do que ocorre nas religiões cristãs ocidentais, nas quais a autoridade é concentrada no gênero masculino (padres, bispos e pastores), no sistema litúrgico nagô-Ketu (principais nações africanas que participaram da diáspora) as mulheres possuem grande autoridade, elas são as zeladoras da palavra, são possuidoras e transmissoras da força propiciatória, se convertendo na dinâmica de expansão do grupo. O poder feminino assegura a continuidade da existência e dos valores sagrados do terreiro – por isso, são cultuadas as “grandes mães”, as Iya. SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2000, p.215.

¹⁸⁵ Apesar de acreditar na interação de entidades espirituais (Orixás, guias e espíritos protetores), a umbanda é uma religião monoteísta. O nome do Deus supremo, criador do universo, varia de acordo com o terreiro ou o centro de prática, geralmente são chamados de Olorum (influência ioruba) ou Zambi (influência angolana). BARBOSA JUNIOR, Ademir. **O livro essencial de umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

¹⁸⁶ A prática da caridade, entendida como a procura de solução dos problemas pessoais das mais variadas naturezas, dando alívio e proteção aos que procuram, é o objetivo sempre declarado dos terreiros. NEGRÃO, Lísias. **Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 1996, p.349.

¹⁸⁷ RISÉRIO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2012, p.203.

Além dessa canção, na obra de Bezerra identificam-se diversas outras relacionadas à temática da umbanda¹⁸⁸, representando a forte presença dessa religião no cotidiano dos morros cariocas.¹⁸⁹ Esse predomínio foi ainda maior na década de 1960, quando o umbandismo contava com muitos seguidores nas favelas. Seus adeptos continuaram numerosos nas décadas seguintes, passando por um declínio ante o crescimento das igrejas neopentecostais.¹⁹⁰

Mesmo sendo frequentes no repertório de Bezerra, as canções com a temática das religiões afro-brasileiras não têm uniformidade, talvez em função da variedade de compositores (e suas visões de mundo), apresentando elementos diversos, priorizando temáticas relacionadas à fé, ao culto da religião e às entidades, enquanto em outras aparecem críticas aos terreiros e médiuns interesseiros, como se observa na canção “Pai Véio 171”:

Quem tiver grana e quiser falar com pai véio vem agora
Se tiver duro não adianta
Pai véio vai cantar pra subir

Quer falar com pai véio vem agora
Porque pai véio já quer ir se embora

Ih, mais meu fio ce tá todo macumbado
As piranhas estão te devorando
Não tem um lugar nem pra dormir

¹⁸⁸ Bezerra da Silva e Sydney da Conceição (Comp.). **O Catimbozeiro**. LP “O Rei do Coco”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1975. Edenal Rodrigues e Darci de Souza (Comp.). **Bata da Vovó**. LP “Partido Alto Nota 10” - Vol.2, Bezerra da Silva e seus convidados. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: CID, 1979. Murilo e Bezerra da Silva (Comp.). **Cabeça pra vovó**. LP “Partido Muito Alto”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1980. 1000tinho e Jorge “Índio” (Comp.). **Promessa**. LP “Samba Partido e Outras Comidas”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1981. Entre muitas outras.

¹⁸⁹ “Desde sua origem na década de 1920 a umbanda se disseminou, sobretudo pelos setores urbanos do país, essa boa recepção se explica pela perspectiva da construção da identidade nacional que permeou os setores intelectuais e se espalhou pelo país desde a proclamação da República. A umbanda foi vista desde o início como uma religião brasileira, a que melhor encarnava a tradição sincrética nacional, se constituindo a partir de elementos africanos (os orixás), de espíritos que representam personagens tipicamente brasileiros, como índios, caboclos, baianos e boiadeiros, além da influência do espiritismo kardecista francês. [...] Apesar da incensada ‘brasilidade’ da umbanda, apesar do desejado impacto demográfico que aos olhos dos estudiosos sua recepção mereceria ter para ela assim consolidar-se no concerto (multi)cultural das religiões em nosso País, ela começou a entrar em refluxo já na década de 1980.” PIERUCCI, Antônio Flávio. Bye, bye Brasil: o declínio das religiões tradicionais no Censo 2000. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 52, 2004, p.24.

¹⁹⁰ Nas atuais discussões buscando enquadrar o movimento pentecostal brasileiro, alguns autores, como Freston e Mariano, dividem o pentecostalismo em três ondas. 1ª onda: década de 1910- o nascimento do pentecostalismo no Brasil, com a vinda dos missionários europeus e a fundação das igrejas Congregação Cristã no Brasil (1910) e Assembleia de Deus (1911). 2ª Onda: década de 1950 e 1960- a partir do surgimento das igrejas Evangelho Quadrangular (1951), Igreja Evangélica O Brasil para Cristo (1955) e Igreja Pentecostal Deus é Amor (1962). E a 3ª onda: década de 1970- também denominada de neopentecostalismo, a partir do surgimento de igrejas como a Igreja Universal do Reino de Deus e Igreja Internacional da Graça. Por outro lado, há autores (Alencar e Campos) que refutam as tentativas de enquadramento do pentecostalismo e reconhecem que as atuais categorias não dão conta de, por si só, explicar o complexo fenômeno pentecostal. Cf.: MARQUES, Vagner Aparecido. **O irmão que virou irmão: rupturas e permanências na conversão de membros do PCC ao pentecostalismo na Vila Leste- SP**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), PUC-SP, São Paulo, 2013, p.41-42.

E ainda meu fio mora andando
Escute o que o véio vai falar
E num papel tu vai escrevinhando

Ih, mais me traga oito quilo de feijão
Dez galinha bem gorda e bem pelada
Dez quilo de arroz e macarrão
E deis lata de doce de marmelada
Dez garrafa de vinho do bonzão
Que a tua milonga tá curada

Ih, mais me traga também um mil e meio
Que meu fio vai ganhar grande tesouro
Vai ser o maior dos fazendeiros
Vai vender muita vaca e muito touro
Se meu fio não tiver dinheiro vivo
Pode ser cheque verde ou cheque ouro

Ih, mas meu fio tu vai na paz de Deus
Que agora meu fio tá seguro
E vai ganhar tudo o que perdeu
Pai véio vai lhe dar grande futuro
E volta com todo povo teu
Por favor não me traga ninguém duro ¹⁹¹

Ao cantar em primeira pessoa, o intérprete assume o personagem de um pai de santo enganador. No refrão (repetido várias vezes para reforçar a mensagem) o “pai véio” chama o público (“Quer falar com o pai véio, vem agora”), advertindo “Se tiver duro não adianta”, referindo-se às práticas de cobrar por trabalhos espirituais e oferecer oferendas às entidades.¹⁹² Na sequência do enredo, quando o pai de santo é procurado por um homem em dificuldades (“sem lugar para dormir” e “morando andando”¹⁹³), lhe explica que seus males são causados por trabalhos espirituais (“Ih, mais meu fio ce tá todo macumbado”), feitos por mulheres com quem havia se relacionado (“As piranhas estão te devorando”).

Para resolver a situação, o pai de santo pede para anotar um receituário: “Escute o que o véio vai falar/ E num papel tu vai escrevinhando”. Nesse momento, aplica o “golpe” em seu próprio benefício: “Ih, mais me traga oito quilo de feijão/ Dez galinha bem gorda e bem pelada/ Dez quilo de arroz e macarrão/ E deis lata de doce de marmelada/ Dez garrafa de vinho do bonzão/ [...] Ih mais me traga também um mil e meio”. Ao final, destaca os

¹⁹¹ Luiz Moreno e Geraldo Gomes (Comp.). **Pai Véio 171**. LP “Produto do Morro”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1983.

¹⁹² “Essa atividade é conhecida nas religiões afro-brasileiras, entre elas a umbanda, como ‘despacho’, ela se caracteriza pela oferenda alimentar ou de sacrifício de animais feitos em homenagem às divindades, visando obter auxílio e proteção na resolução de problemas.” SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005, p.137.

¹⁹³ “Morar andando” é uma gíria que possui significado de não ter lugar estabelecido para morar, morar na rua.

benefícios que seriam recebidos ao satisfizer as necessidades da entidade: “[...] meu fio vai ganhar grande tesouro/ Vai ser o maior dos fazendeiros/ Vai vender muita vaca e muito touro”. E até facilita o pagamento: “Se meu fio não tiver dinheiro vivo/ Pode ser cheque verde ou cheque ouro”. Conclui dizendo para o “cliente” recomendar seus serviços a quem possa pagar: “E volta com todo povo teu/ Por favor não me traga ninguém duro”.

Cabe ressaltar que a abordagem de temáticas ligadas às religiões afro-brasileiras não foi privilégio de Bezerra, essas também estiveram presentes no repertório de outros artistas, atingindo o ápice na década de 1970. Pode-se dizer que elas expressavam a valorização e o protagonismo negro. Nesse sentido, considera-se como marco o lançamento do LP “Os Afro-sambas”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, elaborado a partir de uma pesquisa efetuada por um grupo de músicos nos candomblés da Bahia. Nesse álbum as letras e os arranjos eram menções diretas às religiões afro-brasileiras, reverenciando os orixás mais cultuados no Brasil, como Xangô e Iemanjá.¹⁹⁴

Após o sucesso d’Os Afro-sambas, surgiram outros nomes destacando o protagonismo negro e as matrizes religiosas africanas. Um desses expoentes foi Clara Nunes, que a partir da década de 1970 concentrou seu repertório e sua performance no universo simbólico africano e afro-brasileiro.¹⁹⁵ Bezerra foi contemporâneo desse movimento; alguns fatos, como sua inserção no universo musical desde a chegada ao Rio de Janeiro e a vivência das rodas de samba, servem como indícios de que ele e os compositores do seu repertório foram influenciados por essas tendências.

A temática das religiões afro-brasileiras foi apresentada de formas diversas no repertório de Bezerra, sendo valorizada, mas também criticada, ironizada. Essa dubiedade pode estar vinculada ao fato de seu repertório se caracterizar por uma espécie de composição coletiva¹⁹⁶, com a coexistência de visões diferentes, mediações¹⁹⁷ e até confrontos. Em várias ocasiões Bezerra assumiu sua fé e denunciou a intolerância religiosa sofrida pelos umbandistas:

¹⁹⁴ SOARES, Mariana de Toledo. **O Brasil negromestiço de Clara Nunes** (1971-1982). Dissertação (Mestrado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2015, p.44.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.56-57.

¹⁹⁶ Nesse sentido, a obra de Bezerra da Silva se aproximou muito do formato inicial do samba, quando ainda não havia sido apropriado pela indústria fonográfica. Os sambas eram compostos nas rodas de samba, lugar de uma fala musical coletiva e espontânea. Essa questão se insere nos debates referentes ao primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”, incluindo o questionamento sobre se teria sido uma produção coletiva (a casa da Tia Ciata) ou uma produção individual do compositor Donga. NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, Anpuh, 2000, p.170-183.

¹⁹⁷ Considera-se o processo de seleção, alterações e ajustes feitos nas músicas por Bezerra da Silva como uma forma de mediação.

O negócio era o seguinte, que eles fazem quando o camarada é preto, feio, analfabeto e mora longe: é macumbeiro; quando é branco dos olhos azuis: é espiritualista, é o Kardec.¹⁹⁸

Percebe-se a forte influência da umbanda na vida e obra de Bezerra¹⁹⁹, até a sua conversão ao neopentecostalismo²⁰⁰, em 2002, que, segundo alguns, se deveu a Regina, sua esposa:

Nilo Dias: [...] Ele dava soco no pires e dizia que era macumbeiro, mas ela conseguiu mudar esse panorama dele, porque ela começou a levar ele para fazer... consultar por causa de uma bronquite crônica que ele tinha e tal. Aí ela arranhou um médico lá em Juiz de Fora, começou a mudar ali. [...] E por último ela tava fazendo a cabeça dele para ele sair da macumba e meter ele na Universal. Ele nunca falou para mim que ia, porque ele sabe, quanta música a gente fizemo pô, em cima desse negócio de crente? Uma porção delas.²⁰¹

Já outros afirmam que foi a morte do filho George (conhecido como Moa) que levou à conversão.

¹⁹⁸ “Então, nessa jornada... então a gente via muita coisa que não tem nada a ver, então a gente brinca, mas brinca não é desfazendo, é com respeito. Teve uma vez que a gente tava tomando uma cerveja num barzinho, de lance, aí ele chegou e falou ‘Gil de Carvalho?’, eu falei ‘Sou eu mesmo’. ‘Eu queria muito falar contigo’, ‘Tudo bem, vamos conversar, vamos troca uma ideia’. ‘Então é o seguinte, então eu vou jogar búzios contigo.’ Então ele começou a amassar uma chapinha pra jogar búzios comigo, aí eu falei: ‘Pô, pai de santo que joga búzios com chapinha, né?’ Então eu falei ‘Tá legal’. A gente vai só registrando aquele negócio na mente, aí eu falei ‘Tem um esquema aí de um lance?’ Entrevista do compositor Gil de Carvalho ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006. “Ah, isso aí amigo, isso é verdade mesmo porque tem mesmo, porque eu já fui numa curimba [ato religioso ligado à música na umbanda], e a curimba era 171, e foi o maior rolo lá em Nova Iguaçu. ‘Poxa meu irmão, tá ruim pra ter uma mulher’, aí a vovó botou o búzios e disse que eu tinha duas amantes, aí eu virei o... sabe, virei o bacunde.” Depoimento do compositor Dário Augusto ao documentário Onde a Coruja Dorme. Ibidem.

¹⁹⁹ “Você sabe quantos milhões de disco eu vendi aí? [aponta para os discos de ouro e platina na parede] E sabe quanto eu recebi? Aí é que tá o problema, e aí ainda tem o seguinte: ‘Se você não pagar, eu vou falar com o vovô. Tá arriscado você se dar mal porque eu sou macumbeiro, de vez em quando tá andando para trás aí, batendo com a cabeça...’, eles têm um medo desgraçado.” Depoimento de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

²⁰⁰ “São coisas da vida, questão de fé. Sempre acreditei, mas só agora me ajustei com o Evangelho.” Depoimento de Bezerra da Silva ao jornal “O Estado de S. Paulo”. DEL RÉ, Adriana. Bezerra da Silva, o malandro evangélico. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. São Paulo, 21 ago. 2003, p.9. “Regina foi uma das responsáveis pela conversão do cantor, há cerca de três anos, à religião evangélica. No ano passado, Bezerra gravou o CD ‘Caminho de Luz’, de música gospel em ritmo de pagode por seu selo próprio.” RANGEL, Sérgio. Velório de Bezerra reúne músicos: Cantor e compositor morreu ontem, aos 77 anos, após 80 dias internado. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada Online. Caderno Memória. São Paulo, 18 jan. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1801200511.htm/>>. Acesso em: 05/01/ 2017.

²⁰¹ Entrevista do compositor Nilo Dias ao Professor Daniel de Plá. DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela: Etnografia do samba - Bezerra da Silva no Centro Espírita**. Documentário. Rio de Janeiro, 9 set. 2015. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8IU1paCcFzo>>. Acesso em: 05/11/2016.

Adelzonilton: Eu acho que o Bezerra se converteu derivado um problema que houve com o filho dele, Moa, ele gostava muito desse moleque [...]. E quando ele soube de uma tragédia que houve com o filho dele, ele ficou desgostoso e não acreditou mais em pai de santo nenhum. [...] Aí, cadê o pai de santo que salvava o moleque? Não salvou nada, aí ele não acreditou mais em nada, largou tudo, largou terreiro de macumba, perdeu terreno, perdeu tudo.²⁰²

Daniel de Plá: [...] ele perde o filho, que foi brutalmente assassinado [...] um compositor me falou que esse momento dessa perda foi muito marcante pro Bezerra da Silva, e a partir disso algumas crenças dele começaram a ruir. Isso acontece, não acontece?

Pai de Santo Muzurê d'Oxumarê²⁰³: É, acontecer acontece sim, mas vamo dizer assim, pra ele foi uma tristeza, foi uma perda, começou a abalar um pouco a parte da fé né, mas depois com o tempo ele deu esse entendimento. Ele foi entendendo o que seria, vamo dizer assim, uma passagem, de um instrumento ao outro.

Daniel de Plá: [...] o que você acha que fez com que o Bezerra se convertesse, se é que ele se converteu mesmo pra igreja evangélica. Qual é a tua opinião sobre isso, ele de fato se converteu?

Nilo Dias: A minha opinião, você sabe que ela também era do quimbete²⁰⁴, ela também era... A Regina, ela era da umbanda também, tava junto com ele, ele ficou abalado com a morte do Moa, mas ele deu sequência ao trabalho dele, porque depois que o Moa morreu ele ainda fez mais uns cinco ou seis discos. Então não foi o Moa que causou o impacto dele parar, quem fez ele parar foi a Regina [...] ele foi mais por uma questão de amizade, pá, mas não foi porque o filho morreu [...].²⁰⁵

A imprensa noticiou o trágico falecimento de George em outubro de 1989²⁰⁶; a conversão só ocorreria em 2002, treze anos depois. Nesse entremeio Bezerra continuou gravando discos (um total de onze²⁰⁷) com as temáticas usuais do seu repertório. Talvez essas

²⁰² Entrevista do compositor Adelzonilton ao Professor Daniel de Plá. DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva se converteu? Documentário. Rio de Janeiro, 9 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fSLn3B1tBx8>>. Acesso em: 05/11/2016.

²⁰³ O pai de Santo Muzurê d'Oxumarê e a sua bisavó, a mãe de santo Albertina Mendes, foram próximos de Bezerra da Silva.

²⁰⁴ Quimbete é uma dança de origem africana acompanhada por instrumentos de percussão, também significa batuque. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Coordenação e edição de Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos. Curitiba: Positivo, 2010. Mas no contexto empregado pelo compositor Nilo Dias, dá a entender que Regina também era seguidora da umbanda.

²⁰⁵ Entrevista do Pai de Santo Muzurê d'Oxumarê e do compositor Nilo Dias ao Professor Daniel de Plá. DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva abalado? Documentário. Rio de Janeiro, 18 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nfO7-oP8htQ>>. Acesso em: 05/11/2016.

²⁰⁶ “George Bezerra da Silva, 22, filho do cantor e compositor Bezerra da Silva, morreu ontem à noite com dois tiros na praça do Lido, em Copacabana. Segundo testemunhas que não se identificaram, ele foi baleado por seguranças de um hotel das proximidades, ao tentar assaltar um turista. George, com várias passagens pela 12ª delegacia – furto, assalto a mão armada e agressão a mulher – estava em liberdade provisória.” FREITAS, Mônica. Morte. **Jornal do Brasil**. Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 30 out. 1989, p.5.

²⁰⁷ Foram eles: “Eu não sou Santo” (Rio de Janeiro, BMG-Ariola, 1990), “Partideiro da Pesada” (Rio Janeiro, BMG-Ariola, 1991), “Presidente Caô Caô” (Rio de Janeiro, BMG-Ariola, 1992), “Cocada Boa” (Rio de Janeiro, BMG-Ariola, 1993), “Bezerra, Moreira e Dicro - Os 3 Malandros In Concert” (Rio de Janeiro, CID, 1995), “Contra o Verdadeiro Canalha (Bambas do Samba)” (São Paulo, RGE, 1995), “Meu Samba é Duro na Queda”

informações reforcem as declarações de que, embora a morte do filho George tenha afetado sua fé, não foi a única razão da sua conversão.

Após a conversão, Bezerra continuou gravando e cantando nos shows seus sucessos musicais com a temática da umbanda, e sobre isso declarava:

Não tem nada a ver uma coisa com a outra. A minha profissão é cantar, e eu faço isso. Me converti e sou obrigado a virar otário?
- Eu não vou deixar de cantar nada. A minha vida profissional não se converteu. Será que Jesus vai pedir à pessoa para abrir mão do ganha-pão, que no meu caso é a minha música? Claro que não.²⁰⁸

Além de continuar a cantar seu repertório tradicional, Bezerra mantinha alguns hábitos reprimidos pelos neopentecostais (fumava escondido). Assim, muitos amigos não acreditaram na sua conversão, achavam que era um modo de se conciliar com a esposa Regina, que o conduziu à conversão. Outra possibilidade é que ele teria elaborado certo sincretismo religioso próprio, estabelecendo suas próprias regras de conduta religiosa.²⁰⁹ Segundo o compositor Nilo Dias, porém, foi

[...] ela conseguiu mudar esse panorama dele [...] Proibiu ele de fumar, ele fumava Hollywood. Eu chegava lá, ele fumava escondido dentro do banheiro, eu achava aquilo ridículo. E por último ela estava fazendo a cabeça dele para ele sair da macumba e meter ele na Universal.²¹⁰

Devido à proximidade que Bezerra tinha com a umbanda, a mudança religiosa deixou muitos perplexos.²¹¹

(São Paulo, RGE, 1996), “Provando e Comprovando sua Versatilidade” (Rio de Janeiro, Rhythm and Blues, 1998), “Eu tô de Pé” (São Paulo, Universal Music, 1998), “Malandro é Malandro e Mané é Mané” (Rio de Janeiro, Atração, 1999) e “Bezerra da Silva Ao Vivo” (Rio de Janeiro, CID, 2000).

²⁰⁸ BURGOS, Pedro. Malandragem dá um tempo no AfroRio: Bezerra da Silva é o convidado de hoje no Iate Clube. **Jornal do Brasil**. Caderno D, Seção Cultura. Rio de Janeiro, 18 dez. 2003, p.8. REUTERS. Compositor Bezerra da Silva oficializa sua conversão a Igreja Universal. **Folha Online**. São Paulo, 19 mar. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u13391.shtml>>. Acesso em: 03/12/2016.

²⁰⁹ O Brasil é o país com o mais alto número de católicos “da boca para fora”, praticantes de um catolicismo censitário. O país dos católicos que seguem conselhos de ultratumba e acreditam em figas, despachos e bolas de cristal. Temos católicos macumbeiros, teosóficos, freudianos, espíritas, esotérico-orientais, marxistas e até ateus, que não acreditam em Deus, mas se benzem ao tomar o avião. RISÉRIO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2012, p.186.

²¹⁰ Entrevista do compositor Nilo Dias ao Professor Daniel de Plá. DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela: Etnografia do samba - Bezerra da Silva no Centro Espírita**. Documentário. Rio de Janeiro, 9 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8IU1paCcFzo>>. Acesso em: 05/11/2016.

²¹¹ “Eu até me senti mal quando ele foi para a Igreja, porque eu acho que houve uma mistura de religião, tá entendendo, porque ele foi muito protegido, ele foi muito protegido pelos orixás, sabe, pelas críticas, por tudo que ele passou, tá entendendo? E ele passava aquela energia pra gente, sabe, quando ia, tanto é que ele gravou várias músicas, sabe, falando do caboclo, ele gravou.” Entrevista do compositor Laureano ao Professor Daniel de

[...] eu até fiquei muito abismado quando ele mudou, e ele até dizia pra mim “Não, isso aqui é a minha” [se referindo à umbanda], e ele terminou morrendo em outra. Nós, que fizemos tanta música criticando, no fim, ele caiu lá.²¹²

Antes da conversão, nas composições e interpretações de Bezerra apareciam críticas às práticas e aos pastores das igrejas neopentecostais, observadas na canção “O Bom Pastor” (1989), composta por Pedro Butina em parceria com Regina do Bezerra (esposa de Bezerra, que segundo depoimentos teve papel decisivo em sua conversão).²¹³

Aleluia irmão
Compre o seu lugarzinho no céu
Aleluia

O irmão arrouchou a mulher do parlamentar
Ao invés de – É um assalto – o safado gritou:
– Põe o dízimo de Jesus
Aqui na sacolinha na paz do senhor
Põe os dez por cento de Jesus
Aqui na sacolinha na paz do senhor

Foi assim que o safado gritou
Bem devagarinho na paz do senhor
Foi assim que o canalha gritou
Tudo aqui na sacolinha na paz do senhor

Trazia uma bíblia na mão
Se encheu de razão e pratique morou
Falou que era contra a guerra
Porque aqui na terra o bicho pegou
Somente ele estava são e salvo
Porque na igreja ele é bom pastor

Abriu a bíblia nos dez mandamentos
Mas só disse oito e a madame pulou
– Cadê o não roubar e não matar?
Ele disse: – Foi erro do tal editor
E também pergunte para o seu marido

Plá. DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva era Pai de Santo? Documentário. Rio de Janeiro, 03 ago. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FdVSlITfYRw>>. Acesso em: 05/11/2016.

²¹² Entrevista do compositor Nilo Dias ao Professor Daniel de Plá. DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba – Bezerra da Silva era da umbanda? Documentário. Rio de Janeiro, 18 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iy1UHvBZJdE>>. Acesso em: 05/11/2016.

²¹³ “**Nilo Dias:** Ele nunca falou para mim que ia, porque quantas músicas que a gente fizemo pô, em cima desse negócio de crente? Uma porção delas. Algumas, que teve uma que ele ia gravar e, depois que ele entrou, já não gravou mais porque eu tava pinchando, tava falando demais dos cara. **Daniel de Plá:** Você lembra dessa? **Nilo Dias:** Lembro, esculachando mesmo.” Entrevista do compositor Nilo Dias ao Professor Daniel de Plá. DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba – Bezerra da Silva era da umbanda? Documentário. Rio de Janeiro, 18 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iy1UHvBZJdE>>. Acesso em: 05/11/2016.

Se no parlamento ele nunca roubou
 E se a senhora acha que eu estou errado
 Está esquecendo a voz da razão
 Porque quem rouba mulher de ladrão
 Tem direito também a cem anos de perdão
 Absolutamente erradíssimo!²¹⁴

Nesse exemplo, a narrativa é feita na terceira pessoa. A canção conta a história de um falso pastor evangélico que vende aos fiéis “o seu lugarzinho no céu” e tenta enganar a mulher de um parlamentar cobrando o dízimo: “[...] os dez por cento de Jesus/ Aqui na sacolinha na paz do senhor”. Nas suas pregações o pastor cita apenas oito dos dez mandamentos, ocultando o “não roubar” e o “não matar”, levando ao questionamento sobre essas ausências. Então responde que “Foi erro do tal editor” e retruca pedindo para a mulher perguntar ao marido “Se no parlamento ele nunca roubou”. Segue argumentando: “E se a senhora acha que eu estou errado/ Está esquecendo a voz da razão/ Porque quem rouba mulher de ladrão/ Tem direito a cem anos de perdão”.

A canção efetuava uma dupla crítica: aos falsos pastores evangélicos que buscavam vantagens financeiras e aos políticos corruptos (em referência às décadas de 1980 e 1990²¹⁵). A cena criada era tragicômica.

Através do humor, o residual podia ser recuperado, o estranhamento frente ao emergente e/ou moderno era colocado, o antigo torna-se arcaico, a inversão possibilita dizer o não-dito, ou o repetido que circula no cotidiano, fazendo surgir anti-heróis, trocadilhos, paródias, personagens tragicômicos e outros elementos.²¹⁶

Após a conversão à religião neopentecostal²¹⁷, Bezerra planejou gravar um disco gospel, mas foi rejeitado pelo selo ligado à Igreja Universal, só conseguindo gravá-lo de forma independente. Esse trabalho recebeu o título “Caminho de Luz” e foi lançado apenas após a morte do artista (2005).²¹⁸ Nesse CD o repertório era muito diferente do tradicional, com canções voltadas para os evangélicos neopentecostais. Cabe destacar que a autoria de

²¹⁴ Pedro Butina e Regina do Bezerra (Comp.). **O Bom Pastor**. LP “Se Não Fosse o Samba”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1989.

²¹⁵ MARIANO, Ricardo. Expansão Pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 52, Universidade de São Paulo, sept./dec. 2004, p.126. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n52/a10v1852.pdf>>. Acesso em: 05/01/2017.

²¹⁶ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: Edusc, 2007, p.114.

²¹⁷ Na primeira metade da década de 1990 surgiu uma série de críticas e acusações da grande imprensa e até de setores evangélicos, inquéritos policiais e processos judiciais contra a Universal e seus líderes, um sem número de vezes retratados em matérias jornalísticas. MARIANO, op. cit., p.126.

²¹⁸ Bezerra da Silva. LP “Caminho de Luz”. Rio de Janeiro: Independente, 2005 (póstumo).

algumas músicas do CD gospel é de compositores que fizeram parcerias com Bezerra em discos anteriores, abordando temáticas convencionais.²¹⁹ Alguns também se declararam convertidos. Merece menção Adelzonilton²²⁰, que compôs letras que estão entre os maiores sucessos de Bezerra (individualmente e com parceiros), como “Malandragem dá um tempo”²²¹, “Partideiro indigesto”²²², “É o bicho, é o bicho”²²³ e “Defunto caguete”²²⁴, e no disco gospel (mudando o nome artístico de Adelzonilton para Adelzo Nilton, para demonstrar a conversão) compôs “Me chamo Jesus”²²⁵ e “Filho do Dono”:

Eu não sou dono do mundo
Mas filho do dono do mundo eu sou
Em nome do Pai e do Espírito Santo
Me sinto feliz louvando meu senhor

Muito tempo eu vivi neste mundo
Perdido dentro do pecado
Só que meu pai me tocou
E perdoou tudo que eu fiz de errado
Deus é pai não é padrasto
É amor e justiça também
Só que a justiça dos homens é cega
Mas a do meu Deus enxerga muito bem

Se entregue a Jesus meu irmão
Se você quer ser feliz
E também vá prestando atenção
Nas palavras sagradas que a Bíblia diz ²²⁶

A canção “Filho do Dono”, como as demais do álbum “Caminho de Luz”, possui temática religiosa pautada em citações e interpretações bíblicas presentes nas celebrações

²¹⁹ Além de Adelzonilton, os compositores Cláudio Inspiração, Roxinho, Pinga, Rogerinho e a esposa de Bezerra, Regina (que tiveram canções gravadas no repertório convencional de Bezerra), também tiveram canções de sua autoria gravadas no álbum gospel de Bezerra.

²²⁰ O compositor Adelzonilton faleceu em 10/08/2016. Como Bezerra, ele se converteu para a fé evangélica no ano de 2004, mudando o nome artístico para “Adelzonilton”. O GLOBO. Morre Adelzonilton, autor de “Malandragem dá um tempo”. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10 ago. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/musica/morre-adelzonilton-autor-de-malandragem-da-um-tempo-19893123>>. Acesso em: 03/12/2016.

²²¹ Popular P., Adelzonilton e Moacyr Bombeiro (Comp.). **Malandragem dá um Tempo**. LP “Alô Malandragem, Maloca o Flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1986.

²²² Nilo Dias, Adelzonilton e Crioulo Doido (Comp.). **Partideiro Indigesto**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

²²³ Simões PQD e Adelzonilton (Comp.). **É o Bicho, É o Bicho**. LP “Se Não Fosse o Samba”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1989.

²²⁴ Adelzonilton, Franco Teixeira e Ubirajara Lucio (Comp.). **Defunto Caguete**. LP “É Esse Aí que é o Homem”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1984.

²²⁵ Adelzonilton (Comp.) **Me Chamo Jesus**. CD “Caminho de Luz”, Bezerra da Silva. Faixa 12. Rio de Janeiro: Independente, 2005 (póstumo).

²²⁶ Adelzonilton (Comp.) **Filho do Dono**. CD “Caminho de Luz”, Bezerra da Silva. Faixa 2. Rio de Janeiro: Independente, 2005 (póstumo).

evangélicas. Busca-se também fazer algo como um chamado, para que os ouvintes se convertessem e seguissem os ensinamentos bíblicos: “Se entregue a Jesus meu irmão/ Se você quer ser feliz/ E também vá prestando atenção/ Nas palavras sagradas que a Bíblia diz”.²²⁷

A conversão de Bezerra se insere num contexto específico, num movimento massivo de difusão do neopentecostalismo e de conversão das classes populares, acentuado a partir do ano 2000. Segundo o censo de 2010, em 1991 os evangélicos representavam 8,98% da população brasileira, em 2000 passaram a ser 15,4% e em 2010 aumentaram para 25%. Entre os evangélicos, a maior parte era de pentecostais, totalizando 6,0% da população nacional no ano de 1991, 10,6% em 2000 e 19% em 2010.²²⁸

O pentecostalismo permaneceria entre os pobres, nele tendo os seus fiéis e pastores, em bairros periféricos construindo seus templos, dirigindo-se a eles em programas de rádio ou onde mais eles pudessem se encontrar para ouvir a palavra de Deus. Como mencionado, o Protestantismo histórico, pelas suas exigências teológicas, nunca se popularizou, permanecendo nas classes médias e médias altas, fundando estabelecimentos advindos de escolas dominicais como a Mackenzie e a Metodista na Grande São Paulo, por exemplo.²²⁹

Os que se converteram para o pentecostalismo migraram de outras religiões, como o catolicismo, que teve uma queda brusca de fiéis: de 83,3% em 1991, passaram a representar 73,7% da população em 2000 e 64,6% em 2010.²³⁰ Destacam-se entre os principais motivos da conversão em massa para o neopentecostalismo: o Concílio Vaticano II (a partir dele a igreja Católica voltou-se para temas sociais, deixando de lado a fé e a devoção); a posição combativa do pentecostalismo ante as religiões afro-brasileiras (o que não era recíproco); a assimilação de traços de outras religiões por parte das igrejas neopentecostais (traços das religiões afro-brasileiras, catolicismo e espiritismo); a apropriação de rituais e da chamada “teologia da prosperidade” (antes utilizados em religiões de matrizes africanas) para um público de fiéis (em sua maioria populares que enfrentavam questões financeiras) que

²²⁷ As religiões de salvação, como sabemos, invariavelmente prometem aos seus fiéis a libertação do sofrimento, seja no além ou neste mundo, seja agora ou num futuro messiânico. Imbuídas dessa mensagem redentora, tendem a ser abraçadas principalmente pelos estratos sociais menos favorecidos. MARIANO, Ricardo. Os neopentecostais e a teologia da prosperidade. *Novos Estudos*. São Paulo, n. 44, CEBRAP, março 1996, p.26.

²²⁸ MARQUES, Vagner Aparecido. *O irmão que virou irmão: rupturas e permanências na conversão de membros do PCC ao pentecostalismo na Vila Leste- SP*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), PUC-SP, São Paulo, 2013, p.18-20.

²²⁹ MACEDO, Emiliano Unzer. *Pentecostalismo e religiosidade brasileira*. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH/USP, São Paulo, 2007, p.79.

²³⁰ MARQUES, op. cit., p.18-20.

buscavam consolo para as dificuldades, violências cotidianas e tinham como meta se inserir no mercado de consumo.²³¹

Deve-se ressaltar que entre os convertidos havia um número significativo de ex-adeptos da umbanda. As pessoas que se declaravam umbandistas no ano de 2010 se resumiam a 0,23% da população brasileira, com um pequeno aumento em número absoluto em relação aos 0,3% de 2000 e aos 0,5% de 1991, quando se leva em conta o crescimento da população brasileira no período.²³² Uma questão que deve ser observada na análise das estatísticas religiosas é que muitos umbandistas, por motivo de preconceito, se declaravam “católicos”.²³³

Bezerra escolheu uma igreja também híbrida²³⁴, pertencente ao movimento religioso classificado como “neopentecostalismo”, que, ao mesmo tempo que combatia outras religiões como a umbanda, se apropriava de seus elementos:

A expansão da Igreja Universal reforçou a interpretação que enfatiza a continuidade entre pentecostalismo e religiosidade popular. Pois, para tirar proveito evangelístico da mentalidade e do simbolismo religioso brasileiro, sua liderança rearticula sincreticamente crenças, ritos e práticas de religiões concorrentes. Realiza sessão espiritual de descarrego, fechamento de corpo, corrente da mesa branca, retira encostos, desfaz mal olhado, asperge nos fiéis galhos de arruda molhados em bacias com água benta e sal grosso, substitui fitas do Senhor do Bonfim por fitas com dizeres bíblicos, evangeliza em cemitérios durante Finados, oferece balas e doces aos adeptos no dia de Cosme e Damião. No caso da Universal, a continuidade não ocorre prioritariamente com o Catolicismo popular. Sarcástico, trecho abaixo de uma reportagem, ao descrever uma sessão de descarrego da Universal, fornece ideia e imagens da homologia existente entre certas crenças e práticas desta igreja e as da Umbanda, por exemplo.²³⁵

²³¹ RISÉRIO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2012.

²³² HAAG, Carlos. A Força Social da Umbanda. **Pesquisa Fapesp**. Caderno de Humanidades, Seção de Sociologia. São Paulo, n. 188, out. 2011, p.85. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2011/10/084-089-188.pdf?fd4d1d>>. Acesso em: 15/11/2016.

²³³ “[...] devido ao estereótipo negativo que a sociedade mantém a seu respeito, os umbandistas não são imediatamente reconhecível, e em consequência da assumida identidade católica, os agentes e fiéis das religiões afro-brasileiras tendem até a negar tal identidade religiosa.” SIMPLICIO, Inara da Rocha. **O processo de conversão do negro: umbanda e pentecostalismo**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), IFCH/UNICAMP, Campinas, 1996, p.107.

²³⁴ Esse processo sincrético e adaptativo do Pentecostalismo não se restringiu somente à assimilação de elementos protestantes e afro-brasileiros. Por fim, o Pentecostalismo brasileiro assume na contemporaneidade um perfil diferente e novo, um produto híbrido cultural da religiosidade brasileira que transcendeu aquele originado nos EUA, revelando uma atitude prática e maleável adequada às mudanças urbanas e demandas do mercado: a consistente e intensa utilização da mídia de massa numa estratégia de expansão e crescimento inclusive além das fronteiras brasileiras. MACEDO, Emiliano Unzer. **Pentecostalismo e religiosidade brasileira**. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH/USP, São Paulo, 2007, p.126.

²³⁵ MARIANO, Ricardo. Crescimento Pentecostal no Brasil: Fatores internos. REVER. São Paulo, v. 4, PUC-SP, 2008, p.68-95. Apud: MARQUES, Vagner Aparecido. **O irmão que virou irmão: rupturas e permanências na conversão de membros do PCC ao pentecostalismo na Vila Leste- SP**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), PUC-SP, São Paulo, 2013, p.65.

Assim, essa e outras questões são pontuadas neste capítulo buscando-se rastrear a vida e a obra de Bezerra da Silva enquanto sujeito histórico, produto de mestiçagens, hibridismos e disputas culturais. Nesse sentido, nota-se que o hibridismo presente em sua trajetória de vida e artística não se constituiu de forma passiva e estática – tanto o hibridismo musical como o regional (inserido no processo de migração), o religioso e o identitário, lembrando a fluidez da pós-modernidade, com identidades transformadas continuamente, em meio a negociações e conflitos:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais (Hall, 1987). É definida historicamente e não biologicamente, O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais podemos nos identificar- ao menos temporariamente.²³⁶

Em meio aos hibridismos, negociações e conflitos, a obra musical de Bezerra foi construída e constantemente reconstruída. Fator fundamental para essa reconstrução foi sua inserção nos morros cariocas e na Baixada Fluminense, territórios que serão objetos de análise de partes vindouras desta pesquisa.

2.2 BAIXADA FLUMINENSE: VIVER E COMPOR

Aí, rapaziada!
Essa é a minha homenagem à Baixada Fluminense
Se liga!

Você precisa conhecer minha jurisdição
Vá prestando atenção
Lugar que ocupa um pedaço do meu coração
Mas infelizmente tem fama de barra pesada
Isso tudo é intriga da oposição
É muita mentira, é conversa fiada
Eu explico por que

²³⁶ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011, p.13.

O melhor lugar pra morar é na minha Baixada
Podes crer

A Baixada começa em Olinda
Onde tem o Cabral e o Portugal Pequeno
Nilópolis da Beija-flor
Cujo samba é agasalho pra qualquer sereno
Passando por Edson Passos
Se avista a Chatuba, o xodó de Mesquita
Juscelino, K-11, Coréia em Nova Iguaçu
Que é uma flor tão bonita

Morro Agudo, Queimados
Austin, Cabuçu
Miguel Couto e Japeri
Olha aí, São Mateus, Vila de Cava
Belford Roxo, Éden e Paracambi
Gramado, Caxias
Vila Rosaly, Lote XV
São João de Meriti
Coelho da Rocha, Engenheiro Pedreira
E a cidade maneira de Itaguaí
Vem logo morar aqui

Areia Branca, Banco de Areia
Xerém, Santa Rita e também Tomazinho
Vila Norma, Augustinho Porto
Olha Vila dos Teles e Rocha Sobrinho
Saracuruna, Magé e Cacua
Campos Elíseos, Ponto Chic e Piabetá
Tem também Vila Emil
Santa Elias e Lage
E a linda paisagem de Tinguá
Domingo eu tô lá²³⁷

A maior parte das canções interpretadas por Bezerra tinha os morros cariocas como cenário, mas em sua obra o artista não representou apenas os morros, incorporando outros setores populares, como os moradores de subúrbios, cortiços e bairros de classe média baixa. Também outras regiões do Rio surgem em algumas composições, um exemplo pode ser visualizado na canção “Baixada”, exposta anteriormente, que se refere à “Baixada Fluminense”²³⁸, conhecida ainda como “Grande Rio” ou região metropolitana carioca.

²³⁷ Edson Show e Wilsinho Saravá (Comp.). **Baixada**. LP “Se Não Fosse o Samba”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. São Paulo: BMG-Ariola, 1989.

²³⁸ Ainda hoje uma definição única sobre a Baixada Fluminense é problemática, já que opera entre delimitações de ordens diversas. A geográfica a identifica como uma área que compreenderia as planícies baixas, constantemente alagadas, entre o litoral e a Serra do Mar (Geiger e Santos, 1956). Baixada Fluminense não é uma denominação oficial precisa, pois não há um consenso mesmo entre os órgãos públicos como o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) ou a FUNDREM (Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana do Rio de Janeiro) sobre sua composição em termos de municípios, mas uma configuração mais ampla poderia ser a seguinte: Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mangaratiba,

Apesar das especificidades e origens de cada localidade, a Baixada Fluminense e os morros possuíam muitos pontos em comum. Mas a ocupação da Baixada, ao contrário dos morros, esteve ligada a práticas agrícolas. Os primeiros registros da posse de terras na região reportam aos primórdios da colonização portuguesa. Sua topografia de blocos cristalinos elevados com superfície de ondulações suaves favoreceu o cultivo de cana de açúcar, entre outros produtos, geralmente cultivados em propriedades escravistas. A proximidade com o porto do Rio de Janeiro foi outro fator que despertou interesse dos produtores de açúcar pela região.²³⁹

Além da cana de açúcar, que vigorou até meados do século XVIII, a Baixada foi uma importante produtora de anil, cochonilha e, na primeira metade do século XIX, de café. A ocupação do local não significou seu desenvolvimento; apesar dos diversos portos construídos ao longo dos rios da região, nenhum deles resultou no surgimento de povoados, favorecendo o crescimento da capital.²⁴⁰

Acreditava-se que não poderia haver dois polos econômicos próximos. Como o urbano regulava o rural, a região da Baixada estava proibida de despontar como centro de expressão, ficando restrita a atividades rurais, enquanto o Rio podia desempenhar o papel de centro político, econômico, industrial, comercial, administrativo e cultural. A transferência da produção açucareira e, mais adiante, da produção cafeeira para outras partes do país acelerou a decadência da região, que só readquiriu importância com a instalação das linhas férreas, a partir de 1858, quando foi inaugurado o primeiro trecho da Estrada de Ferro Dom Pedro II, que ligava a Freguesia de Santana a Queimados. Nesse mesmo ano, passou a funcionar a estação de Moxambomba (hoje Nova Iguaçu), enquanto a instalação das linhas férreas na Freguesia de Nossa Senhora do Pilar (hoje Duque de Caxias) e São João Batista do Meriti só ocorreram, respectivamente, em 1886 e 1898.²⁴¹

As reformas urbanísticas no Rio de Janeiro implantadas pelo prefeito Pereira Passos foram cruciais para o crescimento populacional da Baixada Fluminense. Uma parte dos moradores dos cortiços que foram demolidos se estabeleceu nos morros cariocas, enquanto

Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica. Conta com uma população de mais de 3 milhões de pessoas e 2 milhões de eleitores, constituindo-se no segundo maior colégio eleitoral do estado (IBGE, Censo 2000). Cf.: BARRETO, Alessandra Siqueira. Um olhar sobre a Baixada: usos e representações sobre o poder local e seus atores. **Campos**. Curitiba, v. 5, n. 2, UFU, 2004, p.45-46.

²³⁹ PORFIRIO, Marilea Venancio. **Praça da Bandeira: Praça da Vitória construindo o sujeito coletivo**. Dissertação (Mestrado em Educação), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1994, p.17-18.

²⁴⁰ Ibidem, p.19-21.

²⁴¹ Ibidem, p.19-23.

outra parte, aqueles com condições de comprar terrenos (mais baratos do que os localizados na cidade), preferiu se estabelecer nas regiões suburbanas, entre elas a Baixada Fluminense.²⁴²

A partir da primeira década do século XX, entre os anos de 1906 e 1930, o tecido urbano do Rio de Janeiro foi estendido para além das fronteiras do Distrito Federal e a Baixada Fluminense, de certa forma, se integrou à então capital do país. Ao longo das linhas-tronco das estradas de ferro, implantou-se um rápido processo de ocupação – os subúrbios passaram a dar continuidade à cidade. Com o decorrer dos anos, a urbanização foi intensificada e zonas suburbanas tiveram de se adaptar. O vigoroso dinamismo industrial que se desencadeou a partir da década de 1930 dependia da incorporação das terras da Baixada, pois nelas seriam estabelecidas instalações industriais, além de vastas áreas de moradia para os trabalhadores.²⁴³

As redes ferroviária e, mais tarde, rodoviária favoreceram a transformação da Baixada, gerando especulação imobiliária nesse polo alternativo para a expansão física do Rio. Os índices de ocupação do território cresceram gradualmente, impulsionados por facilidades financeiras para a aquisição de lotes. O município de Nilópolis teve o primeiro fluxo ocupacional na década de 1930, já os demais municípios da região só foram atingidos pelo surto loteador em décadas subseqüentes: Duque de Caxias e São João do Meriti foram loteados durante os anos de 1940, momento em que Nova Iguaçu ainda figurava um importante polo agrícola, tendo uma posição destacada no cultivo de frutas – a expansão de seus loteamentos só ocorreu posteriormente.²⁴⁴

Assim, a Baixada tornou-se parte indivisível do Grande Rio, sendo institucionalmente integrada à região metropolitana.²⁴⁵ Ela acompanhou o crescimento urbano e populacional da capital, alimentado por um intenso fluxo migratório. Com o passar do tempo foi sendo estabelecida a função da Baixada: ser uma “região-dormitório” para uma mão de obra que diariamente se locomovia pela rodovia ou pelos trilhos da Central do Brasil. A maior parte dessas pessoas trabalhava, estudava ou buscava lazer na capital e proximidades, retornando aos lares ao final da jornada.²⁴⁶

²⁴² GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro: História e Direito**. Rio de Janeiro: Pallas, Ed. PUC-Rio, 2013, p.54.

²⁴³ PORFIRIO, Marilea Venancio. **Praça da Bandeira: Praça da Vitória construindo o sujeito coletivo**. Dissertação (Mestrado em Educação), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1994, p.24-26.

²⁴⁴ *Ibidem*, p.26-27.

²⁴⁵ A Região Metropolitana do Rio de Janeiro foi criada a partir da Lei Complementar número 20, em 1º de julho de 1974. Essa Lei foi alterada pela Lei Complementar número 64, de 21 de setembro de 1990 (a partir da Nova Constituição Federal de 1988). *Ibidem*, p.28.

²⁴⁶ SIMPLICIO, Inara da Rocha. **O Processo de conversão do negro: umbanda e pentecostalismo**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), IFCH, UNICAMP, Campinas, 1996, p.5-6.

As terras da Baixada foram muito procuradas também por migrantes de outros estados, como Espírito Santo, Minas Gerais e, em maior número, da região nordeste²⁴⁷. A inauguração da rodovia Presidente Dutra em 1951, o baixo preço dos lotes e as poucas exigências burocráticas para a construção de moradias atraíram os migrantes para esse local²⁴⁸, entre outros fatores, que, somados à falta de controle público, geraram um crescimento desordenado na Baixada (como ocorreu nas demais regiões periféricas do Brasil), causando exclusão social. A região era carente de infraestruturas e serviços públicos básicos, assim como os demais subúrbios excluídos e marginalizados, evidenciando no dia a dia o caráter contraditório da metrópole, sem oferecer um mínimo de condições de sobrevivência para a maior parte dos seus habitantes, em um cenário similar ao vivenciado nos morros e favelas.²⁴⁹

Apesar das diferenças, os morros cariocas e a Baixada Fluminense possuíam pontos em comum, como o alto número de migrantes (com destaque para os nordestinos), sobretudo a partir da década de 1950, e a elevada proporção de negros²⁵⁰. Segundo dados de 1980 (IBGE), a população da Baixada estava dividida em 46,72% de brancos, 14,75% de negros, 0,05% de amarelos e 37,20% de pardos, cabendo observar que, somados pardos e negros, o número de brancos é superado.²⁵¹

Além dos brancos (pobres), a Baixada foi ocupada por uma massa de negros e seus descendentes mestiços (no caso os pardos). A maioria dessa população vivia com renda em torno de um salário mínimo²⁵², enfrentando dificuldades de sobrevivência e falta de programas de assistência governamental levando ao descrédito sobre as instituições oficiais. As dificuldades cotidianas e as crises sociais e econômicas foram amenizadas pelas redes de

²⁴⁷ “O loteamento das fazendas (em grande parte de forma ilegal) localizadas às margens da linha férrea geraram a oferta de terrenos pequenos e baratos, atraindo assim uma população de migrantes de baixa renda vindos do Nordeste em sua maioria, mas, também, do município do Rio de Janeiro, expulsos pelos preços dos aluguéis e terrenos. Essa distribuição dos loteamentos acabou se constituindo num ponto em comum aos municípios da Baixada Fluminense. A violência advinda da disputa pela terra também se transformou na marca da região, juntamente com a pobreza, a falta de infraestrutura e o abandono pelo poder público.” BARRETO, Alessandra Siqueira. Um olhar sobre a Baixada: usos e representações sobre o poder local e seus atores. **Campos**. Curitiba, v. 5, n. 2, UFU, 2004, p.59.

²⁴⁸ PORFIRIO, Marilea Venancio. **Praça da Bandeira: Praça da Vitória construindo o sujeito coletivo**. Dissertação (Mestrado em Educação), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1994, p.28.

²⁴⁹ *Ibidem*, p.28-30.

²⁵⁰ Além de um grande predomínio de migrantes nordestinos, a Baixada Fluminense era uma região constituída predominantemente de negros. MUNARI, Giovani. O alcance do protesto popular: um estudo da questão racial a partir da baixada fluminense. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), PUC-SP, São Paulo, 1989, p.100. Apud: SIMPLICIO, Inara da Rocha. **O Processo de conversão do negro: umbanda e pentecostalismo**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), IFCH, UNICAMP, Campinas, 1996, p.7.

²⁵¹ SIMPLICIO, op. cit., p.7.

²⁵² *Ibidem*, p.9.

solidariedade²⁵³ que se estabeleceram em diversas regiões da Baixada²⁵⁴, aspecto também comum aos morros e favelas cariocas.

Afora as redes de solidariedade engendradas, os moradores da Baixada Fluminense possuíam uma intensa identificação étnica e cultural, que se manifestava na união e na organização interna. Do ponto de vista cultural, o samba e o futebol foram manifestações dessas práticas: com a organização de clubes, equipes de competição, blocos, cordões carnavalescos e escolas de samba, serviram para corroborar a união de seus habitantes. Expressando as vivências das comunidades, o samba ganhou importância e o sentido de uma criação coletiva²⁵⁵, fortalecendo o meio social no qual emergiu.²⁵⁶

Diversamente dos ritmos ligados ao trabalho e ao culto religioso, o samba vinculou-se desde a origem ao lúdico e ao lazer²⁵⁷ – através dele, os populares reconquistaram a alegria e o convívio. Os locais onde se realizava samba tornaram-se territórios protegidos das pressões externas, nos quais seus moradores escapavam momentaneamente dos fatores que representavam opressão e desprazer: carências materiais, discriminações, trabalho mal remunerado e excessivo, falta de assistência e serviços estatais dignos, enormes defasagens e desigualdades entre as classes sociais, entre outros.²⁵⁸

²⁵³ Um estudo realizado em uma favela de São Paulo constatou que os vínculos de parentesco, vizinhança, entre contrerrâneos, instituições religiosas e Terceiro Setor constituíam redes sociais pelas quais circulavam benefícios materiais (por vezes em forma de informações e contatos) e afetivos (amizades, matrimônios, apoio emocional etc.) que contribuía para fomentar a integração socioeconômica dos membros daquela comunidade, atenuando a sua condição de vulnerabilidade. Nesse emaranhado de redes sociais destacavam-se as de caráter religioso, que constituíam o vínculo associativo de maior alcance na favela, sobretudo entre as camadas mais pobres. ALMEIDA, Ronaldo; D'ANDREA, Tiarajú Pablo. Pobreza e Redes Sociais em uma Favela Paulistana. **Novos Estudos**. São Paulo, n. 68, Cebrap, 2004, p.94. Disponível em: <http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/102/20080627_pobreza_e_redes_sociais.pdf>. Acesso em: 10/12/2016.

²⁵⁴ SIMPLICIO, Inara da Rocha. **O Processo de conversão do negro: umbanda e pentecostalismo**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), IFCH, UNICAMP, Campinas, 1996, p.10.

²⁵⁵ “Reúnem-se para comungar. Comungar de uma música que os torna parceiros de uma sociabilidade. [...] Há a organização de uma forma de sociabilidade festiva que passaria a ser vivida como um costume entre os participantes. Construção de laços de identificação que se faziam com a música. Desse modo, não seria exagero ver nessa experiência social particular a prática de um conjunto de costumes sendo expostos e vivenciados a partir de determinados códigos como a dança, a música, o sentimento de grupo e de uma liderança que compartilha poder. Mas o relato é mais extenso, permitindo notar como os modos de relação interpessoal são constituídos a partir da música.” AZEVEDO, Amaílton Magno. **Sambas, quintais e arranha céus: as micro-áfricas em São Paulo**. São Paulo: Olho d'Água, 2016, p.30.

²⁵⁶ MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.30.

²⁵⁷ Se o samba era a fonte da alegria, então se deve imaginar que o sorriso, a bebida, o prazer vinham tornar menos sofrida a exatidão dos dias. Naquele momento nada mais importava a não ser sambar. AZEVEDO, op. cit., p.30.

²⁵⁸ MATOS, op. cit., p.31.

A origem do samba não pode ser associada apenas aos morros e às favelas, sua história também está relacionada a outros territórios da cidade, como os subúrbios, cabendo notar que os primeiros blocos e escolas surgiram tanto nos morros como nessas localidades.²⁵⁹ A proximidade das experiências históricas de moradores dos morros, dos subúrbios e da Baixada Fluminense fez com que se desenvolvessem manifestações culturais semelhantes.²⁶⁰

Nominado “o embaixador dos *morros*”, Bezerra englobou nessa definição também os subúrbios, incluindo a Baixada Fluminense, com a qual teve uma relação próxima:

Na Baixada Fluminense
Mora um punhado de bambas
É por esse motivo que ela é
O quartel general do samba

Sebastião Miranda e Baiano Sete
O talentoso Carnaval e Cláudio Inspiração
Tem Pinga, Guilherme, Eliezer da Ponte
G Martins e Walmir da Purificação
João do Aviário, Lenilson e Miltinho
Genilda do Pinga, Rabanada e Bolão
Nascido no berço do samba em Meriti
O nosso grande poeta Bebeto di São João

Popular P, Pedro Botina
Zé Luiz, Adelzonilton e Ivan Tuer
Wilson Bombeiro, Adelino da Chatuba
Evandro do Galo e nosso amigo Dedé
Tem Dê, Jacatone, Nego e Congá
Wilsinho Saravá e Edson Show
Moacir Bombeiro, Nei, Alberto e Roxinho
Laís Amaral e Birá da Beija-Flor

Adelson, Valdeci, Ducha do Pagode
Preto Rico, Preto Maneiro e Paulo Perdigão
Tião Amizade, Ruço da Maloca,
Valério Mexeri e Jessé Formigão
Tem João Ponga e Sérgio Fonseca
Juju Maravilha, H.O. e Mauriti
Damião, Rosa Branca e Vinte e Um
Zé Maria, Pelé e Roberto da Matriz²⁶¹

²⁵⁹ Importantes escolas de samba e sambistas tiveram sua origem fora dos morros, nos subúrbios, em bairros como Oswaldo Cruz e Estácio de Sá. VARGUES, Guilherme Ferreira. **Sambando e lutando**: nascimento e crise das escolas de samba do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.btd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=8701>. Acesso em: 12/11/2016.

²⁶⁰ MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.33.

²⁶¹ Regina do Bezerra e Pedro Butina (Comp.) **Q. G. do samba**. LP “Contra o Verdadeiro Canalha (Bambas do Samba)”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 6. Rio de Janeiro: RGE, 1995.

Nessa canção Bezerra faz uma homenagem aos compositores da Baixada Fluminense, segundo ele, “um punhado de bambas”.²⁶² A intenção não era apenas reverenciar o talento dos artistas, mas também agradecer à contribuição dada ao seu repertório. Na análise da discografia de Bezerra, 28 dos 57 nomes citados foram identificados entre os artistas que colaboraram na composição de suas canções. Portanto, muitos nomes não puderam ser identificados²⁶³, e algumas hipóteses explicam isso, como a grande quantidade de apelidos ou codinomes que assumiam (que podem ter sido usados para facilitar a rima da música²⁶⁴). Também se pode pensar que alguns dos compositores homenageados não gravaram com Bezerra, mas com outros artistas (como Dicro, que era amigo de Bezerra e também gravava canções dos compositores da Baixada²⁶⁵) e foram lembrados pelos autores dessa música (Regina do Bezerra, sua esposa, e Pedro Butina).

Entre os compositores identificados, alguns tiveram uma, duas ou três músicas gravadas por Bezerra, outros um número mais elevado, destacando-se entre eles:

- Adelzonilton (cerca de 17 participações autorais);
- Pedro Botina (cerca de 17 participações autorais);
- Pinga (cerca de 14 participações autorais);
- G. Martins (cerca de 10 participações autorais);
- Edson Show (cerca de 9 participações autorais);
- 1000tinho (cerca de 8 participações autorais);
- Roxinho (cerca de 8 participações autorais);
- Adelino da Chatuba (cerca de 6 participações autorais); e
- Tião Miranda (cerca de 5 participações autorais).

²⁶² No dicionário, o termo “bamba” representa “Que ou aquele que é perito em determinado assunto”. Ou seja, a música dá a entender que os compositores eram peritos no samba. TREVISAN, Rosana. **Michaelis** - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=y5pl>>. Acesso em: 15/11/2016.

²⁶³ Um total de 30 compositores citados na música não foram identificados: João do Aviário, Lenilson, Zé Luiz, Ivan Tuer, Wilson Bombeiro, Dedé, Dê, Jacatone, Nego, Congá, Birá da Beija-Flor, Adelson, Valdeci, Ducha do Pagode, Preto Rico, Preto Maneiro, Paulo Perdigão, Tião Amizade, Valério Mexeri, Jessé Formigão, João Ponga, Sérgio Fonseca, Juju Maravilha, H.O., Mauriti, Damião, Rosa Branca, Vinte e Um, Zé Maria e Pelé.

²⁶⁴ Essa hipótese foi levantada porque os nomes de alguns compositores que não apareceram são parecidos com alguns dos que não foram identificados, mas constavam na canção.

²⁶⁵ MATOS, Cláudia Neiva de. Bezerra da Silva, singular e plural. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v.15, n. 2, Universidade Federal de Juiz de Fora, dez. 2011, p.104.

As músicas gravadas por Bezerra foram em sua maioria compostas em parceria com outros artistas, como é prática no partido-alto. Das 270 faixas originais, apenas 63 foram assinadas por um único autor, enquanto 133 faixas por dois autores, 70 faixas por três autores e apenas quatro faixas por quatro autores, agregando um conjunto de 254 compositores, sendo que a maior parte deles assinou entre uma e duas faixas.²⁶⁶ Bezerra, que preferiu se fixar como intérprete, assinou 20 sambas, em somente três foi autor único.²⁶⁷

Na discografia de Bezerra (270 faixas originais) percebe-se a importância dos compositores da Baixada. Pelo menos 135 delas (ou seja, metade de suas músicas, e deve-se levar em conta que nem todos os compositores da Baixada foram identificados, podendo esse número ser mais elevado) foram compostas por autores que residiam ou que eram oriundos de lá. Essa importância foi destacada por Bezerra, que reconhecia o talento e a contribuição deles:

[...] Para o cantor Bezerra da Silva, o maior divulgador desses poetas do cotidiano, a Baixada é “o quartel general do samba”, onde os compositores que ganham a vida como operários, serventes, balconistas, aposentados e biscateiros, fazem versos “cantando o que não podem dizer falando” [...]

- A Baixada é a bola da vez. Diz Bezerra saboreando carne assada com cervejinha em seu apartamento em Botafogo, na Zona Sul. [...]

- Dizem que sou cantor de bandidos porque gravo músicas dos pobres. Tudo que eu canto é verdade transformada em verso. E fico mordido quando não dão crédito aos compositores. São eles que me põem em pé, diz Bezerra.

[...] E conta que conhece vários compositores que não respeitam obra alheia e fazem sucesso nas costas dos verdadeiros artistas que “a gente encontra na esquina e apesar do sofrimento não perdem a poesia”. Com sua fala rouca, recheada de gírias, acusa os programadores das rádios de não darem crédito a compositores como Pedro Botina, Romildo, Cláudio Inspiração, Pinga, Edson Show, Valmir Purificação,

²⁶⁶ MATOS, Cláudia Neiva de. Bezerra da Silva, singular e plural. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v.15, n. 2, Universidade Federal de Juiz de Fora, dez. 2011, p.104.

²⁶⁷ Nesse sentido, pode-se verificar uma proximidade entre a forma de composição das canções de Bezerra e a forma originária das rodas de samba. Nessas duas manifestações eram comuns as composições em parceria, traço que remonta à herança cultural africana, pautada em redes criativas. “O conceito de redes da criação, que considera a obra de arte como um sistema aberto que interage com o ambiente, encontra na cultura do samba um campo privilegiado para suas pesquisas. [...] é preciso pensar a criação como rede de conexões. E o universo do samba, sendo rico em trocas, parcerias e influências de geração para geração, é fértil para se pensar o movimento criador na perspectiva de rede. Aqui destacamos dois aspectos das redes criativas na cultura do samba: as parcerias – como criações coletivas que reforçam o caráter agregador do samba-, e a estética da linguagem dos sambistas – que revela jeitos de ler o mundo.” BARBOSA, Juliana dos Santos. **Redes criativas na cultura do samba**. X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética. Porto Alegre, PUC-RS, 2012, p.297. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Juliana.Barbosa.pdf>>. Acesso em: 15/12/2016.

Roxinho, Popularpê, Caboré, Felipão, Evandro, Edmilson, Adelzonilton, Niltinho, Sebastião Miranda e vários outros.²⁶⁸

Bezerra destacava o talento e a necessidade de dar crédito aos compositores. Numa das suas gravações, afirmou que seu sucesso estava diretamente ligado ao trabalho dos “compositores de verdade”:

A razão do meu sucesso
 Não sou eu nem é minha versatilidade
 É que eu gravo com uma pá de pagodeiros
 Que são compositores de verdade

Eu sou do pico da colina maldita
 E se Deus desse asa à cobra a um punhado de bambas
 Já mandei minha negra pro inferno
 E também viajei no Apolo do samba
 Sou produto do morro
 Sou malandro rife nesse mundo cão
 Gatuno que entra na casa de pobre
 Toma tapa da minha sogra sapatão
 E depois sai gritando pela rua
 Pega eu que sou ladrão

E o Chico também não deu sorte
 Para o bicho feroz tem uma planta maneira
 Liberdade é um lindo samba de quadra
 Fruto da minha querida Mangueira
 Veja bem que o malandro era forte
 Mas cipó caboclo foi quem lhe amarrou
 E virou comida de piranha
 Porque não aprendeu ser um bom sofredor

Ele se diz da pesada, porém é um Judas traidor
 Quis bagunçar o meu coreto
 Fez a cabeça sozinho, esqueceu do vovô
 Veja bem que o Mané só fez graça
 E o que fez do pai véio 171
 Ele vendeu a bata da vovó
 Prum tal de Zé Fofinho de Ogum

Sou Federal já falei com você
 Crocodilo comigo acaba no pinel
 E o defunto caguete foi barrado no inferno
 Como é que ele pode chegar lá no céu
 É por isso que eu vou contar até três
 Pra tu sair da aba do meu chapéu
 Aqueles morros que eu exaltei
 É do Pedro Botina e eu posso provar
 Joel Silva diz que não tem culpa

²⁶⁸ LOPES, Tim. Baixada rima coração com tresoião. **Jornal do Brasil**. Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 27 maio 1989, p.6.

Se ela não tem aonde morar
Saudação às favelas é do Sérgio Fernandes
Todos do Morro do Galo, que é meu lugar

Eu estou aqui
Mui respeitosamente
Provando e comprovando minha versatilidade
Agradecendo a todos os compositores de verdade
que vêm sempre gravando comigo
Aí tem um lembrete, malandragem!
Se liga no papo!
Quem gravar pra compositores de verdade
tá sempre fazendo sucesso!
Inclusive compositores que se chama Doris Lupisa,
Pé de Povo, Satino, Coisa Ruim!
Entenderam, malandragem?!²⁶⁹

Na música com narração em primeira pessoa, o intérprete afirma que a razão do sucesso alcançado não seria seu talento ou sua versatilidade (seus diversos dons artísticos²⁷⁰), mas o fato de gravar composições de sambistas talentosos. Em seguida, faz referência aos maiores sucessos gravados por Bezerra.

Talvez pela sua experiência pessoal acerca da exploração sofrida pelos compositores²⁷¹, Bezerra assumiu-se como defensor desses artistas, não concordando que só os intérpretes se beneficiassem da fama gerada pela música:

“Toda pessoa que procura ofuscar o valor do outro é porque não se garante” (referia-se aos cantores que não dão oportunidades aos compositores).

“O disco depende de três matérias primas: o compositor em primeiro lugar, depois o músico e, em terceiro plano, o cantor. Alguns colegas escondem isso. Dizem que não gravam a música porque o cara é ladrão, fuma maconha ou cheira pó, ou tem um sapato só.”

“A vida particular dos outros é uma coisa sagrada. Por isso é que estudo piano. Enquanto estou ali no demi-couché não me preocupo com a vida dos outros. Aqui pode vir compositor que é polícia, que é bandido. Minha casa não é delegacia.”

“Aqui não tem jogo rasteiro. Se digo que vou gravar uma música de um compositor, eu gravo. Só se o diretor, o presidente da gravadora

²⁶⁹ Romildo, Edson Show e Naval (Comp.). **Compositores de Verdade**. LP “Alô Malandragem, Maloca o Flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 6. São Paulo: RCA Vik, 1986.

²⁷⁰ Bezerra denominava “versatilidade” o conhecimento musical que havia adquirido, lembrando que ele tocava diversos instrumentos musicais e também atuava como compositor e intérprete.

²⁷¹ Lembrando que no ano de 1965, ainda no início de sua carreira, Bezerra compôs o samba “Nunca mais sambo”, que, interpretado pela cantora Marlene, foi premiado em um concurso de carnaval no programa do apresentador Manoel Barcelos, na Rádio Nacional, e nesse episódio todo o mérito ficou com ela, ele foi simplesmente ignorado. Além disso, Bezerra compôs músicas para artistas como Jackson do Pandeiro, que mesmo tendo o ajudado em um momento difícil, não destacou sua autoria nelas. VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

falar para eu não gravar. Aí o que eu não gravo é o disco. Se o produtor quiser se meter muito, eu digo saia daqui. Sou um ditador.”²⁷²

Bezerra selecionava as composições privilegiando as que abordassem temáticas sociais e envolvessem os moradores dos territórios eleitos²⁷³; excluía outras questões, como passagem na polícia ou o uso de drogas. Além disso, não aceitava a intromissão de produtores ou gravadoras na escolha do seu repertório, buscava manter o controle da seleção das músicas agindo de forma autoritária nesse processo. Quando prometia gravar uma canção a algum compositor, sempre cumpria a palavra, sendo o sujeito conhecido ou não. Em várias ocasiões pedia a outros cantores brasileiros que dessem oportunidades a esses artistas:

Peço aos cantores brasileiros
Se puderem me ajudar
Tenho necessidade de gravar
Ai, ai, meu Deus, ai, ai, meu Deus
Que tanta dor, que tanta dor
Mas como sofre um pobre compositor

Como não me dão chance de gravar
Não tenho outra solução
Senhores “compositores” musicais
Eu vendo barato minha linda canção
Ai, ai, meu Deus, ai, ai, meu Deus
Que tanta dor, que tanta dor
Mas como sofre, um pobre compositor²⁷⁴

Essa canção, interpretada por Bezerra, fazia um apelo a todos os cantores brasileiros para que dessem oportunidade aos autores humildes gravando suas composições. Os versos denunciavam a prática vigente no universo fonográfico da “compra de músicas”, quando os

²⁷² Entrevista de Bezerra da Silva ao *Jornal do Brasil*. MARIA, Cleusa. O mocotó do Samba: Em torno de um suculento prato, Bezerra da Silva reúne compositores. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 08 jan. 1987, p.2.

²⁷³ Bezerra não gravava por amizade, ele selecionava as músicas do seu repertório priorizando a qualidade e a adequação delas ao seu estilo musical. Um fato curioso nesse sentido pode ser observado nas memórias do compositor 1000tinho. Segundo ele, Bezerra recusou-se a incluir uma composição de sua mãe em um disco. “**Tião Miranda:** Ele não grava amizade, não adianta ir pra lá, ‘Grava minha música porque é meu amigo’. Lá não tem esse negócio, lá ele grava música, é por isso que ele sempre faz sucesso, tá entendendo? Porque lá não tem esse negócio de amizade, ‘meu amigo’, não. **1000tinho:** Não, amigo dele, ele dá um dinheiro. Sabe o que ele falou pra mãe dele? A mãe dele veio de Recife, se lembra disso? Você se lembra. ‘Meu filho, me bota nesse disco teu, que eu quero ganhar um dinheiro’. Ele falou ‘Mãe, quanto a senhora quer?’, ‘Quero tanto’, ‘Agora foder meu disco a senhora não vai não, toma aqui’. Entendeu? Então, pera aí, esse é o Bezerra que eu conheço.” Entrevista dos compositores Tião Miranda e 1000tinho ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

²⁷⁴ Taú Silva e Bezerra da Silva (Comp.). **Pobre compositor**. LP “Violência gera violência”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 5. São Paulo: RCA, 1988.

compositores, em vez de ter suas músicas reconhecidas pelos intérpretes, as repassavam, perdendo os créditos e ganhos de direitos autorais. Vários artistas se submetiam a esse tipo de situação diante da necessidade de sobrevivência desde a origem do samba:

A ingenuidade dos autores musicais estimulou um comércio clandestino, através do qual alguns conhecedores de toda aquela engrenagem especializaram-se em comprar a autoria das músicas dos compositores mais modestos, que, muitas vezes, abriam mão de obras que viriam a consagrar-se, em troca de um pagamento que mal dava para o almoço ou para o jantar. Na gíria do samba, os falsos autores eram conhecidos como “compositores”.²⁷⁵

Bezerra criticava a compra de autorias e dava crédito aos compositores, possibilitando que recebessem os direitos autorais e dividissem o sucesso. Para além do lado profissional, mantinha com eles relação de amizade e convívio, fortalecida nos “mocotós” realizados semanalmente em sua casa.²⁷⁶

Um encontro semanal – sagrado como o chá dos imortais às quintas-feiras na Academia Brasileira de Letras, ou os sábados dos intelectuais na casa de Plínio Doyle – acontece todas as terças num desprezioso apartamento na rua Voluntários da Pátria. O anfitrião é o sambista Bezerra da Silva, que já gravou músicas como “Botaram maisena no meu pó”. O cardápio, um suculento mocotó, acompanhado de cerveja ou caninha, está nas mãos de Regina, que se juntou a Bezerra há quatro anos, levando seus três filhos e assumindo os outros três do cantor. Os convidados são bombeiros hidráulicos, camelôs, técnicos eletricitas, desempregados. Todos moradores dos morros ou da Baixada Fluminense. Todos compositores de música popular.

A reunião começa cedo, lá pelas 10 da manhã, quando o mocotó está indo para a panela. E só termina quando o último convidado resolve ir embora. Apesar do dono da casa não gostar do termo (“é pejorativo”), a reunião é na verdade, um verdadeiro pagode. Com direito a batucada, cavaquinho e violão.

[...] A campainha não parava um minuto. E pela porta, sempre encostada, iam entrando Bimba, Edson Show, Elson Marques, Tião Miranda, Wilsinho Saravá, Toninho Gerardi [...]

São compositores que jamais conseguem fazer com que suas fitas cheguem aos artistas e muito menos cantar suas composições para

²⁷⁵ CABRAL, Sérgio. **MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996, p.31.

²⁷⁶ Bimba revelou de forma emocionada o tipo de relação que os compositores tinham com Bezerra da Silva: “O Bezerra da Silva pra gente não morreu, Bezerra da Silva pra gente é imortal, ele vive com a gente, tanto é que você tá vendo aqui, eu tô com a camisa, essa camisa quem fez foi minha mulher, entendeu? Porque ela sabe a paixão muito grande que eu tenho pelo Bezerra da Silva, então ela pegou e fez essa camisa [...] a tristeza dos compositores, da maioria, vamos dizer quase todos que frequentavam lá o Bezerra, que tinham uma amizade com ele, que comiam aqui no mesmo prato e bebia no mesmo copo, entendeu? Então, a gente ficou muito sentido quando Bezerra da Silva ficou doente cara [...]” DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela: Etnografia do samba - Choro do Compositor de Bezerra da Silva**. Documentário. Rio de Janeiro, 23 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r8pBFor3dD8>>. Acesso em: 05/11/2016.

algum intérprete mais conhecido. Como diz Bezerra da Silva, com sua malcriação costumeira: “São compositores, que, quando vão na casa do artista, são recebidos pelo cachorro”.²⁷⁷

Bezerra deu oportunidade a compositores ignorados dos morros, subúrbios e da Baixada Fluminense. Na seleção do repertório, não exigia fama ou conhecimento formal dos compositores, sempre priorizando qualidade e originalidade. Outro fator que exigia era que se adaptassem ao seu estilo musical:

E a primeira vez que eu gravei com ele, foi muito engraçado porque Bezerra era muito grosso, mas era o jeito dele, o jeito assim meio estúpido, mas ele não era uma pessoa ruim. Então o jeito dele de falar era muito grosso né, e quando eu levei minha primeira música pra ele, eu achei que tinha feito uma música boa, levei para ele, mas eu pensei que ele ia escutar essa música sozinho, escondido. Que nada rapaz, ele pegou a fita cassete, botou na frente dos compositores tudinho, no gravador, aí olhou pra mim e falou: “Mas rapaz, você tem alguma coisa contra mim?” Eu falei: “Não, você não gostou da minha música não?” Ele falou: “Não, claro que não, tu quer que eu volte a pintar parede, tu quer que eu volte a ser servente de pedreiro? Não, não, não.” Aí pegou minha fita, jogou no lixo e falou assim “Vai aprender fazer música pra mim”. Aí eu fiquei com raiva e fui embora, levantei para ir embora. Ele falou: “Tu vai pra onde?” “Vou embora.” Ele falou: “Não, fica aí rapaz, come um mocotó aí, come um mocotó, toma uma cachaça aí.” Aí os compositores me abraçaram, ficaram sem graça. “Fica calmo que ele é assim mesmo.” Mas aquilo, Ricardo, foi um incentivo pra mim, ele não sabe o incentivo que ele me deu, chega me arrepiando, porque quando eu saí dali eu saí disposto, eu falei “Eu vou fazer uma música, eu vou mostrar pra esse coroa”, porque eu era novinho, eu tinha 26 anos. “Eu vou mostrar para esse coroa que eu sei fazer música pra ele.”

Aí eu saí dali, fui pra loja de disco, Toque Disco, era uma loja que tinha na Uruguaiana com a Sete de Setembro, aí eu entrei na loja né, o Wallace, que era o gerente, que era meu amigo, pensou que eu ia comprar. Falei assim: “Wallace, o que você tem do Bezerra aí?” Ele, um, dois, três, quatro, cinco, foi me dando um monte de disco né. Falei “Bota na bolsa”, e ele fazendo a nota. Falei: “Não rapaz, não vou comprar não, vou levar emprestado pra eu compor uma música pro Bezerra da Silva.” “Rapaz, isso aqui não empresta disco não, rapaz, isso aqui é pra vender, é uma loja de vender, mas você é meu amigo...” E levei. Aí copiei os títulos, foi onde eu fiz essa música “Compositores de Verdade”. [...] Grande Bezerra da Silva, figuraça, um pai na verdade né.²⁷⁸

²⁷⁷ MARIA, Cleusa. O mocotó do Samba: Em torno de um suculento prato, Bezerra da Silva reúne compositores. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 08 jan. 1987, p.2.

²⁷⁸ DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela: Etnografia do samba - Bezerra da Silva esculacha compositor**. Documentário. Rio de Janeiro, 11 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PJs27yOxSGE>>. Acesso em: 05/01/2017.

Além de grato aos compositores, Bezerra era muito exigente na seleção das canções e, em função de sua abertura a compositores desconhecidos, por onde andava apareciam pessoas querendo mostrar suas músicas. Gravou uma canção relatando isso:

Me convidaram prum samba
Ninguém sabia o meu nome
Eu só ouvia falar:
É esse aí que é o homem

A malandragem da área
Se acercava de mim
Me olhando de cima pra baixo
Balançando a cabeça que sim

Eu nada estava entendendo
E eles diziam: *Agora nós vamos*
O mundo dá muita volta
Até que enfim nós encontramos

Eles falaram pra mim
Com toda a convicção
Você é o Bezerra da Silva
Está aqui o seu disco em nossas mãos

É que nós somos compositores
E queremos gravar com você também
Porque já conhecemos a sua fama
*Você não dá volta em ninguém*²⁷⁹

Em 1984, quando essa canção foi gravada, Bezerra ainda estava começando sua trajetória. A fama de que o artista dava a compositores desconhecidos a oportunidade de gravar suas músicas se alastrou nos morros, favelas, subúrbios, periferias, e aqueles que o procuravam sonhavam obter reconhecimento e ganhos. Bezerra tornou-se um modelo, alguém que começou humildemente e conseguiu vencer no mundo artístico. Era admirado também por sua coragem em gravar músicas com assuntos polêmicos, focalizando as angústias e sofrimentos do povo em consequência das crises políticas e econômicas vivenciadas pelo país nos anos de 1980 e 1990.

²⁷⁹ Felipão e Bezerra da Silva (Comp.). **É esse Aí que é o Homem**. LP “É Esse Aí que é o Homem”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 6. São Paulo: RCA Vik, 1984.

Nesse momento de crise os populares não foram passivos, eles resistiram e denunciaram as opressões e dificuldades cotidianas. Porém, as denúncias eram sufocadas, se mantendo restritas a certos redutos, dificilmente romperam os filtros da censura e das mídias convencionais (televisão, rádio e jornais). Nesse sentido, Bezerra assumiu papel de porta-voz dessas comunidades, o que será problematizado no próximo capítulo.



**III – BEZERRA DA SILVA:
MORROS, HISTÓRIAS E COTIDIANO**

Antes, aqueles morros não tinham nomes
 Foi pra lá o elemento homem
 Fazendo barraco, batuque e festinha
 Nasceu Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha

Andaraí, Caixa d'Água, Congonha, Alemão e Boréu
 Morro do Macaco em Vila Isabel
 Matriz, Tuiti e Cruzeiro, Querosene, Urubu
 Jacarezinho, Turano, Sossego e o Morro Azul

É mas no mesmo embalo nasceu Cantagalo, Pavão-Pavãozinho
 O Morro da Guarda e Macedo Sobrinho
 Tabajara, Providência, Santa Marta e Serrinha
 Morro do Pinto, Sampaio, Dendê e a querida Rocinha

Ainda tem o Morro do Castro
 E o Buraco do Boi como tem boa gente
 Atalaia, Martins, Morro do Oriente
 Holofote e Papagaio, todos do outro lado
 Areia Grossa, Cavalão, São Lourenço e o Morro do Estado

É veja bem que nasceu também Sacopã, Catacumba e o Vidigal
 Morro da Favela por trás da Central
 Eu sou muito bem chegado neles não posso negar
 Gosto de todos, mas o Cantagalo é que é meu lugar²⁸⁰

Através da canção “Aqueles Morros” pode-se refletir sobre diversos aspectos relacionados aos morros cariocas e suas ocupações. Em seu início, a poética musical traz uma representação sobre a história dos morros, que antes “não tinham nomes”, dando a entender que em suas origens eram apenas paisagens naturais, e que seus nomes e identidades foram se constituindo a partir do processo de ocupação. Outra representação presente na música associa a ocupação dos morros com o surgimento do samba, quando a população foi “fazendo barraco, batuque e festinha”. Na continuidade, através de rimas, busca-se articular o avanço da ocupação à difusão do samba.

As representações sobre a história dos morros cariocas e sua relação com o samba contidas na canção coincidem com os objetivos deste capítulo, que buscará historicizar e problematizar o surgimento e as experiências nos morros cariocas como redutos do samba, incluindo também o processo de autopromoção de Bezerra da Silva como “Embaixador das Favelas”²⁸¹.

²⁸⁰ Pedro Butina, Bezerra da Silva (Comp.). **Aqueles morros**. LP “Bezerra da Silva e um Punhado de Bambas”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1982.

²⁸¹ O termo “favelas” foi utilizado por Bezerra da Silva por ter um sentido mais amplo do que “morros”, isso porque o termo “morro” virou sinônimo de favela para o senso comum, o que é errado porque nem todas as

3.1 “EMBAIXADA DO BEZERRA”

Embora a canção “Aqueles Morros” revele uma representação sobre a ocupação desses territórios e sua relação com o samba, a intenção dos compositores (entre eles Bezerra da Silva) não era escrever uma história dos morros cariocas, mas homenageá-los citando seus nomes. Fizeram, no entanto, uma ressalva: apesar de ser “bem chegado” em todos os morros, o narrador/cantor (o próprio Bezerra da Silva) tem preferência por um deles, o Morro do Cantagalo, que, segundo informa, é o “seu lugar”.

Nessa canção Bezerra cita vários morros cariocas²⁸², e posteriormente gravaria mais dois sambas homenageando outros morros, “Saudação às Favelas”²⁸³ e “As Favelas que não exaltei”²⁸⁴, participando também da composição dessas músicas em parceria com outros dois artistas. Essas três canções revelam a proximidade de Bezerra com os moradores desses territórios cariocas, também a habilidade dos compositores em acrescentar rimas nas músicas. Em “Aqueles Morros”, para facilitar as rimas, não se preocuparam com a ordem cronológica das ocupações, mesmo porque não era esse o intuito da música.

Neste capítulo, entre outros objetivos, pretende-se problematizar a história dos morros cariocas. Para tanto se faz necessário lembrar que, na segunda metade do século XIX, cresceu a concentração de negros vindos de várias partes do país.²⁸⁵ Entre as levas de migração destaca-se a de 1850, após a proibição do tráfico africano de escravos, quando para compensar a proibição iniciaram-se movimentos interprovinciais e intermunicipais – estima-se que entre 1852 e 1859 cerca de 5.500 escravos chegavam ao ano à Capital do Império.²⁸⁶

favelas estão localizadas em morros e encostas da cidade, como a Favela do Acari, uma área plana no Vale do Rio Acari. ALVITO, Marcos. **As cores de Acari**: uma favela carioca. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001, p.22.

²⁸² O censo realizado pelo IBGE no ano de 2010 aponta que 1.393.314 pessoas viviam nas 763 favelas do Rio de Janeiro, totalizando 22,03% dos 6.323.037 habitantes da cidade, número superior ao da maior cidade do país, São Paulo, que, segundo o censo, possuía 1.280.400 habitantes morando em 1.020 favelas. São Paulo possuía menos pessoas morando em mais favelas e a proporção entre o total de habitantes era menor, lembrando que a população da cidade de São Paulo era de 11.253.503 habitantes, quase o dobro da população carioca. GALDO, Rafael. Rio é a cidade com maior população em favelas do Brasil: Políticas habitacionais estão longe de atender à demanda por moradias na cidade. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 dez. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/rio-a-cidade-com-maior-populacao-em-favelas-do-brasil-3489272>>. Acesso em: 10/11/2016.

²⁸³ Pedro Butina, Sérgio Fernandes (Comp.). **Saudação às Favelas**. LP “Malandro Rife”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. São Paulo: RCA Vik, 1983.

²⁸⁴ Pedro Butina, Bezerra da Silva e Wilson Medeiros (Comp.) **As Favelas que não exaltei**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

²⁸⁵ A cidade do Rio de Janeiro foi capital do Brasil de 1621 (quando o Brasil ainda era colônia de Portugal) até a construção de Brasília, em 1960, já como capital do Brasil republicano. ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

²⁸⁶ CHIAVENATO, Júlio José. O Negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 207-208. Apud: LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**: partido alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.3.

Já na década de 1870, ao final da Guerra do Paraguai, apesar da enorme mortandade, os soldados brasileiros que retornaram buscaram oportunidades na Capital do Império, cabendo notar que as tropas brasileiras registravam em média um branco para cada 45 soldados negros.²⁸⁷ Outro deslocamento foi dinamizado entre 1877 e 1879, quando a região nordeste enfrentou a Grande Seca, levando à venda de escravos para a região sudeste, incluindo a cidade do Rio de Janeiro.

Com a abolição da escravatura, no ano de 1888, a Capital do Império recebeu fluxo migratório de ex-escravos tanto dos interiores do estado como de outras regiões do país²⁸⁸, concentrando uma significativa população negra.²⁸⁹ Em 1872 o Rio possuía 274.972 habitantes, já em 1890 eram 522.651, ou seja, a população quase duplicou, após um intenso processo de imigração, particularmente constituído por portugueses (implementado em décadas anteriores, ainda com a escravidão vigente). O crescimento não parou, em 1910, o Rio atingiu 989.479 habitantes.²⁹⁰ Em 1890, dos 522.651 habitantes, aproximadamente 34% foram identificados como negros ou mestiços²⁹¹, em sua maioria migrantes de outros estados e cidades. Tal convergência gerou um cotidiano de tensões e de disputas no mercado de trabalho, com dificuldades de emprego e mobilidade social.²⁹²

Em 1890, dos 89 mil trabalhadores estrangeiros em atividade no Rio, mais da metade tinha emprego estabelecido no comércio, na indústria ou em atividades artísticas, enquanto os negros eram empregados domésticos (48%), trabalhavam em atividades extrativas na lavoura e na pecuária (17%)²⁹³, se mantendo em ocupações informais, alijados do mercado, tornando patente a desigualdade racial nas oportunidades de emprego.²⁹⁴ A separação étnica também

²⁸⁷ CHIAVENATO, Júlio José. O Negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 207-208. Apud: LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.3.

²⁸⁸ Ver: PÁDUA, José Augusto. Cultura esgotadora: agricultura e destruição ambiental nas últimas décadas do Brasil Império. **Estudos Sociedade e Agricultura**. Rio de Janeiro, n. 11, 1998, p.134-163. Disponível em: <<http://r1.ufrrj.br/esa/V2/ojs/index.php/esa/article/view/138>>. Acesso em: 05/12/2016.

²⁸⁹ SILVA, Lúcia Helena Oliveira. **Construindo uma nova vida: migrantes paulistas afrodescendentes na cidade do Rio de Janeiro no pós-abolição (1888-1926)**. Tese (Doutorado em História), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2001, p.92. LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.3.

²⁹⁰ ABRIL CULTURAL. Nosso Século. 5 v. São Paulo: Abril Cultural, s/d. Apud: LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.4.

²⁹¹ CHALHOUB, Sidney. Trabalho, lar e botequim. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.25. Apud: LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.4.

²⁹² SILVA, op. cit., p.67-68.

²⁹³ CHALHOUB, op. cit., p.4.

²⁹⁴ Desde meados do século XIX, as elites intelectuais visavam criar uma identidade para o Brasil. Essa identidade implicava transformar o caráter rural e escravista do país em modernidade, incorporando as noções de progresso e civilização. Nesse mesmo período, assistiu-se à difusão de teorias higienistas como o darwinismo

marcava a ocupação da cidade e levou ao surgimento das favelas. Em 1902, com a posse de Rodrigues Alves como presidente da República, seu programa de governo incluía o saneamento da Capital e o melhoramento das instalações do porto do Rio de Janeiro.²⁹⁵

Com a circulação dos ideais de progresso, cresceram as críticas à situação urbana do Rio de Janeiro²⁹⁶, classificado como “atrasado e rústico”, imagem também partilhada pela elite carioca. Para implementar as ações de modernização, foi nomeado prefeito da cidade o engenheiro Pereira Passos (conhecido como “Hausmann tropical”²⁹⁷), com a tarefa de sanear o porto e modernizar a capital. Tendo como modelo Paris de Hausmann²⁹⁸ e visando rivalizar a Capital Federal com Buenos Aires²⁹⁹, Pereira Passos implantou um conjunto de obras modernizadoras, antecedidas por um processo de desmonte dos vestígios coloniais. Foram realizadas amplas reformas urbanísticas, implicando o “bota abaixo” de casas, cortiços e quarteirões inteiros no centro da cidade. Em 1903, decretou o que pode ser considerado o primeiro plano diretor da cidade, que se caracterizava por disciplinar a construção de prédios, desestimulando a instalação de cortiços³⁰⁰ e levando ao desalojamento da população encortiçada no Centro Velho, composta majoritariamente por pobres e negros.³⁰¹

social, o racismo científico, o determinismo racial, que influenciaram os estudos dedicados às questões raciais e difundiram o ideário do branqueamento como redenção do país. SILVA, Lúcia Helena Oliveira. **Construindo uma nova vida:** migrantes paulistas afrodescendentes na cidade do Rio de Janeiro no pós-abolição (1888-1926). Tese (Doutorado em História), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2001, p.64-65.

²⁹⁵ SEVCENKO, Nicolau. A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.45. Apud: GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro:** história e direito. Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio, 2013, p.50-51.

²⁹⁶ EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro do meu tempo. 5 v. Rio de Janeiro: Conquista, 1957, p.24. Apud: LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical:** partido alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.4. LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Recordações do escrívão Isaías Caminha.** São Paulo: Companhia das Letras, 1976, p.136.

²⁹⁷ Pereira Passos atuou como diplomata brasileiro em Paris de 1857 a 1860, acompanhando de perto as obras realizadas por George Eugène Hausmann, que modificaram a cidade. BENCHIMOL, J. L. Pereira Passos: um Hausmann tropical. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca/ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1990. Apud: GONÇALVES, op. cit., p.52.

²⁹⁸ GONÇALVES, op. cit., p.52.

²⁹⁹ Lima Barreto ironicamente comentava a disputa com Buenos Aires: “Nós passávamos então por uma dessas crises de elegância, que, de quando em quando nos visita. Estávamos fatigados da nossa mediania, do nosso relaxamento; a visão de Buenos Aires, muito limpa, catita, elegante, provocava-nos e enchia-nos de loucos desejos de igualá-la. [...] A Argentina não nos devia vencer; o Rio de Janeiro não podia continuar a ser uma estação de carvão, enquanto Buenos Aires era uma verdadeira capital europeia.” LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. Recordações do escrívão Isaías Caminha. São Paulo: Companhia das Letras. 1976. p.136. Apud: LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical:** partido alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.5.

³⁰⁰ CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.20.

³⁰¹ Já em 1890, o então prefeito Bento Ribeiro tinha posto abaixo o cortiço “Cabeça de Porco”, que abrigava à época cerca de 2.000 pessoas. CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p.30. Apud: LOPES, op. cit., p.5. VAZ, Lilian Fassler. Notas sobre o Cabeça de Porco. Revista do Rio de Janeiro. Niterói, v. I, n. 2, jan./abr. 1986, p.29-35. Apud: LOPES, op. cit., p.5.

Outra área atingida pelas reformas foi o porto, onde se concentraram as ações de saneamento, aliadas à construção de ligação com o centro e com novos bairros residenciais, principalmente os situados na Zona Sul. As desapropriações foram iniciadas em dezembro de 1903, as demolições ocorreram entre fevereiro, novembro e dezembro de 1904. A via principal da Avenida Central foi aberta no dia 7 de setembro de 1905, sendo que a sua inauguração definitiva se deu em 15 de novembro de 1906, na véspera do encerramento do mandato de Pereira Passos. As obras colocaram em prática as ideias higienistas, melhoraram substancialmente as condições sanitárias urbanas e consolidaram o centro como espaço reservado para os negócios, os bairros junto ao centro, especialmente os situados na orla marítima da Zona Sul, para as classes médias e altas, e finalmente os subúrbios, para os populares. Essa reforma urbana gerou resultados impactantes, 1.681 prédios foram demolidos e pelo menos 20.000 pessoas foram removidas.³⁰²

O já citado decreto assinado no ano de 1903 por Pereira Passos selou o destino dos ex-moradores dos cortiços demolidos e de uma população considerada “indesejada”, que foi expulsa do centro do Rio de Janeiro. As medidas proibiam a construção de “barracões toscos” pela cidade, “salvo exceção nos morros que ainda não tinham recebido habitações e mediante licença”. Assim, a população “indesejada” foi proibida de construir seus barracos em regiões centrais, e a estratégia daqueles que não tinham condição de comprar terreno ou pagar aluguel nos bairros do subúrbio (com o agravante de serem longe dos locais de trabalho, por isso acarretavam gastos com condução) foi ocupar os morros que marcam a topografia da cidade.³⁰³

Apesar das dificuldades de se precisar o início da ocupação nos morros cariocas, a origem do termo “favela” certamente está ligada à Guerra de Canudos (1896-1897). Na região do sertão da Bahia, existia um morro chamado Favella³⁰⁴ e alguns soldados que lutaram lá, ao retornar da guerra, se estabeleceram (com permissão do exército) no Morro da Providência (que se encontra atrás do prédio do antigo Ministério da Guerra, no Rio de Janeiro). Por conta dos aspectos em comum entre o morro que conheceram na Bahia e aquele em que se instalaram no Rio, os soldados o apelidaram de “Morro da Favela”. Além de batizar o morro

³⁰² ROCHA, O. P.; CARVALHO, L. A. A era das demolições: habitações populares. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, p.69. Apud: GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro: História e Direito**. Rio de Janeiro: Pallas, Ed. PUC-Rio, 2013, p.52-53.

³⁰³ CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.20-21.

³⁰⁴ Esse nome provém de um tipo de vegetação com o mesmo nome “favela” (*Jathropa Phyllaconcha*, uma euforbiácea comum nas regiões nordeste e sudeste do país). GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro: História e Direito**. Rio de Janeiro: Pallas, Ed. PUC-Rio, 2013, p.44.

onde moravam, o termo usado pelos soldados se difundiu e passou a designar todos os conjuntos de habitações precárias espalhados pelos morros da cidade.³⁰⁵

Pensava-se que a ocupação dos morros cariocas teria se iniciado com a chegada dos ex-combatentes da Guerra dos Canudos ao Morro da Providência (Morro da Favela). No entanto, essa ideia é refutada quando se leva em conta que o morro já estava ocupado no momento em que os soldados se instalaram, em 1897. Segundo consta, as ocupações se iniciaram quando um dos proprietários do cortiço Cabeça de Porco alugou terrenos de sua propriedade localizados nesse morro para alguns dos expulsos do cortiço em 1893.³⁰⁶ Nesse momento, o então prefeito, Barata Ribeiro, permitiu que fossem usados os restos de demolição dos cortiços para a construção dos primeiros barracos.³⁰⁷

Morros como o de Santo Antônio foram ocupados antes do Morro da Favela, isso pode ser verificado através de um telegrama enviado no dia 13 de abril de 1897 por um agente municipal (Luiz de Freitas) ao diretor-geral de Obras e Viações. Segundo o documento, o Morro de Santo Antônio estava ocupado pelo menos desde 1893 – seus barracos foram construídos por ocasião da revolta da Armada.³⁰⁸ Outras referências destacam a povoação dos morros da Quinta do Caju, da Mangueira³⁰⁹ e de Serra Morena, ocupados desde os finais do século XIX, provavelmente com autorização dos poderes públicos, habitados em grande parte por imigrantes.³¹⁰

Também cabe observar que certas favelas se desenvolveram a partir de antigos quilombos periurbanos, que se disseminaram em torno da capital durante a segunda metade

³⁰⁵ GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro: História e Direito**. Rio de Janeiro: Pallas, Ed. PUC-Rio, 2013, p.44.

³⁰⁶ ABREU, Mauricio de Almeida. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio de Janeiro. Espaço & Debates. São Paulo, v. 14, n. 37, 1994, p.34-46. Apud: GONÇALVES, op. cit., p.44.

³⁰⁷ O surgimento das favelas vincula-se à política higienista contra os cortiços. As primeiras ocupações de morros foram formas embrionárias, que guardavam semelhança com os cortiços; contudo, pequenas e frágeis habitações espalhadas pelos morros ainda não podiam ser consideradas favelas, pelo menos até o final do século XIX, faltavam-lhes alguns atributos: a conotação de adensamento, ilegalidade, insalubridade, desordem, autoconstrução, falta de serviços e infraestrutura urbana. VAZ, Lílian Fessler. Modernidade e moradia: habitação coletiva no Rio de Janeiro, séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002, p.38. Apud: GONÇALVES, op. cit., p.45.

³⁰⁸ Ofício nº 500 da Agência da prefeitura no 2º distrito de São José, datado de 13 de abril de 1897. Código 67-1-25. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Apud: GONÇALVES, op. cit., p.45.

³⁰⁹ A autora se refere à favela da Mangueira, situada no Bairro de Botafogo (Zona Sul), e não à favela homônima, famosa por sua escola de samba, situada na Zona Norte e que só surgiu no início do século XX. GONÇALVES, op. cit., p.62.

³¹⁰ VALLADARES, Licia. A Invenção da Favela: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p.26. Apud: GONÇALVES, op. cit., p.45.

do século XIX.³¹¹ Desde o fim da Guerra do Paraguai, as ocupações se tornaram alternativa de moradia para os escravos libertos que participaram do conflito e depois dele se estabeleceram na cidade.³¹²

Observa-se que são várias as estratégias por trás da ocupação dos morros cariocas, assim como as manifestações culturais e musicais dos moradores desses territórios, entre elas o surgimento do samba, assunto aqui em pauta. A representação dos morros cariocas e das origens do samba aparece em uma das canções de Bezerra:

O partideiro indigesto no samba sou eu
 Já provei que sou eu!
 É pura realidade sem esnobação
 Vá prestando atenção!
 O meu talento é um dom e foi Deus quem me deu
 É isso que eu digo pro time da oposição

Vou dizer!
 Depois que o morro provou que o partido é maneiro
 Apareceu mãe, padrinho e madrinha como pioneiro
 É!
 Mas nesse conto do vigário o morro não cai
 Já falei que não cai!
 Porque quando o filho é bonito todo mundo é pai
 Olha aí!

Não tolero conversa fiada e nem quais-quais-quais
 E daí?!
 E nem acredito também em malandro demais
 É!
 Eu sei que a verdade dói, mas tenho que dizer
 Eu tenho que dizer!
 Valor só se dá a quem tem do a quem doer
 Ouçam bem!

Eu sei que o incompetente fica injuriado
 Mas tem que engolir a verdade e ficar calado
 É!
 Eu não tenho papa na língua e nem lero-lero
 Respeito ao sambista do morro é só isso que eu quero
 Ouçam bem!

Ih!
 Eu não tenho papa na língua nem conversa fiada
 Respeito os autores do morro deixem de palhaçada

³¹¹ CAMPOS, Andreilino. Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. Apud: GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro: história e direito**. Rio de Janeiro: Pallas, Ed. PUC-Rio, 2013, p.45.

³¹² VAZ, LÍlian Fessler. Modernidade e moradia: habitação coletiva no Rio de Janeiro, séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002, p.38. Apud: GONÇALVES, op. cit., p.45.

Ih!
 Eu não tenho papa na língua e nem lero-lero e nem sou caô
 Respeito ao sambista do morro eu peço, por favor
 Vejam bem³¹³

Nessa canção, além de reforçar que não tem “papa na língua” (não teme falar o que pensa, e por isso seria criticado) e de pedir respeito aos sambistas e compositores do morro (que também seriam criticados), o narrador, papel assumido por Bezerra da Silva, afirma que “o morro provou que o partido [samba] é maneiro”, e a partir daí “apareceu mãe, padrinho e madrinha como pioneiro”, mas avisa que “nesse conto do vigário o morro não cai”, “porque quando o filho é bonito todo mundo é pai”. Ou seja, defende a ideia de que os morros atestaram a qualidade do samba, fazendo com que perdesse seu status de marginal, sendo reconhecido como elemento da cultura popular e nacional, então teriam surgido pessoas de fora do morro atribuindo para si o pioneirismo no samba. Mas, utilizando-se de ironia e humor, a canção salienta que o morro não cai nesse “conto do vigário” (nessa enganação), porque “quando o filho é bonito” (o samba legitimado) “todo mundo é pai”, dando a entender que no momento em que o samba era marginalizado apenas os moradores do morro o assumiam, mas depois oportunistas tentaram se aproveitar.

Mesmo tratando-se de uma representação, a canção apresentava inquietações sobre a relação do samba com os morros cariocas. Apesar da polêmica que cerca as origens do samba, estudiosos apontam que teria surgido no início do século XX³¹⁴, ainda em forma de ritmo, dança e folguedos coletivos (palmas, batuque, estribilhos cantados), aos quais se acrescentaram versos. Cabe menção à anterioridade do choro, que teria uma matriz mais elitista, vinculada aos músicos populares que executavam músicas estrangeiras em bailes e salões elegantes.³¹⁵ Os dois gêneros musicais coexistiam de maneira complementar nos redutos negros do Rio de Janeiro, como em reuniões nas casas das famílias baianas instaladas em bairros como Saúde, Cidade Nova, Riachuelo e Lapa. Nesses territórios, tradições e cultos afro-brasileiros (ialorixás, babalorixás, babalaôs) eram mantidos pelos chamados “tios” e

³¹³ Nilo Dias, Adelsonilton e Crioulo Doido (Comp.) **Partideiro indigesto**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

³¹⁴ Segundo Waldenyr Caldas, entre os gêneros musicais de que o samba descende estão o maxixe e o lundu. Do maxixe o samba herdou seus componentes formais (andamento musical, compasso binário, sincopa, tessitura), responsáveis pela sua estrutura melódica, por isso ele é visto como o principal antecessor do samba. Sua parte dançante (como as coreografias realizadas pelos assistentes de escolas de samba) tem a sua base no maxixe. Da mesma forma, o maxixe possui muitas similaridades com o lundu, traços como os movimentos dos sambistas, os gingados, os remelexos e a sensualidade existentes nas coreografias do lundu de força “selvagem”. CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985, p.14-15.

³¹⁵ MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.25-26.

“tias”, que promoviam encontros de dança (samba) à parte dos rituais religiosos (candomblés). Essas reuniões eram formas de sociabilidade marcadas por padrões culturais da população negra.³¹⁶

Merece destaque a residência de Hilária Batista de Almeida, a “Tia Ciata”, casada com o médico negro João Batista da Silva. Para evitar perseguições das autoridades nos bailes realizados, na frente da casa era executado choro, aceito pela elite carioca, com músicas e danças mais conhecidas e “respeitáveis”, enquanto sambas com batucada (ginga e sapateado) eram tocados nos fundos (quase escondido, nos biombos), onde se praticavam ainda rituais religiosos.³¹⁷

Essa certa divisão social entre o samba e o choro destaca-se no depoimento de Pinxinguinha:

O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal para os empregados.³¹⁸

Donga afirmou que “o samba era considerado coisa de negros e desordeiros, ainda andava muito perseguido”³¹⁹. Antes executado nos arredores do centro da cidade, passou a ser praticado em territórios conhecidos como de negros, e com estes migrou para os morros, onde os sambistas buscavam preservá-lo de perseguições. Heitor dos Prazeres lembrava:

A música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro (mineiros, pernambucanos e remanescentes da Guerra de Canudos).³²⁰

O samba, apesar de não ter nascido nos morros, se estabeleceu neles. As favelas se constituíram em territórios de refúgio para os sambistas, onde eles podiam fugir das pressões sociais e policiais.³²¹ Outro aspecto referente ao estabelecimento do morro como reduto do

³¹⁶ SODRÉ, Muniz. Samba, o Dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1970, p.19. Apud: MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.26.

³¹⁷ Ibidem, p.20.

³¹⁸ Ibidem, p.27.

³¹⁹ Ibidem, p.27.

³²⁰ Ibidem, p.28.

³²¹ O depoimento do sambista João da Baiana é sintético quanto ao processo de transmutação do samba da cidade para o morro, no intuito de fugir à repressão policial: “O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam essas favelas todas. Existiam a Favela dos Meus Amores e o Morro de São Carlos, mais conhecido por Chácara do Céu. Nós sambávamos nesses dois morros [...] Mas o samba não nasceu no morro, nós é que levávamos, para fugir da polícia que nos perseguia. Os delegados Meira Lima e o Dr.

samba foi o papel desse gênero musical na organização interna das favelas, que se tornariam verdadeiras “localidades” ou “comunidades”, termos que pressupõem segmentos organizados, caracterizados por diversos graus de controle, especialmente sobre recursos territoriais, pessoal e sobre certo montante de capital, mesmo pequeno.³²² A identificação quanto à carência econômica, o estilo de vida em comum, a forma de habitação e a etnia eram fatores que motivavam e justificavam a união e organização interna entre os moradores da favela.

Nas décadas de 1950 e 1960, negros e mulatos representavam 95% da população das favelas cariocas, enquanto a cidade tinha um índice de 27%. Essa predominância de negros e mestiços nas favelas fazia delas redutos de autoafirmação étnica e possibilitava cultivar e preservar manifestações culturais como o samba. Havia um interesse difundido e uma organização complexa em torno do samba, sobretudo em escolas de samba, blocos, cordões, clubes sociais e festas. Dessa forma, o samba tornou-se importante manifestação cultural, superando o futebol.³²³

Cabe destacar que Bezerra e sua obra possuem identificação com os morros cariocas em vários aspectos, entre outros, devido ao seu caráter contestador e crítico. Bezerra migrou do Nordeste com um pequeno conhecimento musical, e foi no contato com rodas de samba e nos blocos de carnaval, como os Unidos do Cantagalo, que ele ampliou seu aprendizado. Além disso, os compositores que contribuía para seu repertório musical, privilegiando temáticas do cotidiano e vivências dos morros, moravam nesses locais.³²⁴

A persona artística de Bezerra se identificava com os morros e os subúrbios, e sua arte encontrou eco nesses territórios, onde constituiu seu público. Bezerra assumiu-se como “embaixador do morro”, um mediador cultural entre o morro e o asfalto, tornando-se porta-voz dos moradores dos morros e expressando suas críticas, anseios e visões:

O morro não tem voz, ele é somente atacado, mas não se defende. Como o morro não tem direito a defesa, só tem direito de ouvir “marginal”, “malandro”, “safado”, acabou... Como é que ele vai falar? Então o que é que faz os autores do morro? Ele diz cantando aquilo que ele queria dizer falando, e eu sou o porta-voz. E é o pessoal do

Querubim não queriam o samba.” MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. As Vozes Desassombradas do museu. n.1. Rio de Janeiro: Artenova, 1970, p.63. Apud: MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.28.

³²² LEEDS, Anthony; LEEDS, Elizabeth. *A Sociologia do Brasil urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p.38. Apud: MATOS, op. cit., p.28-29.

³²³ Ibidem, p.29-30.

³²⁴ As canções que Bezerra interpretava eram em grande parte compostas por autores dos morros cariocas e da Baixada Fluminense. Para além de moradia dos compositores, esses territórios se tornaram como que uma “geografia da sua obra”. SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005)**. Dissertação (Mestrado em História), FH/UFG, Goiânia, 2009, p.69.

morro que escreve ou o pessoal da Baixada Fluminense. Aquele que pega o trem quatro horas da manhã, cinco horas, aquele que acorda três horas da manhã para trabalhar e aí bota um bocado de arroz e feijão na marmita. Aí vem e quando passa o lobisomem e toma...³²⁵

O papel de “porta-voz” dos morros, favelas e subúrbios tornou-se evidente em muitas canções interpretadas por Bezerra, como em “Respeito às favelas”:

Eu sou favela
 Minha gente eu sou de lá
 Não sinto vergonha e nem vejo motivos pra negar
 Tudo que sei na vida aprendi com ela
 Por isso eu tenho respeito tão grande por todas favelas

Só quem mora no morro é que pode dizer
 O que é padecer e se sentir feliz
 Vivendo e aprendendo a regra do conviver
 Dando a nossa semente ali criar raiz
 Posso falar de cadeira, favela é meu berço, minha adoração
 Será sempre exaltada nos versos que faço na minha canção

Favela, sei que você não é tão diferente assim
 Não é esse lugar de gente tão ruim
 Nunca foi ameaça pra sociedade cruel
 Um dia você vai mudar em resposta dará sua volta por cima
 E esse sistema terá que prestar contas a nossas colinas³²⁶

Nessa canção, composta em primeira pessoa, o narrador (Bezerra) assume a condição de morador de favela, “Eu sou favela”, e complementa que não sente vergonha nem tem motivos para negar. Diz que os moradores do morro sabem “o que é padecer e se sentir feliz”, destacando as condições cotidianas (dificuldades econômicas, sociais e os preconceitos) e ao mesmo tempo a alegria e a solidariedade presente nessas comunidades. A favela é o seu “berço”, sua “adoração”, por isso é exaltada na canção.

Na sequência, o narrador defende os moradores dos morros, dizendo que a favela não é “tão diferente assim” dos outros lugares da cidade, como veiculado pela mídia e disseminado no senso comum. Não seria local de “gente tão ruim” e “nunca foi ameaça pra sociedade cruel”. Segundo a narrativa, um dia a favela irá mudar e “dará sua volta por cima”, e “esse sistema [social] terá que prestar contas a nossas colinas” por tantas décadas de discriminação, preconceito e exclusão.

³²⁵ Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

³²⁶ G. Martins e Irani Gonçalves (Comp.). **Respeito às favelas**. CD “Malandro é Malandro e Mané é Mané”, Bezerra da Silva. Faixa 7. Rio de Janeiro: Atração, 1999.

Nessa e em outras canções, Bezerra da Silva destacava certas problemáticas, se aproximando das tradições do samba pela tendência a romantizar os morros e favelas, que vigorou nas primeiras décadas do século XX. Nela o morro foi representado como local idílico protegido das pressões externas, território de solidariedade, com valores éticos próprios.³²⁷ Essas referências do samba emergem num contexto de perseguições (inclusive policiais) enfrentadas pelos sambistas, quando, para resistir, fizeram do morro seu reduto, lugar reservado e de liberdade, cenário perfeito para a propagação do samba.³²⁸

Essa idealização do morro nas canções reproduz um caráter mitificado, como estratégia de resistência, elemento emergente na construção da cultura vinculada aos moradores desses territórios (população negra e marginalizada). Assim, essa representação do morro no samba se constitui num ato de afirmação perante o processo de segregação no espaço urbano e na “sociedade do asfalto”.³²⁹

Pode-se perceber a construção do morro como lócus mítico de liberdade. No samba carioca, a frequente louvação da vivência no morro pode ser entendida como referência simbólica capaz de minar valores da cultura hegemônica.

O morro [...] é a utopia do samba. Utopia não é mero sonho ou devaneio nostálgico, mas a instauração “filosófica” de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes no real-histórico. É essa utopia que outorga transitividade à promessa, ao sonho, à poesia da letra [...].³³⁰

Todavia, a visão romantizada do morro e da favela não caracteriza toda a obra de Bezerra, que também aborda, como crônica do cotidiano, as dificuldades diárias de seus habitantes, a carência de infraestrutura, saúde, educação, somando-se a ausência de políticas sociais capazes de proporcionar um mínimo de qualidade de vida.

As carências e a omissão do Estado possibilitaram a emergência de poderes paralelos nos morros cariocas, em um processo que, apesar das anterioridades, se consolidou nas décadas de 1980 e 1990 (o recorte desta pesquisa). Também esse aspecto pode ser observado na obra de Bezerra da Silva, que denuncia tanto o controle e a imposição de normas de

³²⁷ MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.31.

³²⁸ Ibidem, p.32.

³²⁹ SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1970, p. 65. Apud: JOST, Miguel. A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 62, USP, dez. 2015, p.123. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742015000300112&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 15/12/2016.

³³⁰ Ibidem, p.124.

conduta como a assistência social oferecida pelo crime organizado (no lugar do Estado, que se omitia nesse papel)³³¹, conforme pontuado na canção “Colina Maldita”:

Aí malandragem
A dupla 5 mais 5 no pico da colina maldita pra cantar pagode
É meu irmão, é que nós sabemos chegar em qualquer pico

Eu sou do pico
Da colina maldita
Vim pro asfalto pra cantar partido-alto
E se você não acredita
Diz um verso de improviso
Só para ver como é que fica

Lá no pico da colina não existe covardia
Malandro respeita trabalhador
E dá toda garantia
Eu já vi com esses olhos que a terra há de comer
Malandro de fora cobrando pedágio
Levar tanto tiro até esmorecer

A malandragem da colina também não anda na mão
Usa 7.65, 32, 45 e três-oitão
E o bom malandro da colina que comanda a transação
Ele tem escopeta, tem metralhadora
Bomba, lacrimogêneo, fuzil e canhão

A colina só é maldita pra quem é maldito também
Mas se o malandro souber chegar
É tratado muito bem
Agora deram uma blitz na Colina
Deram coronhada, tiro e pescoção
Mas também levaram eco de escopeta
De metralhadora, fuzil e canhão³³²

O samba citado expõe uma representação do cotidiano nos morros cariocas e, entre as metáforas empregadas, já no título destaca “Colina Maldita”. O título isolado pode conduzir a uma interpretação equivocada, dando a entender que a canção traria maledicências sobre os morros (ou colinas), mas, ao contrário disso, o narrador (a canção está em primeira pessoa) critica a marginalização de seus moradores. Na composição inicia-se um diálogo em que o sujeito afirma ser “do pico da colina maldita” e conta que foi para o “asfalto pra cantar partido-alto”. Na sequência, desafia o interlocutor dizendo que, se ele não acredita nessa

³³¹ PICCELLI, Aline Maria. **Neoliberalismo, crime organizado e milícia nos morros cariocas nos anos 1990 e 2000**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Londrina (UEL), CLCH, Londrina - PR, 2013.

³³² Julinho Belmiro e Jorge Garcia (Comp.). **Colina maldita**. LP “Partido Muito Alto”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Victor, 1980.

afirmação, que mande um verso de improviso “para ver como é que fica”, ou seja, para testar seu talento.

O narrador focaliza o cotidiano do morro, afirmando que não é maldito como muitos falam. Ressalta que no pico da colina não existe covardia, lá “Malandro respeita trabalhador/ E dá toda garantia”. Percebe-se a ação do crime organizado no controle do morro, ou seja, os malandros (o crime organizado) respeitam o trabalhador e lhe dão garantia, aqui entendida como proteção e assistência, tema que aparece em outras canções de Bezerra.

Em seguida, o narrador afirma que já viu malandro de fora que cobrava pedágio³³³ dos moradores “levar tanto tiro até esmorecer”, deixando subtendido que malandros que tentavam explorar os trabalhadores eram punidos com tiros e até com a morte. Nesse trecho se evidencia novamente o poder paralelo do crime organizado na segurança e na justiça do morro, que funcionavam à margem da segurança e justiça estatal.

A canção também expõe a variedade de armamentos em posse do crime organizado, garantindo sua supremacia, a intimidação do poder estatal (que se fazia ausente) e a regulação das normas de conduta do morro, citando que “A malandragem da colina também não anda na mão/ Usa 7.65, 32 e três-oitão³³⁴/ E o bom malandro da colina que comanda a transação/ Ele tem escopeta, tem metralhadora/ Bomba, lacrimogêneo, fuzil e canhão”. Elementos presentes na canção referendam os códigos de conduta que fazem parte do cotidiano dos morros, como no trecho “A colina só é maldita pra quem é maldito também/ Mas se o malandro souber chegar/ É tratado muito bem”. O dito “souber chegar” refere-se a seguir tais códigos – não caguetar³³⁵, não roubar ou fazer covardia com os moradores, não querer ser “malandro de mais”.³³⁶

O termo “malandro” presente na obra de Bezerra é polissêmico, podendo designar os criminosos e o crime organizado, como no caso dessa canção, ou, de forma mais ampla, os moradores do morro, exceto aqueles que são “otários” (os que não seguem os códigos de conduta), incluindo também um malandro trabalhador (já observado no capítulo anterior)

³³³ “Cobrar pedágio” era o ato de cobrar taxas de quem acessasse um determinado morro, prática geralmente executada por alguns bandidos sobre moradores e visitantes.

³³⁴ Esses números referem-se ao calibre dos armamentos.

³³⁵ O termo “caguetar” é uma gíria utilizada no Rio de Janeiro e em outros locais do Brasil, se refere ao cagete ou alcagete, também chamado de dedo-duro, delator ou fofoqueiro. PRIBERAM. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Caguetar. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/Caguetes>>. Acesso em: 15/12/2016.

³³⁶ Expressão recorrente na obra de Bezerra da Silva, o “malandro de mais” representa a pessoa que quer ser muito esperta, melhor do que os outros, e por isso acaba se expondo muito, é ridicularizada pelos moradores do morro e acaba se dando mal (por se expor muito e ser alvo fácil da polícia e da repressão do Estado).

inteligente e astuto para escapar da dureza do dia a dia, da violência e repressão policial e para sobreviver diante das injustiças e desigualdades.

Outro elemento que remete ao cotidiano dos morros presente na obra de Bezerra da Silva é a forma de comunicação, com destaque para o uso de gírias que fazem parte da linguagem desse ambiente:

A gíria é uma cultura negra, a base dela foram os escravos. Eles então, quando iam traçar um plano de fuga... Quilombo, aquela coisa. Eles aí falava que nem gíria, da hora, vai dá um pinote, da hora, que era para eles não entenderem, entendeu? É justamente hoje o que os intelectuais fazem com a gente. Eles vão para a escola, aprendem revertério da cutum, tum, burugundum, dartavenia, aí conversa com você o dia todinho, chama você do que quer e você não entende nada. “Sim senhor doutor”, “tatata”, “doutor, sim senhor”, e você não sabe nem o que que é. Então o que a gente faz? A gente pode conversar com doutor do mesmo jeito, ele ficar o dia inteiro sentado e não entender nada também, aí é zero a zero.³³⁷

É como falar na língua de Congo, quer dizer, quem tá por fora não entende.³³⁸

Cada morro tem uma gíria congolesa diferente.³³⁹

Catatau chegou no xadrez, é uma papo que tinha um furo na área, né? Chegou um catatau que tava fora do ar, que tava no vacilo, aí foi cerol, não tem jeito, é pra poder limpar, ficou bonito.³⁴⁰

Apesar da anterioridade³⁴¹ de certas gírias, pode-se observar através dos depoimentos de Bezerra e de outros compositores (Pinga, Nilson Reza Forte e Jorge Ben Jor) que as gírias eram usadas no cotidiano dos morros como forma de resistência. Existiam gírias comuns entre

³³⁷ Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

³³⁸ Entrevista do compositor Pinga ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

³³⁹ Entrevista do cantor Jorge Ben Jor ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

³⁴⁰ Entrevista do compositor Nilson Reza Forte ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

³⁴¹ Alguns estudos relacionam a origem das gírias ao contexto europeu anterior ao século XVI. “De acordo com Corominas e Pascual (1997, p.508), jerga (gíria) ou jeringonza (geringonça), é o termo que aparece em 1734 e significa língua especial, usada por indivíduos de certas profissões e ofícios, de difícil compreensão. [...] O termo germanía, encontrado no espanhol, era a gíria do submundo que em português significa ‘gíria antiga’. A Academia Espanhola relaciona esse termo com a forma latina *germanus* (irmão), considerando que a gíria é a linguagem de uma irmandade, grupo ou confraria que a utiliza como um elemento de provocação, defesa e, até mesmo, afirmação. [...] No mundo da língua inglesa, o cant, ou canting, era considerado a gíria do submundo inglês nos séculos XVI e XVII.” Embora a origem das gírias não esteja ligada ao período escravista brasileiro, elas podem ter sido amplamente utilizadas, como no caso de grupos específicos de profissionais e irmandades, servindo para preservar segredos, estratégias de fuga ou sobrevivência. REMENCHE, Maria de Lourdes Rossi. **As criações metafóricas na gíria do sistema penitenciário do Paraná**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Universidade Estadual do Paraná (UEP), Londrina - PR, 2003, p.21.

os morros, mas algumas eram restritas a certas comunidades ou facções, como um código próprio que apenas aqueles inseridos no grupo podiam acessar e entender.

Ao se assumir como “embaixador das favelas” e “cronista dos morros”, Bezerra se propunha como mediador cultural. Assim, se apropriava de símbolos, gírias e práticas, o que para ele não era difícil, já que viveu por muito tempo nos morros (só no Cantagalo, mais de vinte anos). Bezerra se mudou do morro, mas jamais se afastou dele, buscou manter as conexões, observando e se atualizando das mudanças culturais contínuas, vivências, gírias, formas de pensar e normas de conduta, temas centrais de sua obra. Declarava que adorava rever e visitar seus amigos nesses locais:

Estado: O que você faz para se divertir?

Bezerra: Atualmente não tenho saído. Mas gosto muito de tirar o domingo para ir a uma favela, falar com os amigos, almoçar na casa de um. Lá ninguém precisa fingir, ninguém quer ser mais do que ninguém [...]³⁴²

Folha: Ainda mora na favela?

Bezerra: Não, moro em Botafogo, mas vou ser sempre favela. Criticaram uma música minha, “As favelas que não exaltei”, dizendo que era repetitiva. Mas criticam quem canta amor? É o tema que mais repetem. Eu não canto mentira. Eu sempre vivi no morro, toda hora ia ao distrito para averiguação. Nasci na dura, no zero a zero. Eu te amo? Favela é sufoco, fome, miséria. Não queira saber como é a vida do favelado.³⁴³

No século XXI, os morros cariocas passaram por mudanças e interferências, incluindo novas ações urbanísticas, de pacificação e a instalação das UPPs.³⁴⁴ A favela e sua representação espacial foram associadas à imagem do Rio de Janeiro. A internacionalização do termo “favela” e a apropriação de elementos estéticos que a caracterizam por diversos segmentos atestam que, mais que a materialização de uma questão social, essas áreas tiveram suas particularidades culturais reconhecidas. Simultaneamente a esse reconhecimento,

³⁴² MIGLIACCIO, Marcelo. Bezerra da Silva chega à Zona Sul carioca. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 15 jul. 1996, caderno D 4, p. 3.

³⁴³ VIEIRA, Paulo. Cantor Bezerra da Silva, 61, lança o seu 24º disco com críticas a FHC e elogios a Escadinha. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 04 set. 1998, Caderno 5º, p.14.

³⁴⁴ A Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) é um programa de Segurança Pública, implantado pela Secretaria de Estado de Segurança do Rio de Janeiro, no fim de 2008. O Programa das UPPs foi elaborado com os princípios da Polícia de Proximidade, um conceito que vai além da polícia comunitária e tem sua estratégia fundamentada na parceria entre a população e as instituições da área de Segurança Pública. Engloba parcerias entre os governos – municipal, estadual e federal – e atores da sociedade civil organizada e tem como objetivo a retomada permanente de comunidades dominadas pelo tráfico, assim como a garantia da proximidade do Estado com a população. RIO DE JANEIRO (Estado). UPP - Unidade de Polícia Pacificadora. As UPPs. O que é? Disponível em: <http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp>. Acesso em: 10/11/2016.

observa-se a tentativa de transformar a imagem da favela através de mudanças em sua dinâmica interna e da atribuição de novas funções.³⁴⁵

Vale ressaltar que, além das políticas públicas, o desenvolvimento turístico dos morros e o interesse crescente de brasileiros e estrangeiros em conhecer e vivenciar as favelas podem estar relacionados à difusão dos ideais multiculturais.³⁴⁶

O multiculturalismo, como corpo teórico e campo político, tem sido trazido à tona com intensidade, nos debates atuais. Referindo-se à necessidade de compreender-se a sociedade como constituída de identidades plurais, com base na diversidade de raças, gênero, classe social, padrões culturais e linguísticos, habilidades e outros marcadores identitários, o multiculturalismo constitui [...] uma ruptura epistemológica com o projeto da modernidade, no qual se acreditava na homogeneidade e na evolução “natural” da humanidade rumo a um acúmulo de conhecimentos que levariam à construção universal do progresso [...].³⁴⁷

O multiculturalismo crítico não deve ser confundido com a celebração da miséria, mas visto como campo que descentraliza os padrões culturais hegemônicos, com o intuito de valorizar os populares e as minorias. Dessa forma, tem proporcionado o reconhecimento, mesmo que tardio (por parte da mídia e dos núcleos intelectuais), de Bezerra da Silva, alterando o status de sua obra de marginal para “cult”³⁴⁸. Os meios de comunicação e a indústria cultural, cientes desse novo nicho, apropriam-se das potencialidades dos morros e favelas cariocas através de diversas linguagens culturais, com destaque para o cinema, tanto a produção nacional como a internacional.³⁴⁹

A projeção cultural dos morros e de Bezerra da Silva pôde ser verificada no lançamento em escala mundial do jogo online para computadores “Counter Strike”. Entre os cenários desse jogo estava o Morro Dona Marta, o mesmo onde décadas antes Michael Jackson gravara um de seus clipes. O fundo musical era uma canção interpretada por Bezerra,

³⁴⁵ MENDES, Izabel Cristina Reis. **O uso contemporâneo da favela na cidade do Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), FAU/USP, São Paulo, 2014, p.14.

³⁴⁶ SANTOS, Valdoir da Silva. **O Multiculturalismo, o Pluralismo jurídico e os novos sujeitos coletivos no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Direito), UFSC, Florianópolis, 2006, p.10.

³⁴⁷ CANEN, A.; OLIVEIRA, A. M. A. Multiculturalismo e currículo em ação. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, n. 21, set./dez. 2002, p.61-62. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n21/n21a05.pdf>>. Acesso em: 05/11/2016.

³⁴⁸ ALVES, Clarice Greco. **TV Cult no Brasil: Memória e culto às ficções televisivas em tempos de mídias digitais**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), ECA/USP, São Paulo, 2016, p.11.

³⁴⁹ BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecoss do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p.191-224. SILVA, José Nazareno da. **Os dois Orfeus, representações da paisagem favela no cinema: o olhar estrangeiro e o olhar de pertencimento**. Dissertação (Mestrado em Geografia), UERJ, Rio de Janeiro, 2009, p.122.

como noticiou o *Jornal do Brasil* de 10 de março de 2002³⁵⁰, uma referência, entre tantas outras, da repercussão da obra de Bezerra da Silva e da cultura dos morros cariocas.

Apesar de Bezerra se automear “embaixador dos morros e favelas”, sua obra representou mais do que esses redutos, podendo ser identificada como uma “sociologia do Brasil urbano”.³⁵¹ O próximo tópico deste capítulo focalizará outra região, a Baixada Fluminense.

3.2 VIVER E SOBREVIVER: MORROS E SUBÚRBIOS

Aí meu irmão
Quando eu cheguei da obra só tinha o lugar do barraco
A chuva levou tudo malandragem

Quando o destino me pisa
O barraco desliza
Sou quase um defunto
E se escapo e não corro
Me expulsam do morro pra novo conjunto

Pego o trem de madrugada
Em cada parada não tem solução
Meu verdadeiro endereço
É rua do avesso lá na construção
O operário brasileiro é mesmo agulha
Que costura e fica nua
Trabalha de janeiro a janeiro
Passa fome e mora na rua

Nem dá pra esquentar a cama
Atleta sem fama sou banda sem nome
Eu sou apenas mais um que não tenho nenhum
Meu salário é de fome
O trem me pega em Mesquita
E em cada marmita a comida só mingua
Já não tenho pro café
E só provo filé quando mastigo a língua³⁵²

A partir da canção “Vida de Operário”, gravada no ano de 1988, observam-se representações sobre os morros e as favelas. Cantada em primeira pessoa, Bezerra interpreta um operário da década de 1990 que expõe diversas dificuldades vivenciadas no seu cotidiano.

³⁵⁰ ERTHAL, João Marcello. Computador simula guerra do tráfico: adolescentes se reúnem para trocar tiros, pela internet, com traficantes e policiais virtuais no Morro Dona Marta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 mar. 2002, Caderno Cidade, p.24.

³⁵¹ VIANNA, Leticia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.154-155.

³⁵² Romildo, Ney Alberto e Edson Show (Comp.). **Vida de Operário**. LP “Violência Gera Violência”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988.

No início dos versos é colocado em destaque o problema recorrente dos “deslizamentos”. O Rio é formado por uma cadeia montanhosa, topograficamente conhecida como “morros”.³⁵³ A partir da reforma urbanística efetuada por Pereira Passos, no início do século XX, um contingente populacional que residia em casarões e cortiços localizados nas regiões centrais e portuárias passou a ocupar os morros da cidade e as regiões suburbanas.³⁵⁴

Os moradores das favelas, com elevada concentração de afrodescendentes e de migrantes vindos de diversas regiões do país, sobretudo dos estados do Nordeste³⁵⁵, vivenciavam um cotidiano de carências, com alto desemprego, sem infraestrutura básica (inexistência ou ineficiência de serviços de saúde, educação, segurança, saneamento, entre outros serviços públicos), que se somavam ao problema da moradia. Sem outra alternativa, essas populações se instalavam de forma precária sobre os morros: inicialmente construíam barracos de madeira e madeirite, paulatinamente substituídos por moradas de alvenaria, em geral mal-acabadas. Mas o grande problema era o local dessas construções, muitas vezes encostas e barrancos com risco de deslizamentos.³⁵⁶

Desde a sua origem os morros e as favelas foram associados aos cortiços, identificados como “lócus da pobreza”, local de moradia das “classes perigosas” – trabalhadores pobres, “malandros”, “vagabundos”, antro da promiscuidade, do crime e das doenças contagiosas.³⁵⁷ A justificativa para as ações de combate às favelas pressupunha que seriam “infernos sociais”, ameaças à ordem social e moral³⁵⁸, e a remoção tornou-se a forma mais fácil de eliminá-las.³⁵⁹ Elas cresceram a partir do governo Vargas, quando a concentração de moradias dessas populações passou a ser vistas como ameaça à coesão social, à disciplina e ao trabalho.³⁶⁰

³⁵³ ANDREATTA, Verena. **Cidades quadradas, paraísos circulares**: os planos urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p.127.

³⁵⁴ SILVA, Lúcia Helena Oliveira. **Construindo uma nova vida**: migrantes paulistas afrodescendentes na cidade do Rio de Janeiro no pós-abolição (1888-1926). Tese (Doutorado em História), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2001, p.92.

³⁵⁵ CARLEIAL, Adelita Neto. **Cultura Migratória**. Trabalho apresentado no XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais. Ouro Preto, Minas Gerais, de 4 a 8 de novembro de 2002, p.3. Disponível em: <http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/GT_MIG_PO42_Carleial_texto.pdf>. Acesso em: 11/11/2016.

³⁵⁶ JACQUES, Paola Berenstein. Estética das favelas. **Arquitextos**. São Paulo, Ano 2, n. 013.08, 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp078.asp>>. Acesso em: 01/01/2017.

³⁵⁷ ALMEIDA, Gizele Avena de. **Bairro, conjunto e favela**: as fronteiras simbólicas e a produção do espaço em Vila Kennedy. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), UERJ, Rio de Janeiro, 2008, p.28.

³⁵⁸ Ibidem, p.28.

³⁵⁹ Políticas públicas que tinham como objetivo retirar os moradores dos morros e favelas, com seu consentimento ou contra sua vontade, por diversos motivos, desde a prevenção de deslizamentos até interesses imobiliários. Ibidem.

³⁶⁰ Ibidem, p.32.

Durante os governos de Getúlio Vargas, particularmente no Estado Novo, a pobreza era vista como um entrave ao desenvolvimento econômico e cultural do país.³⁶¹ Além dos esforços para a organização do mercado de trabalho, os ideais higienistas da virada do século foram retomados e, a partir deles, as más condições sanitárias das moradias populares passaram a ser apontadas como causadoras de diversas doenças.³⁶² Com a alegação de busca de melhorias para os morros e favelas, foi criado o Código de Obras de 1937, que vigorou até 1970, prevendo a extinção das habitações anti-higiênicas, classificadas como “aberrações” que não deveriam constar no mapa oficial da cidade, bem como a construção de “parques proletários”, conjuntos habitacionais populares destinados aos moradores dos morros e favelas.³⁶³

Na década de 1960, sobretudo após 1964, houve um aumento no número de habitantes dos morros e favelas cariocas, passando de 170 mil para 335 mil.³⁶⁴ O medo do descontrole desse contingente fez com que a ideia de extinguir as comunidades ganhasse força. No começo da década, o então governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, principiou um movimento de remoção das favelas da cidade, mas acabou fracassando, sem concluir o objetivo de transferir os moradores para novos locais de moradia, entre outros motivos, devido à falta de aceitação dos envolvidos. Com o início dos governos militares, em 1964, houve um recuo das políticas de remoção, que só retornaram em 1966, ante pressões para a ação das autoridades após fortes chuvas que ocasionaram deslizamentos e mortes nos morros.³⁶⁵ Com a centralização política e administrativa, o governo militar passou a dispor de recursos técnicos e financeiros para dar continuidade às remoções e, no intuito de ordenar o

³⁶¹ Durante o Estado Novo, Vargas citava o regime fascista implantado na Itália como exemplo a ser seguido. Assim como Mussolini, Vargas percebeu o sentido sociopolítico das manifestações culturais e das práticas esportivas. FRANZINI, Fábio. **Corações na ponta da chuteira**: capítulos iniciais da história do futebol brasileiro (1919-1938). Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

³⁶² SANTOS, Wanderley Guilherme dos. Cidadania e Justiça: a política social na ordem brasileira. Rio de Janeiro: Campus, 1979, p.75. Apud: ALMEIDA, Gizele Avena de. **Bairro, conjunto e favela**: as fronteiras simbólicas e a produção do espaço em Vila Kennedy. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), UERJ, Rio de Janeiro, 2008, p.33.

³⁶³ O “parque proletário” mostrava a vinculação desses conjuntos com os trabalhadores, tratava-se de um local onde se buscava instituir um tipo de doutrinação civilizatória, através de mecanismos e disciplinas do trabalho. Segundo Leeds e Leeds, nos parques proletários utilizavam-se mecanismos para controlar os habitantes, entre eles a exigência de atestados de bons antecedentes, registros no posto policial e lições de moral diárias. LEEDS, Antony; LEEDS, Elizabeth. *A Sociologia do Brasil urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Apud: ALMEIDA, op. cit., p.37.

³⁶⁴ RIBEIRO, Luís César Queiroz; LAGO, Luciana Correa do. Transformação das metrópoles brasileiras: algumas hipóteses de pesquisas. Anais do XV Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu, 1991. Apud: BRUM, Mário. Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos. **O Social em Questão**. Rio de Janeiro, n. 29, Ano XVI, PUC-Rio, 2013, p.180. Disponível em: <<http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/8artigo29.pdf>>. Acesso em: 12/01/2017.

³⁶⁵ BRUM, op. cit., p.180.

território urbano, criou o Banco Nacional de Habitação (BNH/1964), órgão responsável por financiar e coordenar os programas habitacionais.³⁶⁶

O BNH deu o primeiro passo, mas o fator decisivo para a continuidade das remoções foi a criação da CHISAM (Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana), em 1968. Com essa autarquia, as políticas voltadas às favelas do Rio e da região metropolitana passaram a ser controladas pelo governo federal.³⁶⁷ Nesse momento foi implantada outra política de remoções, que ignorava a vontade dos removidos – muitos não queriam sair de suas comunidades devido aos laços de parentesco e amizade que haviam construído ou devido à proximidade do local de trabalho –, impondo a transferência de inúmeras famílias para conjuntos habitacionais construídos, geralmente, em locais afastados do centro.³⁶⁸

Paralelamente às remoções, o governo investiu em propagandas sobre a comercialização de moradias regulares, destacando sua importância no projeto de urbanização. Para justificar as remoções efetuadas, a CHISAM alegava que os moradores “desejavam adquirir moradias”, materializadas nos conjuntos habitacionais da COHAB-GB, ocultando as diretrizes do plano de remodelação urbanística, que buscava reorganizar a cidade dividindo-a em zonas com distintas finalidades, inclusive áreas residenciais diferenciadas para atender às demandas das diversas classes sociais, segregando-as.³⁶⁹

Os responsáveis pelo plano concluíram que os bairros da Zona Sul, com suas belezas naturais e paisagens turísticas, se desvalorizavam com a proximidade das favelas. A solução encontrada foi a extinção das comunidades e a remoção dos seus moradores para as Zonas Norte (principalmente na área da Leopoldina) e Oeste, o que deveria facilitar a locomoção aos postos de trabalho das zonas industriais, que ali se expandiam. Essas medidas foram viabilizadas através da repressão à resistência das associações de moradores de favelas e da FAFEG (Federação das Associações de Favelas do Estado da Guanabara).³⁷⁰

O objetivo da CHISAM era remover todas as favelas do Rio até 1976, mas sua extinção (1973) ocorreu antes de a meta ser cumprida. Ao todo, a CHISAM removeu mais de

³⁶⁶ BRUM, Mário Sérgio Inácio. Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos. **O Social em Questão**. Rio de Janeiro, n. 29, Ano XVI, PUC-Rio, 2013, p.181. Disponível em: <<http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/8artigo29.pdf>>. Acesso em: 12/01/2017.

³⁶⁷ Ibidem, p.184.

³⁶⁸ BRUM, Marcio Sergio Inácio. **Memórias da remoção**: o incêndio da Praia do Pinto e a culpa do governo. Anais do XI Encontro Nacional de História Oral - Memória, democracia e justiça. Rio de Janeiro, jul. 2012, p.11. Disponível em: <http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1339790201_ARQUIVO_MemoriasdaRemocaoABHO2012.pdf>. Acesso em: 12/01/2017.

³⁶⁹ BRUM, op. cit., 2013, p.185-186.

³⁷⁰ Ibidem, p.185-186.

175 mil moradores de 62 favelas (remoção parcial ou total). Essa população foi em geral transferida para as 35.517 novas unidades habitacionais dos conjuntos localizados nas Zonas Norte e Oeste; a maior parte das favelas removidas e pelo menos 60% dos barracos demolidos se localizavam na Zona Sul.³⁷¹

Nos anos 80, acompanhando o processo de redemocratização³⁷², as remoções foram se extinguindo – ocorriam apenas de forma esporádica. Com a abertura política, moradores de morros e favelas puderam manifestar suas ânsias através de organizações como pastorais de favelas, associações de moradores e ONGs. Esse processo se ampliou nas décadas de 1980 e 1990, momento em que algumas lideranças incorporadas aos aparelhos do Estado favoreceram a implantação de medidas para a urbanização e melhoria dos morros e favelas.³⁷³ Deve-se ressaltar que a carga histórica de preconceitos sobre essas localidades se manteve e a questão das remoções como solução continuou presente:

Em fevereiro de 1988, após fortes chuvas que causaram grandes estragos, deslizamentos e mortes pela cidade, “destacadamente” em favelas, o tema da remoção de favelas voltou aos jornais, como se vê em duas edições do Jornal do Brasil, em que mais uma vez o nome de Carlos Lacerda é lembrado como o único político que deu um legítimo tratamento à questão [...].³⁷⁴

Em 1992, na gestão de Marcello Alencar, foi instituído o Plano Diretor do Município do Rio de Janeiro, exigência da Constituição de 1988, no qual a urbanização das favelas teve destaque. Presumia-se que, a partir desse Plano, a ideia das remoções cessaria, mas não foi bem isso que ocorreu. A vizinhança das favelas, setores de classe média, se mobilizou contra o Plano (protestos, cartas à imprensa, aos poderes executivo e legislativo, além de ações na

³⁷¹ BRUM, Mário Serio Inácio. Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos. **O Social em Questão**. Rio de Janeiro, n. 29, Ano XVI, PUC-Rio, 2013, p.185-186. Disponível em: <<http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/8artigo29.pdf>>. Acesso em: 12/01/2017. PERLMAN, Janice. O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p.242. Apud: BRUM, op. cit., p.188. GRABOIS, Gisélia Potengy. Em busca da integração: a política de remoção de favelas no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano), PUR-UFRJ, Rio de Janeiro, 1973. Apud: BRUM, op. cit., p.188.

³⁷² Segundo Carlos Fico, o processo de redemocratização brasileira durou aproximadamente onze anos, de 1974 (com a posse do general Ernesto Geisel) até a posse do presidente civil, José Sarney (vice-presidente do então eleito indiretamente, presidente Tancredo Neves, que foi internado um dia antes da posse e acabou falecendo em 21 de abril de 1985, coincidentemente, no mesmo dia da morte de Tiradentes). FICO, Carlos. **História do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Contexto, 2015, p.107-108.

³⁷³ BRUM, Mário Serio Inácio. O povo acredita na gente: rupturas e continuidades no movimento comunitário das favelas cariocas nas décadas de 1980 e 1990. Dissertação (Mestrado em História Social), PPGH/UFF, Niterói - RJ, 2006, p.142. Apud: BRUM, op. cit., 2013, p.191.

³⁷⁴ BRUM, op. cit., 2013, p.191.

justiça), visando barrar as medidas. Alegava-se que as favelas eram prejudiciais ao meio ambiente.³⁷⁵

Somava-se o interesse imobiliário em áreas com potencial de valorização, como é o caso das remoções ocorridas na Via Parque, localizada atrás do centro comercial Barra Shopping, onde foi construído um parque às margens da Lagoa da Tijuca, e na Vila Marapendi, nas imediações do Centro Comercial Downtown. Essas duas remoções ocorreram em 1994, por ordem do então subprefeito de Jacarepaguá, Eduardo Paes, no primeiro mandato de Cesar Maia como prefeito.³⁷⁶

Na década de 1990, a justificativa para as remoções passou a ser a violência urbana, em particular o tráfico de drogas, “oriundo das favelas”. O termo “área de risco”, até então usado para definir as localizações ameaçadas por deslizamentos de terra e acidentes naturais, foi reapropriado para também designar as áreas propensas à criminalidade, sobretudo as localizadas nas favelas.

Na canção “Vida de Operário”, o personagem-narrador descreve as dificuldades que a população dos morros e favelas cariocas vivenciava naquele contexto, a virada da década de 1980 para a década de 1990. No início apresenta o sofrimento de perder a moradia (o barraco) em um deslizamento, em seguida informa que, se não escapa e corre, é expulso “pra outro conjunto”, dando a entender que os moradores não tinham vontade de deixar o morro e se mudar para os conjuntos habitacionais, mesmo com o perigo de deslizamento. Através dessa representação percebe-se que as remoções dos morros e favelas não foram voluntárias, se deram de forma autoritária, sem diálogo democrático. Acompanhando a aspiração do Estado, existiam preconceitos difundidos socialmente e interesses dos planejamentos urbanísticos e da especulação imobiliária, que geraram reações mediante organizações e mobilizações.

Apesar das resistências cotidianas, o interesse e a vontade dos moradores foram deixados de lado, como se observa na “fuga” descrita na canção – o personagem precisa “fugir” para não ser levado à força para um conjunto habitacional.³⁷⁷ Além das remoções, a canção destaca outros assuntos relacionados ao cotidiano desses sujeitos, como as dificuldades enfrentadas no transporte público – mais especificamente, nos trens que realizavam o trajeto entre as regiões centrais e nobres da cidade e as regiões periféricas e

³⁷⁵ BRUM, Mário Sérgio Inácio. Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos. **O Social em Questão**. Rio de Janeiro, n. 29, Ano XVI, PUC-Rio, 2013, p.192. Disponível em: <<http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/8artigo29.pdf>>. Acesso em: 12/01/2017.

³⁷⁶ Ibidem, p.193.

³⁷⁷ Nas remoções esquecia-se que os envolvidos possuíam vínculos com os morros e favelas – vínculos familiares, de amizade, de pertencimento. Além disso, eles geralmente habitavam regiões perto do local de trabalho, da escola dos filhos, onde a sobrevivência era facilitada. Ibidem, p.201-202.

suburbanas. Nota-se que o personagem-narrador assume dois locais de moradia, um deles é o morro, quando afirma que seu barraco deslizou, e o outro, a Baixada Fluminense, quando conta que o trem lhe pega em Mesquita³⁷⁸, evidenciando na obra de Bezerra a representação não só dos morros, mas também dos subúrbios.

O personagem relata as condições precárias de vida e trabalho e a exploração dos trabalhadores: “Pego o trem de madrugada/ [...] Meu verdadeiro endereço/ É rua do avesso lá na construção/ [...] Nem dá pra esquentar a cama/ Atleta sem fama sou banda sem nome”. Mesmo trabalhando muito, não tinham salários justos, benefícios e condições dignas para executar suas tarefas: “O operário brasileiro é mesmo agulha/ Que costura e fica nua/ Trabalha de janeiro a janeiro/ Passa fome e mora na rua/ [...] Eu sou apenas mais um que não tenho nenhum/ Meu salário é de fome/ O trem me pega em Mesquita/ E em cada marmita a comida só mingua/ Já não tenho pro café/ E só provo filé quando mastigo a língua”.

Cabe considerar que as dificuldades cotidianas narradas não atingiram somente os moradores dos morros e favelas cariocas, já que após a década de 1970 (a do dito “milagre econômico”³⁷⁹), com o decorrer da década de 1980 (conhecida como “década perdida”), o país vivenciou crises financeiras, econômicas e políticas que afetaram a maior parte da população:

Como é bastante sabido, os anos 80 também foram “a década perdida” para a crise econômica. O PIB caiu 5,5% e o salário mínimo real diminuiu para 46% durante o período de 1980 e 1990 (Serra, 1991). Entre 1950 e 1980, o PIB crescera 6,9% anualmente (4% no caso do PIB per capita). Entre 1980 e 1992, cresceu apenas 1,25 ao ano e a renda per capita caiu 7,6% (PNUD-IPEA 1996:73). Um dos principais componentes da crise econômica foram as persistentes taxas elevadas de inflação.³⁸⁰

A crise econômica e social e os sucessivos planos econômicos prejudicaram a qualidade de vida, ampliando os problemas da população – inflação, desemprego, miséria,

³⁷⁸ Referindo-se à cidade de Mesquita, localizada na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, local que concentra compositores de samba e da obra de Bezerra da Silva, inclusive os compositores da canção “Vida de Operário”, Romildo, Ney Alberto e Edson Show.

³⁷⁹ No início dos anos 70, sob o regime militar, o PIB brasileiro atingiu taxa de 12% de crescimento anual. Deve-se frisar que essas mudanças econômicas pautaram-se no endividamento externo e na intervenção do Estado na economia. Houve, entre outras transformações, a instalação e ampliação da infraestrutura em rodovias, telecomunicações, consumo, saúde e seguridade social. Os avanços alcançados durante os governos militares ocorreram sem a participação política das massas e sem a criação de programas que visassem abolir as desigualdades econômicas e sociais. Como consequência, elas aumentaram, mas, devido à expansão dos empregos e à propaganda do governo, a maioria da população dizia-se satisfeita com as melhorias. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Edusp, 2000, p.46.

³⁸⁰ Ibidem, p.50.

indigência, com efeitos maiores sobre os mais pobres –, acarretando o aumento da desigualdade social e reversão de expectativas.³⁸¹ Com as dificuldades econômicas, foi vivenciado o sucateamento dos serviços públicos, como se verifica na canção em relação à baixa qualidade nos serviços de transporte. Deve-se ter em mente que os problemas não se restringiam a esse setor, mas atingiam toda uma gama de serviços: saúde, educação, segurança, seguridade social, entre outros.³⁸² Esse cenário se devia à falta de recursos em função da crise econômica, mas também às orientações e políticas neoliberais iniciadas no governo José Sarney e consolidadas nos de Fernando Collor/Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso.³⁸³

Outro fator que contribuiu para a queda na qualidade do transporte ferroviário do Rio foi a centralização de investimentos e políticas públicas no transporte rodoviário. Apesar do discurso de inúmeros governantes no sentido de reverter esse predomínio, e de algumas medidas tomadas para a construção de linhas de trem e metrô em São Paulo e no Rio após 1964, essas medidas foram insignificantes em face da alta demanda por transporte público, fazendo com que o transporte rodoviário, também de má qualidade e executado por empresas privadas, continuasse hegemônico.³⁸⁴

As dificuldades sociais e econômicas enfrentadas pelos habitantes dos morros e favelas cariocas não se restringiram à década de 1980, elas cresceram nos anos 1990, tendo sido retratadas na obra de Bezerra, como se observa na canção “Presidente cara de pau”:

Quando a galinha criar dente
E o sol nascer quadrado
Vamos ter um presidente
No seu lugar adequado

³⁸¹ CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Edusp, 2000, p.52.

³⁸² Nesse momento foi iniciada uma política de redução do papel do Estado e das despesas sociais, visando favorecer a livre circulação de capital. Para atingir esses objetivos, as principais medidas adotada foram: a abertura incontrolada dos mercados; a luta prioritária contra a inflação; a flexibilização do plano laboral; a desregulamentação ou eliminação de todas as regras para o capital estrangeiro; a privatização das empresas estatais e das instituições que prestavam serviços sociais – educação, saúde e fundos de pensão. HARNECKER, M. Tornar possível o impossível: a esquerda no limiar do século XXI. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.193. Apud: PICCELLI, Aline Maria. **Neoliberalismo, crime organizado e milícia nos morros cariocas nos anos 1990 e 2000**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), CLCH, UEL, Londrina, 2013, p.10.

³⁸³ ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.). **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p.22. NEGRÃO, João José de Oliveira. O governo FHC e o neoliberalismo. **Lutas Sociais**. São Paulo, n. 1, PEPGCS/PUC-SP, 2º semestre 1996.

³⁸⁴ LOPES, Gustavo do Nascimento. **Transporte, mobilidade e espaço: um estudo sobre a pseudo-crítica e a reafirmação da automobilidade no espaço urbano**. Tese (Doutorado em Geografia Humana), FFLCH, USP, São Paulo, 2015, p.78.

Foi assim...
 Foi assim que ele disse
 Quem não lembra?
 “O real vai ser valorizado
 No Brasil meu doce amado”
 O inocente acreditou
 Eu que sou cobra criada
 Não fui no caô-caô

Todas as vezes que tem eleição
 No meu Brasil doente
 Eles contam a mesma história
 Porém em sentido diferente
 E meu povo com fome
 Na beira da praia
 Num banco sentado
 Na esperança do mar pegar fogo
 Pra ver se come peixe assado
 E na cara de pau ele diz
 Que as coisas vão melhorar
 Mas na tremenda miséria meu povo está
 E esse plano de “H”
 Engrupi de novo o povão
 No dia primeiro de abril
 Vai acabar a inflação³⁸⁵

Mesmo tendo sido gravada dez anos depois, a canção “Presidente cara de pau” possui um discurso semelhante ao da composição “Vida de operário”. Ela traz uma reflexão sobre a década de 1990, a desesperança da população dos morros e favelas, o aumento da pobreza, o desemprego, o retorno da inflação e a continuidade da precarização nos serviços públicos. Problemas esses que se mantiveram mesmo depois do Plano Real (1994), implantado por Fernando Henrique Cardoso, durante a presidência de Itamar Franco.

Com a ascensão de FHC à presidência³⁸⁶, houve o avanço das políticas neoliberais³⁸⁷, materializadas nas seguintes ações: controle do déficit público (imposto pelo FMI - Fundo Monetário Internacional), programa de privatização de empresas públicas (incluindo telecomunicações, energia e petróleo), tentativa de reforma do sistema de previdência social, desvalorização da moeda, ampliação do desemprego, precarização dos serviços públicos

³⁸⁵ Galhardo e Toninho Geraes (Comp.). **Presidente cara de pau**. CD “Eu Tô de Pé”, Bezerra da Silva. Faixa 7. São Paulo: Universal Music, 1998.

³⁸⁶ Os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (FHC) duraram de 1995 a 2002.

³⁸⁷ ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.). **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p.22. OLIVEIRA, Francisco de. Neoliberalismo à brasileira. In: SADER, GENTILI, op. cit., p.25.

(saúde, educação, transporte, segurança, saneamento...) e empobrecimento da população (com aumento das desigualdades sociais e da concentração de renda nas elites).³⁸⁸

O receituário do Plano pode ser reconhecido, quase ponto por ponto, e todas as características [...] Sua letalidade entre nós tem duas poderosas facetas: a primeira é a mais evidente, pois, enquanto a economia se recupera, o social piora. Tal como nos países desenvolvidos, tal como nos laboratórios do rigor neoliberal: Bolívia, a ex-URSS, por exemplo.³⁸⁹

O desalento social aparece na canção “Presidente cara de pau”. Nela o personagem-narrador (está em primeira pessoa) afirma que só “Quando a galinha criar dente/ E o sol nascer quadrado/ Vamos ter um presidente/ No seu lugar adequado”, reiterando a descrença nos presidentes e candidatos. Após a crítica genérica, se refere especificamente a FHC, que teria enganado os eleitores ao prometer “O Real vai ser valorizado”. Acrescenta usando ironia e sarcasmo que “no dia primeiro de abril” (o dia da mentira) “vai acabar a inflação”. Mas o presidente, ao contrário do que prometeu no seu “plano de H”³⁹⁰, “engrupiu de novo o povão” com falsas promessas.

O crime organizado e sua relação com os moradores é outro aspecto do cotidiano nos morros e favelas cariocas representado na obra de Bezerra. Ele narra em forma de crônica episódios violentos, tristes ou incômodos para a elite, como acontece na canção “A macaca vai cantar”:

Alô, alô comunidade
 Esta noite a macaca vai cantar
 Eu vou mostrar a esse verme
 Quem é o contexto da jurisdição
 Olha aí não tem pedido
 Traíra passou da tolerância
 E todos vão ficar sabendo o porquê da cobrança
 Enquanto eu curtia o veneno lá dentro da tranca
 Ele aqui fora gastava tudo que era meu
 E como se não bastasse tomou a favela

³⁸⁸ ALMEIDA, Manoel Donato de. **Neoliberalismo, privatização e desemprego no Brasil** (1980 - 1998). Tese (Doutorado em Ciências Sociais), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2009, p.6. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Edusp, 2000, p.52.

³⁸⁹ OLIVEIRA, Francisco de. Neoliberalismo à brasileira. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.). **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p.25.

³⁹⁰ Nesse contexto, o “H” possui um significado dúbio, tanto se refere a uma forma popular de expressar enganação, “dar um H”, como utiliza uma das iniciais de FHC, o “H”, indiretamente para indicar que o plano foi dele.

Dizendo que quando eu voltasse lutasse por ela
 A minha ferida com ele é ruim de fechar, não dá
 Não vou permitir que esse verme bagunce o lugar

Alô, alô comunidade esta noite a granada vai rolar
 Alô, alô comunidade esta noite a macaca vai cantar
 Alô, alô comunidade esta noite o Ar-15 vai roncar
 Alô, alô comunidade esta noite a metralha vai falar
 Alô, alô comunidade esta noite a escopeta vai falar³⁹¹

Percebe-se na poética musical referência ao conflito entre facções do crime organizado nos morros e favelas cariocas. O intérprete Bezerra assume o personagem de um líder do crime organizado que, ao ser preso, tem o morro que comandava tomado por um oponente. Ao ganhar a liberdade, já sabendo do fato, o criminoso ameaça retomar seu posto através do conflito armado. O personagem então passa a dialogar com os moradores, “Alô, alô comunidade”, prometendo utilizar seu armamento de alto calibre (granada, Ar-15, metralhadora, escopeta) durante a noite.

O crescimento do crime organizado no Rio de Janeiro (e em escala global) foi intensificado nas décadas de 1980 e 1990, associado diretamente às crises e aos impactos do neoliberalismo. Com a difusão do “Estado mínimo”, regiões periféricas foram abandonadas pelo Estado, permitindo que facções criminosas e a violência ocupassem o lugar vago³⁹²:

Sabemos que o aumento da violência não é fruto de uma única, mas da combinação de várias causas. Sabemos também que a pobreza, isoladamente, não é fator de crescimento da violência. Já a desigualdade social – o contraste entre uma pequena camada privilegiada e uma imensa massa desprovida de perspectivas – é, sim, fator de aumento da violência.

[...] Muitos jovens se deparam com o contexto de falta de perspectiva, arrocho salarial, aumento no desemprego; muitos sem possibilidade de terminar o ensino médio acabam buscando alternativas na criminalidade. “Tal é o caldo de cultura para o crescimento da criminalidade. O setor de emprego que abre mais vagas hoje em dia é a segurança.”³⁹³

Apesar da inexistência de um consenso sobre as origens do crime organizado no Brasil, há indícios de articulações com o jogo do bicho, com quadrilhas especializadas em

³⁹¹ Nilson Reza Forte (Comp.). **A macaca vai cantar**. CD “Cocada boa”, Faixa 6. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1993.

³⁹² PICCELLI, Aline Maria. **Neoliberalismo, crime organizado e milícia nos morros cariocas nos anos 1990 e 2000**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), CLCH, UEL, Londrina, 2013, p.15.

³⁹³ LESBAUPIN, I.; MINEIRO, A. O desmonte da nação em dados. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p.58-59. Apud: PICCELLI, op. cit., 2013, p.28.

roubo a banco e a união de presos políticos com presos comuns sob os governos militares.³⁹⁴ O número de organizações criminosas aumentou nas décadas de 1980 e 1990.³⁹⁵ Nesse período, no Rio de Janeiro, eram três as facções que se rivalizavam: o Comando Vermelho (CV), o Terceiro Comando (TC) e os Amigos dos Amigos (ADA).

O CV foi criado na década de 1970, no Presídio da Ilha Grande - Instituto Penal Cândido Mendes, em Angra dos Reis. Seu surgimento foi atribuído à junção de presos comuns com presos políticos, que teriam trocado conhecimentos e fundado a facção ainda sob a vigência dos governos militares. No início da década de 1980 seus membros (entre eles, os principais líderes) realizaram uma fuga em massa da Ilha Grande e, em liberdade, promoveram assaltos a bancos, empresas privadas e joalherias, além de extorsões e sequestros. Um racha na década de 1980 gerou seu principal rival, conhecido como o Terceiro Comando (TC); já em 1994 outra disputa interna deu origem à terceira organização da cidade, os Amigos dos Amigos (ADA).³⁹⁶

Apesar de rivais, essas organizações possuíam características em comum: eram grupos organizados, se concentravam em crimes como o tráfico de drogas, extorsões e homicídios; dominavam suas localidades (geralmente morros, favelas e subúrbios); impunham seus códigos de conduta (espécie de leis que regulavam o comportamento da comunidade); e tinham como objetivo principal o lucro, por isso diversificavam os tipos de crime de acordo com a rentabilidade de cada momento. Como já mencionado, devido à falta de serviços públicos e à ausência do Estado, nos locais onde se instalavam, acabavam substituindo o Estado. Além do financiamento de fugas, parte do que se arrecadava nos crimes servia para melhorias nas condições carcerárias e a ajuda dos familiares de presos. Em sua origem, o assistencialismo foi uma marca do Comando Vermelho – através dele seus membros garantiam respeito e autoridade em presídios e comunidades.³⁹⁷

A guerra entre facções criminosas e o crescimento delas marcaram a década de 1990. A partir desse momento, para tentar reduzir o derramamento de sangue, os presos passaram a ser separados nos presídios de acordo com a sua facção. O crime organizado assumiu o domínio do tráfico de drogas nos morros e nas favelas do Rio, e o assistencialismo iniciado

³⁹⁴ OLIVEIRA FILHO, Roberto Gurgel de. **O tratamento jurídico penal das organizações criminosas no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Direito), PPD, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2012, p.10.

³⁹⁵ Atualmente, as principais organizações criminosas conhecidas no país são: Comando Vermelho (CV), Primeiro Comando da Capital (PCC), Amigos dos Amigos (ADA), o Terceiro Comando (TC), o Terceiro Comando Puro (TCP) e a mais nova delas, as milícias. A maior parte se concentra no Rio de Janeiro, exceto o Primeiro Comando da Capital, que surgiu nos presídios paulistas, mas se espalhou para outros estados. *Ibidem*, p.15.

³⁹⁶ *Ibidem*, p.15-16.

³⁹⁷ *Ibidem*, p.15-16.

nos presídios, voltado para os presos e seus parentes, se expandiu para as comunidades, passando a gerir e financiar serviços de saúde, educação, segurança e lazer, exercendo uma espécie de poder paralelo, que também controlava o acesso às localidades onde se concentravam as lideranças. Esse controle era praticado através de normas de conduta (um tipo de legislação interna, à parte da justiça oficial), do assistencialismo e, com o passar do tempo, de formas de intimidação e violência. Aos poucos a situação se agravou, atualmente estima-se que mais de um milhão e duzentas mil pessoas vivem sob o poder paralelo de traficantes e organizações criminosas na cidade do Rio de Janeiro.³⁹⁸

Além da violência cotidiana, a obra de Bezerra também trouxe a representação do assistencialismo realizado pelo crime organizado nos morros e favelas, onde o Estado se fizera ausente:

Aí, aí, aí, é isso aí! É a CPI aí, aí!
Tira o PC daí e bota no banquinho!
Aí! Vota em mim, certo?!

Olha, mas dizem que o homem só vale o que tem
Doutor, vou lhe provar que eu não valho nada
Sou um faminto operário de salário mínimo
Tenho mulher e filho e moro em casa alugada
É aí que eu lhe pergunto o que seria de mim
Se não fosse a ajuda da rapaziada
Aí eu lhe pergunto o que seria de nós
Se não fosse a ajuda da rapaziada

Lá na minha bocada ninguém paga pedágio
A malandragem é quem paga pra gente passar
Nossos filhos vão pra escola com todo material
Que o sangue bom compra e dá pra criança
É, o candidato caô só visita o morro
Quando é tempo de eleição
Chega dando beijos e abraços
Tapinha nas costas e aperto de mão
Depois que se elege emprega seus parentes
E pelo pobre favelado ele não faz nada³⁹⁹

Nessa canção, gravada em 1992 e interpretada em primeira pessoa, Bezerra assume o personagem de um morador do morro. O contexto era o do impeachment de Fernando

³⁹⁸ OLIVEIRA FILHO, Roberto Gurgel de. **O tratamento jurídico penal das organizações criminosas no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Direito), PPD, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2012, p.17-18.

³⁹⁹ Rabanada, Bolão (Comp.). **Se não fosse a ajuda da rapaziada**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

Collor⁴⁰⁰, com o envolvimento direto do tesoureiro e chefe de campanha Paulo Cesar Farias, conhecido como “PC Farias”, misteriosamente assassinado em 1996.⁴⁰¹ Por isso, no início da canção pede “Tira o PC daí e bota no banquinho”. Na continuidade, o narrador afirma: “Olha, mas dizem que o homem só vale o que tem/ Doutor, vou lhe provar que eu não valho nada”, dando a entender que não tinha importância alguma por sua condição de “faminto operário de salário mínimo”, que tem “mulher e filho” e mora “em casa alugada”, sintetizando sua situação econômica. Essa vinculação pode ser associada a uma pretensa inferioridade assimilada pelas camadas populares no processo histórico da formação social brasileira.⁴⁰²

Outra questão verificada na canção é a dificuldade material nos morros e favelas. Segundo o narrador, ele não vale nada porque recebe “salário mínimo”, tem “mulher e filho” e vive “em casa alugada”. Conclui-se que seu ordenado (um salário mínimo⁴⁰³) não dá para custear a sobrevivência da família. Nos próximos versos ele reitera essa afirmação: “É aí que eu lhe pergunto o que seria de mim/ Se não fosse a ajuda da rapaziada” – ele não sabe como sobreviveria sem “a ajuda da rapaziada”⁴⁰⁴. No verso seguinte, a assistência vinda do crime organizado é ampliada para além da proteção de sua família quando, em vez de cantar “o que seria de mim”, canta “o que seria de nós/ Se não fosse a ajuda da rapaziada”, pressupondo a extensão do auxílio para toda a comunidade em que está inserido. Cabe notar que, quando fala em “rapaziada”, o narrador se refere ao crime organizado.

⁴⁰⁰ DIAS, Luis Antonio. Política e Participação Juvenil: os “caras-pintadas” e o movimento pelo impeachment. **História Agora**. A revista do tempo presente. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.janduarte.com.br/textos/brasil/caras_pintadas.pdf>. Acesso em: 05/02/ 2017.

⁴⁰¹ ANTUNES, Ricardo Luis Coltro. **A desertificação neoliberal no Brasil**: Collor, FHC e Lula. Campinas: Autores Associados, 2005, p.16.

⁴⁰² Implicou a construção das ideias de nação e indivíduo, inseridas no momento da passagem para o capitalismo, em que desempenharam um importante papel na consolidação de uma sociedade de mercado. A formação de um mercado interior esteve articulada à emergência de ideologias que legitimam esse tipo social. NEDER, Gizlene. **Discurso jurídico e ordem burguesa no Brasil**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1995, p.140.

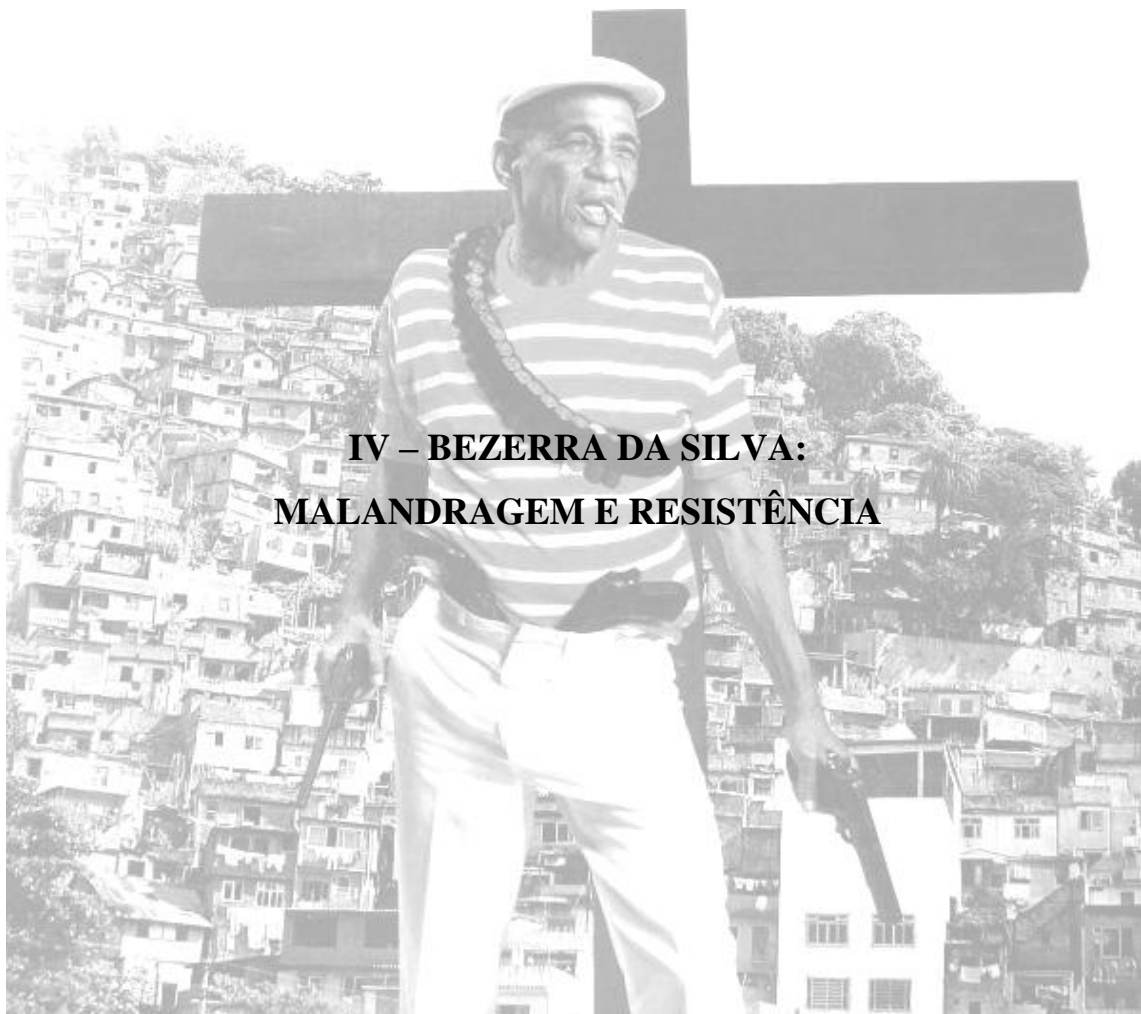
⁴⁰³ No ano de 1992 (ano de gravação da canção), o valor do salário mínimo teve grande variação (devido à instabilidade da moeda, ao descontrole inflacionário e à crise econômica). Em janeiro de 1992 o salário mínimo era de: Cr\$ 436,53332 por hora; Cr\$ 3.201,24433 por dia; e Cr\$ 96.037,33 por mês. Em maio de 1992 passou para Cr\$ 230.000,00 por mês; e em setembro de 1992 passou para Cr\$ 2.373,577 por hora; Cr\$ 17.406,23133 por dia; e Cr\$ 522.186,94 por mês. Convertendo esses valores para o Real (em 1992 a moeda era o Cruzeiro), o salário mínimo em 1992 seria de aproximadamente R\$ 373,70, abaixo do salário mínimo em 2011, que era de R\$ 540,00, e em 2017, no valor de R\$ 937,00. Apesar de maiores, os valores recentes ainda estão longe de atender às necessidades básicas dos brasileiros, que, segundo aponta o DIEESE, perfazem R\$ 3.899,66. TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO. 3ª Região - Minas Gerais. **Evolução do Salário mínimo**. 16 mai. 2017. Disponível em: <<https://portal.trt3.jus.br/internet/informe-se/salario-minimo>>. Acesso em: 14/01/2017. OLIVEIRA, Mariana. Veja evolução do salário mínimo desde sua criação, há 70 anos. **G1**. 16 fev. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2011/02/veja-evolucao-do-salario-minimo-desde-sua-criacao-ha-70-anos.html>>. Acesso em: 14/01/2017. DIEESE. Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos. **Salário mínimo nominal e necessário**. Disponível em: <<http://www.dieese.org.br/analisecestabasica/salarioMinimo.html>>. Acesso em: 14/01/2017.

⁴⁰⁴ Por “rapaziada” devem-se entender os integrantes do crime organizado que prestavam assistência para as comunidades dos morros, favelas e subúrbios.

Nos versos seguintes a canção descreve alguns tipos de assistência prestados. No trecho “Lá na minha bocada ninguém paga pedágio/ A malandragem é quem paga pra gente passar”, o narrador explica que na comunidade onde mora os habitantes não são extorquidos pelos criminosos, não pagam “pedágio” para passar. Ao contrário disso, eles recebem, permitindo subentender uma referência, em tom de humor, à assistência financeira ou empréstimos dos criminosos para a comunidade. Já no verso seguinte afirma que o material escolar dos filhos dos moradores, que muitos não podiam comprar, também era custeado pelo crime organizado: “Nossos filhos vão pra escola com todo material/ Que o sangue bom compra e dá pra criançada”.

A partir do que foi abordado neste tópico, observa-se que nas décadas de 1980 e 1990 os moradores dos morros e das favelas cariocas vivenciaram tensões, como as remoções forçadas, crises econômicas e sociais, corrupção política, abandono do Estado e precarização dos serviços públicos. Desse modo, o crime organizado encontrou nessas localidades condições propícias para se reproduzir, e para sua sobrevivência contou com a cooperação de parte da população, por isso adotou a assistência social e o financiamento de serviços como estratégia de cooptação, juntamente com a violência e o terror.

Todos esses pontos que marcaram o cotidiano dos morros e das favelas nas décadas de 1980 e 1990 se fizeram presentes na obra de Bezerra, talvez por isso ele tenha sido acusado de ser “defensor de bandidos” e seus sambas-crônicas, em forma de partido-alto, classificados como “sambandidos”, rótulo que rejeitava. As repercussões dessa caracterização ofensiva e as resistências cotidianas exercidas pelos moradores dos morros e favelas serão problematizadas no próximo capítulo.



**IV – BEZERRA DA SILVA:
MALANDRAGEM E RESISTÊNCIA**

Malandro é malandro, mané é mané
 Aí doutor, esse malandro é de verdade
 Não sobrou nem a beata

Não tem flagrante porque a fumaça já subiu pra cuca, diz aí
 Deixando os tiras na maior sinuca
 E a malandragem sem nada entender
 Os federais queriam o bagulho
 E sentou a mamona na rapaziada
 Só porque o safado de antena ligada
 Ligou 190 para aparecer

Já era amizade
 Quem apertou, queimou já está feito
 Se não tiver a prova do flagrante
 Os autos do inquérito fica sem efeito, diga lá

Olha aí, quem pergunta quer sempre a resposta
 E quem tem boca responde o que quer
 Não é só pau e folha que solta fumaça
 Nariz de malandro não é chaminé
 Tem nego que dança até de careta
 Porque fica marcando bobeira
 Quando a malandragem é perfeita
 Ela queima o bagulho e sacode a poeira

Se quiser me levar eu vou
 Nesse flagrante forjado eu vou
 Mas na frente do homem da capa preta
 É que a gente vai saber quem foi que errou⁴⁰⁵

A canção “A fumaça já subiu pra cuca” torna-se emblemática dos assuntos a serem discutidos no presente capítulo. Inicialmente o narrador dá a entender que irá contar a história de um “malandro de verdade”, mas no correr assume o personagem malandro, que estabelece um diálogo com policiais que querem prendê-lo pelo uso de maconha. Habilmente o malandro dá cabo da droga antes de os policiais poderem utilizá-la como prova do flagrante. Mesmo assim, os policiais insistem em levar o malandro para a delegacia, e ele tenta convencê-los do contrário alegando a falta de provas.

Na canção é possível observar a resistência cotidiana dos moradores dos morros, favelas e subúrbios ante o processo de criminalização sofrido, bem como as tensões estabelecidas entre eles e as instituições policiais, com suas práticas repressivas pautadas em violências e abusos.

⁴⁰⁵ Adelzonilton e Tadeu do Cavaco (Comp.). **A fumaça já subiu pra cuca**. CD “Meu samba é duro na queda”, Bezerra da Silva. Faixa 2. Rio de Janeiro: RGE, 1996.

4.1 “SAMBANDIDO”: DROGAS E CONTRAVENÇÕES

Vejam bem, mas eu sou eu
 Partideiro indigesto sem nó na garganta
 Defensor do samba verdadeiro
 Que nasce no morro, fonte de inspiração
 É, mas eu sou assim
 Sem farpa na língua meu bom camarada
 Não sou caô-caô nem conversa fiada
 E também detesto caguetação

Sei que na minha ausência
 Os invejosos me malham sem pena e sem dó
 Eles dizem até que eu fumo maconha
 Que ando com a venta entupida de pó
 O que vem de baixo não me atinge
 O meu sucesso incomoda muita gente
 Está provado que esse monte de inveja
 Ele é mesmo a arma do incompetente

Dizem que eu sou malandro
 Cantor de bandido e até revoltado
 Somente porque canto a realidade
 De um povo faminto e marginalizado
 Na verdade eu sou um cronista
 Que transmite o dia a dia do meu povo sofredor
 Dizem que gravo música de baixo nível
 Porque falo a verdade que ninguém falou⁴⁰⁶

No samba “Partideiro sem nó na garganta”, composto por Franco Teixeira, Adelsonilton e Nilo Dias, o intérprete, Bezerra da Silva, narra em primeira pessoa e assume sua própria *persona*. A canção é uma espécie de autodefesa da sua obra e carreira, ele reitera o caráter crítico e a essência de “samba verdadeiro”⁴⁰⁷: “[...] mas eu sou eu / Partideiro indigesto sem nó na garganta / Defensor do samba verdadeiro / Que nasce no morro, fonte de inspiração / É, mas eu sou assim / Sem farpa na língua meu bom camarada / Não sou caô-caô nem conversa fiada / E também detesto caguetação”.

⁴⁰⁶ Franco Teixeira, Adelsonilton e Nilo Dias (Comp.). **Partideiro sem nó na garganta**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

⁴⁰⁷ Segundo Felipe Trotta e João Paulo M. Castro, a ideia da existência de um “samba verdadeiro” ou “samba de raiz” não se sustenta, visto que as diferenças entre o pagode e o samba são as mesmas encontradas quando se compara o dito “samba de raiz” e sambistas como João da Baiana e Noel Rosa. O termo “samba de raiz”, ou a ideia da existência de um samba verdadeiro, surgiu no início da década de 1990, quando começaram a se destacar os chamados grupos de pagode romântico. A partir de então, os sambistas de gerações anteriores (entre eles os ligados ao Clube Cacique de Ramos) passaram a ser categorizados como sambistas de raiz pelos críticos musicais e pelo mercado fonográfico. TROTTA, Felipe; CASTRO, João Paulo M. A construção da ideia de tradição no samba. **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro, dez. 2001. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/37/6>>. Acesso em: 10/03/2017.

Na sequência, a canção destaca as acusações recebidas: “Sei que na minha ausência / Os invejosos me malham sem pena e sem dó / Eles dizem até que eu fumo maconha / Que ando com a venta entupida de pó / [...] Dizem que eu sou malandro / Cantor de bandido e até revoltado”. Mas Bezerra apresenta a defesa:

O que vem de baixo não me atinge
 O meu sucesso incomoda muita gente
 Está provado que esse monte de inveja
 Ele é mesmo a arma do incompetente
 [...]
 Somente porque canto a realidade
 De um povo faminto e marginalizado
 Na verdade eu sou um cronista
 Que transmite o dia a dia do meu povo sofredor
 Dizem que gravo música de baixo nível
 Porque falo a verdade que ninguém falou

Esses versos sintetizam as críticas dirigidas e opiniões negativas sobre a obra de Bezerra, que, segundo ele, eram feitas por invejosos incomodados com sua prática de falar “a verdade que ninguém falou” e tratar de temas polêmicos, como “a realidade de um povo faminto e marginalizado”. Esses ataques e críticas podem ser verificados através da imprensa:

Adepto mais castiço do sambandido é o pernambucano (José) Bezerra da Silva, 46 anos, ex-aprendiz da Marinha Mercante, cantor de coco (influenciado pelo mestre Jackson do Pandeiro) e tocador de zabumba. Em 47, subiu pela primeira vez o morro do Cantagalo carioca como operário e aprendeu a sambar e tirar partido [...].⁴⁰⁸

De soberano do Coco, discípulo do fraseado sincopado de Jackson do Pandeiro, Bezerra da Silva hoje é o rei da cocada preta; seus últimos quatro ou cinco LPs, recheados de condimentados sambandidos, venderam sempre de cem a duzentas mil cópias, com títulos explícitos como *É esse aí que é o homem*, *Produto do Morro*, *Malandro Rife* e *Descendo a Colina Maldita*.⁴⁰⁹

Justiça social - Bezerra da Silva (RCA) O dia-dia dos oprimidos numa crônica incômoda de bem-humorada do partideiro enfezado. Do outro lado das grades, na trilha do sambandido, Bezerra irradia a bronca dos desassistidos com muita picardia e jogo de cintura.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ SOUZA, Tárík. A primeira e fornida estação do samba. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 05 out. 1981, p.10.

⁴⁰⁹ Idem. Conversa de bambas: o confronto de malandros. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 23 abr. 1986, p.2.

⁴¹⁰ JORNAL DO BRASIL. Discos: Seleção do semestre. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 03 jul. 1987, p.4.

O termo “Sambandido” emergiu no final da década de 80, momento em que a temática da violência urbana vinculou-se ao samba. Bezerra se afirmava “partideiro” e negava o rótulo de “cantor de bandidos”; em suas declarações destacava que o gênero musical que produzia era o partido-alto e se opunha à utilização dos termos “pagode” e “sambandido”, que, segundo ele, seriam “coisas de mídia” e “meios para vender”.⁴¹¹ O termo “sambandido” nem sempre foi usado de forma pejorativa, mas para identificar algo diferente do produzido até então⁴¹², devido à constância de assuntos relacionados à criminalidade.

Esse tipo de menção foi repudiado por Bezerra em diversos momentos:

O que eu faço é Partido Alto. O resto é invenção da mídia. Esse negócio que eu sou cantor de bandidos... Eu sou cantor popular. Se querem chamar o povo de bandido, bem, aí o negócio é outro...⁴¹³

O Estado de S. Paulo: Foi essa sua experiência de vida como favelado, tantas vezes preso⁴¹⁴, que te deu a fama de “cantor de bandido”?

Bezerra: Eu não sou compositor; eu gravo para os outros. Esses rapazes [os autores das músicas de Justiça Social] são uns ilustres desconhecidos - um é pedreiro, outro é lixeiro, outro é cobrador -, são pessoas de baixa renda, que moram no morro ou na Baixada Fluminense, que hoje é a bola da vez. Porque eu gravo para pessoas pobres, me chamam de cantor de bandido.⁴¹⁵

Então, como eles dizem a realidade, que dói, então eles aí dizem que eu sou cantor de bandido, porque os autores que escrevem para mim são favelados, são não sei o que [...] Bezerra é cantor de bandido, idolatrando marginal, é do lado, é defensor de bandido, eu digo, bicho, quem defende bandido é advogado, juiz, né?⁴¹⁶

Bezerra considerava depreciativa a alcunha “cantor de bandidos”, sendo taxado dessa forma por “gravar para pessoas pobres”, por interpretar canções com temas incômodos como exploração e desigualdade social e por questionar ações consideradas de “hegemonia revestida de coerção”:

⁴¹¹ VIANNA, Letícia C. R. **Sambandido:** arte popular e cultura de massa. XIX Reunião Anual da ANPOCS. Caxambu, MG, GT Cultura e Política, 1995, p.9 Disponível em: <<http://anpocs.com/index.php/encontros/papers/19-encontro-anual-da-anpocs/gt-18/gt02-15/7561-leticiavianna-sambandido/file>>. Acesso em: 12/01/2017.

⁴¹² Sobre a singularidade da obra de Bezerra da Silva, ver: MATOS, Claudia Neiva de. “Bezerra da Silva, singular e plural”. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 15, n. 2, dez. 2011.

⁴¹³ VIANNA, op. cit., p.9.

⁴¹⁴ Em suas memórias, Bezerra afirmava que tinha sido detido para averiguação policial por 21 vezes. E que o motivo destas detenções era por não possuir carteira de trabalho assinada, devido aos trabalhos free-lancer que realizava, como pintor de obras. VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva:** produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.23.

⁴¹⁵ STYCER, Mauricio. “Bezerrão”. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. São Paulo, 26 jul. 1987, p.6.

⁴¹⁶ Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

Não importa, diriam os publicitários, marqueteiros e senhores da mídia, a verdade contida na fala histórica de um grupo social subalterno, mas quem tem o “monopólio da fala” ou, em termos gramscianos, quem dispõe dos aparelhos de hegemonia. E estes, não por acaso, são controlados pela mesma classe que dispõe dos meios de repressão. Em última instância, é pela coerção - a mesma que garante as relações de propriedade e produção - que os grupos dominantes detêm os meios e o poder de convencer e obter o consenso ativo do dominado.⁴¹⁷

No caso dos morros e favelas cariocas, procedimentos coercitivos se davam cotidianamente, através do uso da violência e do arcabouço institucional, em que táticas e equipamentos (televisão, igrejas, futebol etc.) visavam obter o consentimento social. Em conjunto com a violência física era produzido um tipo de “violência simbólica”, presente na repressão policial e jurídica, que condenava ao silenciamento. Mas, em contraponto à coerção, emergem as resistências presentes nos morros e favelas cariocas nas décadas de 1980 e 1990.⁴¹⁸

Bezerra e seus compositores perceberam o caráter unilateral do processo e utilizaram a música para estabelecer um canal de comunicação com as comunidades dos morros e subúrbios.⁴¹⁹ Esse foi um dos motivos por que Bezerra foi perseguido, mas também contribuiu para promovê-lo, já que os ditos setores marginalizados se sentiram representados nas canções.

As críticas a Bezerra não eram diretas, mas produziam certa marginalização do malandro⁴²⁰ que assumia (associado a contravenções: golpes, tráfico de drogas, cafetinagem, jogos de azar, como o jogo do bicho e a “bandidagem”).⁴²¹ Outro aspecto das críticas diz respeito à incorporação da temática do uso e comercialização de drogas, particularmente maconha e cocaína. Muitos o acusavam de fazer “apologia” ao uso, como ocorreu na canção “Garrafada do Norte”:

⁴¹⁷ COUTINHO, Eduardo G. A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade e contra-hegemonia. In: PAIVA, Raquel; SANTOS, Cristiano (Orgs.). **Comunidade e contra-hegemonia: rotas de comunicação alternativa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2008. p.1. Disponível em: <<http://www.pixfolio.com.br/arq/1349113243.pdf>>. Acesso em: 23/01/2017.

⁴¹⁸ Segundo Coutinho, devido à coerção exercida pelos grupos dominantes, as massas ficaram relegadas ao que ele chama de “comunicação do oprimido”, quando a comunicação das massas fica reduzida às esferas oral, dialógica e interpessoal. *Ibidem*, p.2-3.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p.4.

⁴²⁰ Assim como Bezerra, Wilson Batista, adepto do samba malandro, prestigiado e reconhecido por seu talento musical, foi estigmatizado devido à sua ligação com o submundo. Consta que Wilson Batista era usuário de drogas e foi preso várias vezes por causa disso. VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva: produto do morro**. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.110.

⁴²¹ *Ibidem*, p.112-113.

E se Deus criou a natureza
 E também as belezas desta vida
 Então me explique doutor
 Por que é que esta erva é proibida?

Olha aí, mas tem gente que diz todo prosa
 Esta planta é maneira e medicinal
 É só um chá da raiz faz milagre
 E quem beber fica livre do mal
 Ela alegre, ela inspira, ela acalma
 E ainda deixa a moçada de cuca legal
 E aquele indivíduo que perde a cabeça
 É porque ele já tem parte com espírito mal, ih!

Preste atenção
 Esta erva é que faz garrafada no norte
 Manga rosa controla a pressão
 Agrião e saião deixa o pulmão forte

Olha aí, o progresso está se alastrando
 E o vegetal vai sumindo da praça
 Com a natureza estão acabando
 Amizade, a cada dia que passa
 E esse papo de caô-caô, seu doutor
 Ele me dá um nó na garganta
 Do jeito que o senhor está fazendo
 Ficou ruim de arrumar uma muda da planta, ih!

Olha aí, você não disse que é proibido queimar mato?
 Como é que tá queimando a coisa?
 Vamo respeitar a ecologia amizade
 Sacou?
 Aí doutor, não estou te entendendo hein
 O senhor está contra a natureza
 Só queima num lugar, só queima num lugar⁴²²

Bezerra interpreta a canção “Garrafada do Norte”⁴²³ em primeira pessoa como se dialogasse com um “doutor” (juiz ou outra autoridade versada em leis), e no diálogo apregoa a legalização da maconha.⁴²⁴ Pergunta ao doutor “Por que é que esta erva é proibida?”, se ela

⁴²² Edson Show, Wilsinho Saravá e Roxinho (Comp.). **Garrafada do norte**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

⁴²³ As “garrafadas” são preparos de ervas, cascas e plantas concentradas em garrafas PET ou de vidro. São compostos que misturam elementos medicinais e mágicos oriundos das tradições indígenas e africanas, muito populares nas regiões norte e nordeste do Brasil, mas também encontrados em outras localidades. Para maiores informações ver: SILVEIRA, Dayana Dar’c e Silva da. **Mulheres curadoras e saberes terapêuticos-mágico-religiosos em Colares, Pará**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), ICH, UFJF, Juiz de Fora - MG, 2016.

⁴²⁴ LEMOS, Clécio José Morandi de Assis; ROSA, Pablo Ornelas. No caminho da rendição: cannabis, legalização e antiproibicionismo. **Argumentum**. Vitória, v. 7, n. 1, jan./jun. 2015, p.77-85.

é parte da natureza e criada por Deus. E continua sua defesa utilizando como argumento os possíveis dotes medicinais da *Cannabis sativa*⁴²⁵:

Olha aí, mas tem gente que diz todo prosa
Esta planta é maneira e medicinal
É só um chá da raiz faz milagre
E quem beber fica livre do mal
Ela alegre, ela inspira, ela acalma
E ainda deixa a moçada de cuca legal
[...]
Preste atenção
Esta erva é que faz garrafada no norte
Manga rosa controla a pressão
Agrião e saião deixa o pulmão forte⁴²⁶

Em seguida, relaciona a proibição do cultivo da maconha ao crescimento do tráfico: “Olha aí, o progresso está se alastrando / E o vegetal vai sumindo da praça / Com a natureza estão acabando / Amizade, a cada dia que passa. E esse papo de caô-caô, seu doutor / Ele me dá um nó na garganta / Do jeito que o senhor está fazendo / Ficou ruim de arrumar uma muda da planta, ih!”

Ancestralmente, a maconha é reconhecida por suas propriedades terapêuticas (calmante, desintoxicante, antipasmódica). Nas décadas de 1960 a 1980 ocorreu um aumento progressivo no consumo de maconha no Brasil. Buscando frear essa expansão, foram efetivados esforços repressivos e ações de propaganda contra a maconha agregando mídia, médicos, educadores e autoridades.⁴²⁷ O crescimento no consumo de maconha envolveu setores sociais diferenciados, incluindo jovens colegiais, universitários, artistas e intelectuais de classe média e alta, mas os estereótipos e a marginalização foram maiores sobre os usuários das classes populares (moradores dos morros, favelas e subúrbios).

Embora Bezerra declarasse “não ser usuário de drogas”, foi defensor da legalização da maconha, envolvendo-se em calorosos debates. Na década de 1990, momento em que a

⁴²⁵ MALCHER-LOPES, Renato; RIBEIRO, Sidarta. Maconha, cérebro e saúde. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2007, p.65-67. Apud: LEMOS, Clécio José Morandi de Assis; ROSA, Pablo Ornelas. No caminho da rendição: cannabis, legalização e antiproibicionismo. **Argumentum**. Vitória, v. 7, n. 1, jan./jun. 2015, p.73.

⁴²⁶ “Manga rosa, agrião e saião” são gírias que remetem às variedades de maconha que podem ser cultivadas e consumidas. Segundo a crença popular, cada um dos tipos serve para o tratamento de uma doença diferente. Estima-se que existam em torno de 40 tipos e subtipos de maconhas híbridas, derivadas de três tipos principais: cannabis sativa, cannabis indica e cannabis ruderalis. Cada uma das três plantas é originária de uma região diferente do globo e possui um princípio ativo potencializado. GRANT, I.; CAHN, B. R. Cannabis and endocannabinoid modulators: Therapeutic promises and challenges. *Clinical Neuroscience Research*. S.l., v. 5, p.185-199, 2005. Apud: PETRY, Luiza dos Santos. **Estudo analítico experimental e comparativo de amostras de maconha apreendidas no município de Santa Cruz do Sul/ RS**. Bacharelado (Farmácia), USCS, Santa Cruz do Sul - RS, 2015, p.16. Disponível em: <<http://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/1019/1/Lu%20C3%AD%20za%20dos%20Santos%20Petry.pdf>>. Acesso em: 15/03/2017.

⁴²⁷ FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **História da maconha no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2015, p.73-74.

canção “Garrafada do Norte” foi gravada, o consumo de drogas aumentou, mesmo ante as ações de repressão articuladas a nível global (encabeçadas pelos EUA, nas presidências de Richard Nixon e Ronald Reagan).

No debate da legalização da maconha, pessoas de projeção midiática declararam seu apoio, também ocorreram manifestações como a “marcha da maconha”, organizada em diversos países, inclusive no Brasil. Nesse contexto se insere “Garrafada do Norte”, que focaliza a temática da maconha, entre outras canções de Bezerra: “Deixa uma paia pro véio queimá”⁴²⁸, “Já nasci com cabeça”⁴²⁹, “Malandragem dá um tempo”⁴³⁰, “A semente”⁴³¹, “Grampeado com muita moral”⁴³², “A fumaça já subiu pra cuca”⁴³³ e “Se Leonardo dá vinte...”⁴³⁴.

Na obra de Bezerra, além da maconha, aparecem referências à cocaína.⁴³⁵ De novo, seus críticos o acusavam de fazer apologia ao uso da droga através de músicas como “Overdose de cocada”:

Alô rapaziada
Se liga no refrão:
É cocada boa, não é?
É cocada boa

Aí rapaziada
Eu tô duro
Só quero a rapa da cocada
E mais nada

⁴²⁸ Adelzonilton (Comp.). **Deixa uma paia pro véio queimá**. LP “Bezerra e um Punhado de Bambas”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. São Paulo: RCA Vik, 1982.

⁴²⁹ Naninha, Oswaldo Hugo e Almir Ribeiro (Comp.). **Já nasci com cabeça**. LP “Malandro Rife”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 4. São Paulo: RCA Vik, 1985.

⁴³⁰ Popular P, Adelzonilton e Moacyr Bombeiro (Comp.). **Malandragem dá um tempo**. LP “Alô Malandragem Maloca o Flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1986.

⁴³¹ Walmir da Purificação, Tião Miranda, Roxinho e Felipão (Comp.). **A Semente**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG- Ariola, 1987.

⁴³² Adelzonilton, Carnaval e Moacir da Silva (Comp.). **Grampeado com muita moral**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 5. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

⁴³³ Adelzonilton e Tadeu do Cavaco (Comp.). **A fumaça já subiu pra cuca**. LP “Meu samba é duro na queda”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: RGE, 1996.

⁴³⁴ G. Martins, Walter Coragem e Bezerra da Silva (Comp.). **Se Leonardo dá vinte...** CD “Bezerra da Silva ao vivo”, Bezerra da Silva. Faixa 18. Rio de Janeiro: CID, 2000.

⁴³⁵ A cocaína era legalizada no Brasil até o início do século XX – a utilização em sua forma pura ou na formulação de remédios era permitida. Foi a partir de 1914, com a assinatura do Harrison Act (que restringiu a comercialização de cocaína), que o seu consumo passou a ser reprimido. Até os anos 30, era considerada um tônico, sem efeitos colaterais, depois passou a ser associada a uma droga viciante. Em 1921, foi aprovado o Decreto-lei 4.292, em 06/07/1921, que, entre outras coisas, estabeleceu: a) penalidades (multa e prisão) para as contravenções na venda de cocaína e outras drogas; b) criação de estabelecimento especial para tratamento de dependentes com duas seções, uma para internados judiciários e outra para internados voluntários. LEITE, M. C.; ANDRADE, A. G. (Orgs.). **Cocaína e crack: dos fundamentos ao tratamento**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999, p.15-23. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/3305/2649>>. Acesso em: 10/02/2017.

Olha aí já armei meu tabuleiro
 Vendo pra qualquer pessoa
 Tem da preta e tem da branca
 E quem prova não enjoa, por quê?

Tem preto que come da branca
 Tem branco que come da preta
 Tem gosto pra todo freguês
 Só não vale é misturar
 Vai numa de cada vez
 Não misture o paladar
 E overdose de cocada
 Até pode te matar

O delega da área
 Já mandou averiguar
 Que é que tem nessa cocada
 Que tá todo mundo querendo comprar?
 Houve uma diligência
 Só para experimentar
 Eles provaram da cocada
 E disseram *Doutor deixa isso pra lá*⁴³⁶

A canção foi composta em sentido metafórico⁴³⁷, propositalmente deixando em dúvida o ouvinte, que se questiona se a referência é ao doce (cocada) ou à cocaína (“coca”).⁴³⁸ Por trás desse duplo sentido, muito recorrente na obra de Bezerra, fica implícita a seriedade da questão, já que o foco é a “overdose de cocada”. Lógico que a cocada/doce não provoca overdose, conclui-se que a intenção era mesmo falar da droga, mas, para tentar fugir das críticas, preferiu caminhar para a comicidade.

Na análise da canção percebe-se que Bezerra interpreta dois personagens, um (o do usuário) que aparece somente em uma parte, quando dialoga com a “rapaziada” (menção aos traficantes), informando que está “duro” (sem dinheiro) e por isso só quer “a rapa da cocada⁴³⁹ e mais nada”. Na maior parte da canção, o narrador interpreta um traficante de

⁴³⁶ Dinho e Ivan Mendonça (Comp.). **Overdose de cocada**. LP “Cocada boa”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1993.

⁴³⁷ O uso da ironia e do sarcasmo foi a forma que os sambistas malandros encontraram para falar de malandragem ou tratar de temas polêmicos, não serem perseguidos pela censura ou mal vistos socialmente em governos repressores como o Estado Vargas. MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.39-46.

⁴³⁸ A etnologia da palavra “coca” é oriunda da língua indígena Aymara, significa “planta” ou “árvore”, remetendo o cultivo à civilização Inca, originária da região de Cuzco, que destinava o seu uso a práticas religiosas ou para o aumento da capacidade de trabalho, devido à sua ação de inibir a fadiga. BAHLS, Flávia Campos; BAHLS, Saint-Clair. Cocaína: origens, passado e presente. **Interação em Psicologia**. Curitiba, v. 6, n. 2, jul./dez. 2002, p.175-177. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/3305/2649>>. Acesso em: 10/02/2017.

⁴³⁹ “Rapa” é uma gíria utilizada para designar a cocaína com menor qualidade, o resto da droga (geralmente misturada a outras substâncias para dar mais volume), comercializado em pequenas bocas de fumo de favelas e subúrbios.

drogas, que oferece o carro-chefe de suas mercadorias, “a cocaína”, para o público consumidor: “É cocada boa, não é? / É cocada boa / Olha aí já arnei meu tabuleiro / Vendo pra qualquer pessoa”. Apesar de ser sua principal mercadoria, o traficante informa que também vende maconha, sem distinguir o tipo de consumidor: “Tem da preta e tem da branca⁴⁴⁰ / E quem prova não enjoa, por quê? / Tem preto que come da branca / Tem branco que come da preta / Tem gosto pra todo freguês / Só não vale é misturar / Vai numa de cada vez / Não misture o paladar”. E alerta os usuários quanto ao risco de consumirem altas dosagens, que podem levar a overdose e a óbito: “E overdose de cocada / Até pode te matar”.

A canção destaca ainda a prática da corrupção policial nas bocas de fumo⁴⁴¹: “O delega da área / Já mandou averiguar / Que é que tem nessa cocada / Que tá todo mundo querendo comprar? / Houve uma diligência / Só para experimentar / Eles provaram da cocada / E disseram Doutor deixa isso pra lá”. Afirma o “traficante” que o delegado encaminhou uma diligência policial para investigar o tráfico, chegando lá “Eles provaram da cocada”⁴⁴², para facilitar as negociações entre a polícia e os traficantes, e depois do “acerto” deixaram tudo pra lá.

Essa canção, composta em 1992, se insere no contexto de expansão do tráfico de drogas, momento em que o comércio de entorpecentes, sobretudo de cocaína, atingiu níveis considerados alarmantes. Após um momento de estagnação na primeira metade do século XX, o consumo de cocaína voltou a crescer globalmente. Um dos fatores desse crescimento foi o aumento do uso de drogas (sobretudo maconha e alucinógenos) pelos jovens nas décadas de 1960 e 1970, período em que se desenvolveu a ideia (no âmbito médico e no social) de que o consumo de cocaína seria seguro quanto às consequências e ao potencial de dependência⁴⁴³, acompanhada de certa apologia em revistas como *Time* e *Newsweek*. A popularização da

⁴⁴⁰ Neste trecho específico, as cores preta e branca se referem ao tipo de droga, considerando a cor aproximada de cada uma, a maconha (preta) e a cocaína (branca). São gírias que servem para se referir de forma indireta a cada droga e assim ludibriar a polícia ou algum informante. VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva**: produto do morro. **Trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.94-95.

⁴⁴¹ Foram diversos os casos de corrupção policial que apareceram na mídia nas décadas de 1980 e 1990, por vezes acompanhados da justificativa de recebimento de baixos salários, dada pelos próprios policiais, que, devido às condições precárias de vida, se diziam seduzidos pelas negociações com as redes de tráfico de drogas. Geralmente em troca de dinheiro, a polícia fazia vistas grossas para os crimes e criminosos, quando não atuava em outras funções ilegais. MISSE, Michel. As ligações perigosas: mercado informal ilegal, narcotráfico e violência no Rio. **Contemporaneidade e educação**. Salvador, v. 2, n. 1, maio 1997, p.17-18.

⁴⁴³ BAHLS, Flávia Campos; BAHLS, Saint-Clair. Cocaína: origens, passado e presente. **Interação em Psicologia**. Curitiba, v. 6, n. 2, jul./dez. 2002, p.177. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/3305/2649>>. Acesso em: 10/02/2017.

cocaína afetou inclusive o meio psiquiátrico norte-americano, que passou a considerá-la um “euforizante benigno” e não perigoso se consumido controladamente.⁴⁴⁴

O “modismo” da cocaína se expandiu pelo mundo e chegou ao Brasil⁴⁴⁵, onde acelerou a partir da segunda metade da década de 1980 e início dos anos de 1990, quando o número de usuários quadruplicou, passando de 0,5% em 1987 para 2,0% em 1997.⁴⁴⁶ Outro aspecto que pode ter provocado o aumento do consumo de cocaína no mundo e no Brasil foi a expansão do tráfico internacional de drogas. Desde o início do século XX (1912) a questão preocupava vários países, que se uniram para combater a comercialização de drogas como a cocaína, a morfina, o ópio e a maconha. A partir de 1961, as Nações Unidas assumiram a direção das medidas de combate mundial às drogas – nesse ano houve a assinatura da Convenção Única sobre Drogas.⁴⁴⁷

Em resposta ao crescimento das organizações criminosas no mundo, em 1988 foi criada a Convenção das Nações Unidas contra o Tráfico Ilícito de Entorpecentes e Substâncias Psicotrópicas, a “Convenção de Viena”, que visava combater o tráfico internacional de drogas, sobretudo na América Latina. Nessa convenção ficou decidido que os países se uniriam para a adoção de medidas políticas e jurídicas voltadas ao problema das drogas e das redes transnacionais de tráfico, consideradas ameaças à economia e à segurança mundial. Destacava-se que a alta lucratividade do tráfico de drogas permitia às organizações criminosas invadir, contaminar e corromper as estruturas da administração pública, as atividades comerciais e financeiras lícitas, além da sociedade em diversos níveis. Cabe destacar que, a partir da década de 1990, a ONU passou a assinalar o tráfico de drogas como

⁴⁴⁴ LEITE, M. C. História da cocaína. In: LEITE, M. C.; ANDRADE, A. G. (Orgs.). Cocaína e crack: dos fundamentos ao tratamento. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999. Apud: BAHLS, Flávia Campos; BAHLS, Saint-Clair. Cocaína: origens, passado e presente. **Interação em Psicologia**. Curitiba, v. 6, n. 2, jul./dez. 2002, p.177. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/3305/2649>>. Acesso em: 10/02/2017.

⁴⁴⁵ Na década de 1940, no contexto da Segunda Guerra Mundial, os EUA implementaram um “plano de americanização” cultural sobre o Brasil, a chamada “Política da Boa Vizinhança”. Ela foi instituída pelo então presidente americano Roosevelt e o milionário Nelson Rockefeller, chefe do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, departamento de Estado que serviu como um produtor de ideologias disseminadas no Brasil e em outros países, nesse momento e em décadas seguintes. TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.19-20.

⁴⁴⁶ GALDURÓZ, J. C. F.; NOTO, A. R.; CARLINI, E. A. IV Levantamento sobre o uso de drogas entre estudantes de 1º e 2º graus em 10 capitais brasileiras. São Paulo: Centro Brasileiro de Informações sobre Drogas Psicotrópicas - CEBRID, Departamento de Psicobiologia, Escola Paulista de Medicina, Universidade Federal de São Paulo, 1997. Apud: BAHLS, Flávia Campos; BAHLS, Saint-Clair. Cocaína: origens, passado e presente. **Interação em Psicologia**. Curitiba, v. 6, n. 2, jul./dez. 2002, p.177. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/3305/2649>>. Acesso em: 10/02/2017.

⁴⁴⁷ VILLELA, Priscila. **As dimensões internacionais das políticas brasileiras de combate ao tráfico de drogas na década de 1990**. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais), PPGRI San Tiago Dantas (UNESP, UNICAMP, PUC-SP), PUC-SP, São Paulo, 2015, p.28.

problema de segurança mundial, devido ao seu vínculo com o crime organizado internacional.⁴⁴⁸

Segundo avaliação da ONU, o Brasil, na década de 1980, foi identificado como um dos países centrais na cadeia do comércio de drogas, devido à sua importância no trânsito e na produção de precursores químicos e devido ao crescimento do crime organizado. Foi nesse momento que as principais facções criminosas se instalaram e iniciaram seu crescimento contínuo nos morros do Rio de Janeiro.⁴⁴⁹

A identificação de Bezerra como “cantor de bandidos” também esteve relacionada à sua aproximação com José Carlos dos Reis Encina, conhecido como “Escadinha”, um dos fundadores e principais líderes do Comando Vermelho (CV) e, posteriormente, dos Amigos dos Amigos (ADA).⁴⁵⁰ “Escadinha” foi condenado diversas vezes pelos crimes de tráfico de drogas, assalto, assassinato e formação de quadrilha. Além da enorme ficha corrida, ficou famoso pela fuga cinematográfica do presídio da Ilha Grande, usando um helicóptero.⁴⁵¹

Bezerra gravou duas canções referenciando Escadinha e citando a popularidade que possuía no Morro do Juramento. Nelas o intérprete destaca a grande comoção local causada pela prisão de Escadinha, devido à “assistência social” (marca do Comando Vermelho no período do seu surgimento⁴⁵²) e ao seu devotamento aos moradores:

Alô, alô, todas as favelas do meu Brasil
Esse pagode é o lamento da comunidade do morro do Juramento

Ah, meu bom juiz, meu bom juiz
Não bata este martelo e nem dê a sentença
Antes de ouvir o que o meu samba diz
Pois este homem não é tão ruim quanto o senhor pensa

⁴⁴⁸ VILLELA, Priscila. **As dimensões internacionais das políticas brasileiras de combate ao tráfico de drogas na década de 1990**. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais), PPGRI San Tiago Dantas (UNESP, UNICAMP, PUC-SP), PUC-SP, São Paulo, 2015, p.30.

⁴⁴⁹ Ibidem, p.33. OLIVEIRA FILHO, Roberto Gurgel de. **O tratamento jurídico penal das organizações criminosas no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Direito), PPD, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2012.

⁴⁵⁰ OLIVEIRA FILHO, op. cit., p.18-21.

⁴⁵¹ O *Jornal do Brasil* noticiou: “Um dos mais poderosos traficantes de tóxicos do Rio, José Carlos dos Reis Encina, o Escadinha, preso em 11 de fevereiro do ano passado pela delegacia de roubos e furtos, fugiu do Instituto Penal Cândido Mendes, na Ilha Grande, utilizando um helicóptero vermelho e branco, modelo Bell-47, de fabricação americana, pilotado por um homem ainda não identificado. Com Escadinha também saiu da ilha uma mulher branca, que o visitava. A fuga ocorreu às 16h do dia 31, quando os internos recebiam parentes e amigos para as comemorações da passagem do ano. Segundo informações, a ação foi tão rápida que nem os guardas penitenciários, nem os PMs chegaram a atirar no aparelho, que pousou e decolou rapidamente. A fuga surpreendeu também as autoridades policiais do Departamento do Sistema Penitenciário, envolvidas nas festividades do ano novo.” ERNESTO, Laurindo. Plano espetacular tira “Escadinha” da Ilha Grande. **Jornal do Brasil**. 1º Caderno- Cidade. Rio de Janeiro, 02 jan. 1986, p.8.

⁴⁵² OLIVEIRA FILHO, op. cit., 2012.

Vou provar que lá no morro
 Ele é rei
 Coroado pela gente
 É que eu mergulhei na fantasia e sonhei
 Doutor, com um reinado diferente
 É, mas não se pode na vida eu sei
 Sim, ser um líder permanente
 O homem é gente

Meu bom doutor
 O morro é pobre e a pobreza
 Não é vista com franqueza
 Nos olhos desse pessoal intelectual
 Mas quando alguém se inclina com vontade
 Em prol da comunidade
 Jamais será marginal
 Buscando um jeito de ajudar o pobre
 Quem quiser cobrar que cobre
 Pra mim isto é muito legal
 Eu vi o morro do Juramento
 Triste e chorando de dor
 Se o senhor presenciasse
 Chorava também doutor⁴⁵³

Se ele é delator
 Ele não é malandro
 Vê se presta atenção
 (É um corujão)

No meio da massa era considerado
 No Juramento o safado chegou
 Comeu, bebeu, curtiu, sambou
 Checou a parada e depois se mandou
 Má notícia no outro dia
 O jornal vem dizendo “O Escadinha dançou”

Morro chocado
 Cruzeiro apagado
 Verdade nua e crua
 Trabalhadores, mulheres e crianças
 Chorando na rua
 Mas existe a esperança
 Na explosão dos foguetes
 O Juramento jurou
 Que vai passar o rodo naquele caguete
 (Que não vai perdoar aquele caguete)
 Ora se vai⁴⁵⁴

⁴⁵³ Beto sem Braço e Serginho do Meriti (Comp.). **Meu bom juiz**. LP “Alô malandragem, maloca o flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1986.

⁴⁵⁴ Gil de Carvalho, Marinho Gogó e Regina do Bezerra (Comp.). **O Juramento jurou**. LP “Violência gera violência”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988.

Nessas duas canções, interpretadas por Bezerra, é destacado o sofrimento da comunidade do Morro do Juramento com a prisão de Escadinha: “Eu vi o morro do Juramento / Triste e chorando de dor / Se o senhor presenciasse / Chorava também doutor”; “Morro chocado / Cruzeiro apagado / Verdade nua e crua / Trabalhadores, mulheres e crianças / Chorando na rua”. A primeira canção é um pedido ao juiz do caso Escadinha para que não o condenasse, alegando que não seria uma pessoa ruim, ao contrário, devido às suas ações assistenciais no Morro do Juramento, era considerado um “rei” entre os moradores: “Vou provar que lá no morro / Ele é rei / Coroado pela gente / [...] Mas quando alguém se inclina com vontade / Em prol da comunidade / Jamais será marginal / Buscando um jeito de ajudar o pobre / Quem quiser cobrar que cobre / Pra mim isto é muito legal”. Como se, para a comunidade, a assistência e o auxílio prestado aos necessitados apagassem seus erros.

Já na segunda canção, “O Juramento jurou”, afirma-se que um delator “cagueta” foi quem entregou Escadinha à polícia, e por isso não poderia ser considerado “malandro”⁴⁵⁵; por ter delatado, deveria ser julgado e punido pelos próprios moradores. A canção retoma a ideia de que os habitantes do Morro do Juramento sofreram com a prisão de Escadinha, muito considerado por eles.⁴⁵⁶ Além das duas músicas apresentadas, Bezerra ainda gravou as canções “Justiça Social”⁴⁵⁷ e “O Juramento é o meu lugar”⁴⁵⁸ em homenagem a Escadinha, reforçando a hipótese da proximidade entre os dois.

A partir do explicitado, pode-se questionar se Escadinha se insere na categoria de “bandido social”⁴⁵⁹.

⁴⁵⁵ Essa definição se aplica às representações da malandragem contidas na obra de Bezerra da Silva (que serão analisadas mais detalhadamente na segunda parte deste capítulo), mas neste trecho dá a entender que o sujeito não podia ser considerado malandro por não seguir uma norma de conduta importante do morro, que é a de não delatar ou “caguetar”.

⁴⁵⁶ O *Jornal dos Sports* de 07 de janeiro de 1986 traz uma matéria atestando a defesa de Escadinha pelos moradores do Morro do Juramento: “[...] A popularidade de Escadinha no Morro do Juramento é incontestável. Tido e havido como protetor dos carentes, ele é endeusado por todos os moradores que não gostam que o chamem de bandido. Para as crianças, ele é o tio Zequinha e para a rapaziada ‘gente muito fina’. Escadinha ou Zequinha, na verdade montou uma infraestrutura de atendimento social no Juramento. / Revolta: Na praça de Vicente Carvalho, onde conversam aposentados e velhos moradores do morro, os jornais do dia são consumidos e trocados de mão em mão. Os leitores reagem revoltados às matérias em que as autoridades dão entrevistas, acusando Escadinha de crimes que ele não cometeu. Ontem, por exemplo, eles comentavam as declarações do delegado Arnaldo Campana e do delegado Hélio Vírgio. Vírgio era o mais criticado, por ter dito que o velho Chileno deveria ser processado por apologia ao crime, ao ter admitido que seu filho era traficante. Mas os moradores não admitem essa hipótese e são unânimes em dizer que tanto Escadinha como seu pai são pessoas ótimas, e que se concorressem a uma eleição ganhariam disparado.” JORNAL DOS SPORTS. Pai do traficante afirma: Escadinha já saiu do Rio. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 07 jan. 1986, p.10.

⁴⁵⁷ Marujo e Duda (Comp.). *Justiça Social*. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 6. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

⁴⁵⁸ Eliezer da Ponte e Gil de Carvalho (Comp.). *O Juramento é o meu lugar*. CD “Eu tô de pé”, Bezerra da Silva. Faixa 8. São Paulo: Universal Music, 1998.

⁴⁵⁹ Apesar de utilizada em contextos rurais, a categoria do “banditismo social” se adéqua ao contexto urbano de Escadinha, isso pela proximidade entre o bandoleirismo social vivenciado em sociedades pré-capitalistas e o que

[...] o banditismo é apenas uma forma primitiva de protesto social organizado, talvez o mais primitivo que conhecemos. De qualquer forma, ele é assim considerado pelo homem pobre em muitas sociedades que, em consequência protege o bandido, considera-o como seu herói, transforma-o em seu ideal e faz dele um mito.⁴⁶⁰

É muito importante que o bandido social incipiente seja visto pela população como um “honesto” ou não-criminoso porque se ele for considerado um criminoso contra as convenções locais não conseguirá gozar da proteção local na qual deve confiar inteiramente. Quase todo aquele que enfrenta os opressores e o Estado, necessariamente, deve ser considerado como vítima ou herói ou, então, ambas as coisas.⁴⁶¹

Quase com certeza ele procurará moldar-se ao estereótipo Robin Hood, em certos aspectos; isto é, procurará ser “um homem que tira do rico para dar ao pobre e nunca mata salvo em legítima defesa ou justa vingança”. Virtualmente, ele é obrigado a fazê-lo, pois do rico se podem tirar mais coisas do que do pobre, e porque se ele tirar do pobre ou tornar-se um assassino “ilegítimo” perderá seu mais poderoso recurso, a simpatia e a ajuda públicas. [...] E, se ele pessoalmente não encara as próprias ações como um protesto social, o público o faz e assim até mesmo um criminoso puramente profissional pode servir de instrumento para isso.⁴⁶²

Assim sendo, o fim comum – uma vez que se faz várias coisas para que o prejudiquem, quase todo bandido, individualmente, será derrotado, embora o banditismo permaneça endêmico – é ser traído.⁴⁶³

Apesar de desenvolvida para contextos históricos diversos, a categoria de “banditismo social” se aproxima da representação de Escadinha nos morros. Considerado o “Robin Hood do morro”, conquistou a simpatia dos moradores, que dependiam de suas ações para sobreviver e ter segurança.

Não obstante as críticas recebidas, que contribuíram para sua categorização como “cantor de bandidos”, Bezerra jamais negou sua aproximação com Escadinha. Em uma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, inclusive assumiu que foi visitá-lo no presídio:

foi vivenciado nos morros, favelas e subúrbios cariocas no contexto mencionado. Segundo Hobsbawm, o bandoleirismo é um fenômeno pré-político, ocorrido em contextos em que a população pobre não havia adquirido consciência e representatividade política, o que também ocorria nos morros e subúrbios cariocas, onde a população recém-saída de um governo militar repressivo e que vivenciava uma situação de exclusão e esquecimento por parte do Estado e dos serviços estatais apenas começava a se organizar politicamente para reivindicar melhorias. “Tal idealização dos criminosos, tendo-se tornado parte da tradição popular, apoderou-se de figuras urbanas [...] Além disso, mesmo nas sociedades retrogradadas e tradicionais, o bandoleiro social só aparece antes do pobre adquirir consciência política ou chegar a métodos eficientes de agitação social. O bandoleiro é um fenômeno pré-político e a força dele se manifesta em proporção inversa à do revolucionismo agrário organizado e à do socialismo ou do comunismo.” HOBBSAWM, Eric. **Rebeldes primitivos: Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos Séculos XIX e XX.** Tradução de Nice Rissone. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970, p.37.

⁴⁶⁰ Ibidem, p.25.

⁴⁶¹ Ibidem, p.29.

⁴⁶² Ibidem, p.33.

⁴⁶³ Ibidem, p.26.

O Estado de S. Paulo: No seu novo disco tem uma música chamada Bangu 1. Você já esteve lá?

Bezerra: Já, fui visitar o Escadinha (José Carlos dos Reis Encina, condenado por tráfico de drogas e preso há dez anos), que é meu amigo. Aquilo é uma coisa para deixar qualquer um maluco. Não dá para fugir. Gastaram um dinheirão, mas fizeram um negócio perfeito, de onde ninguém pode “dar o pinote”. Para construir hospital é que eles nunca tem dinheiro.

Outro personagem relacionado à obra de Bezerra que também teve ligações com Escadinha trata-se do compositor Beto sem Braço, autor dos sambas “Mulher da Melhor Qualidade”⁴⁶⁴ e “Meu Bom Juiz”⁴⁶⁵, gravados por Bezerra. Escadinha e Beto eram compadres e, devido à amizade entre eles, Beto foi acusado de envolvimento com o crime organizado.⁴⁶⁶ Certa feita, foi denunciado junto com Bezerra da Silva quando um traficante, ao ser detido pela polícia, afirmou que os dois, entre outros sambistas, seriam seus clientes:

A corrupção de policiais do 2º BPM – receberiam suborno para permitir o funcionamento das bocas de fumo e venderiam armas aos traficantes – e o envolvimento de artistas famosos nos pagodes do Dona Marta, quando grande quantidade de tóxicos era consumida, foram algumas das denúncias do traficante Cosme Rodrigues, 23, preso segunda feira, ao descer o morro após desertar do bando de Zaca.

[...] A denuncia mais grave foi sobre Zeca Pagodinho que, segundo Cosme Rodrigues “cheirava muito e chegou a trocar com o Zaca uma metralhadora por um Escort e uma moto roubados”. O traficante citou ainda a cantora Elza Soares, “que cheira de montão, tem um nariz enorme e, quando ia cantar lá na Mangueira, ela levava sua própria brizola (cocaína) e dizia que era muito mais pura, muito melhor que a nossa, que ela trazia da Bolívia. Ela distribuía com a gente e, depois que acabava, levava da nossa”. O traficante citou ainda como viciados e frequentadores do pagode Bezerra da Silva e o compositor da Escola

⁴⁶⁴ Almir e Beto Sem Braço (Comp.). **Mulher da melhor qualidade**. LP “Partido alto nota 10 - Vol.3”, Bezerra da Silva e Rey Jordão. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: CID, 1980.

⁴⁶⁵ Beto sem Braço e Serginho do Meriti (Comp.). **Meu bom juiz**. LP “Alô malandragem, maloca o flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1986.

⁴⁶⁶ Segundo a matéria de jornal, além de manter relações com Escadinha, Beto sem braço disparou um tiro de revólver no presidente da escola de samba Império Serrano, Jamil Salomão Maruf, conhecido como “Jamil Cheiroso”, por não aceitar a derrota de sua composição na cerimônia de escolha do samba-enredo para o carnaval de 1987. “[...] A confusão de sábado deixou a mostra, mais uma vez, a outra faceta do consagrado compositor Beto sem Braço - a de um homem violento e com profundas ligações com a criminalidade, traduzidas na forte amizade que o une a traficantes como Jose Carlos dos Reis Encina, o Escadinha. [...] Nascido em Ramos, ele viveu em internatos durante 10 anos. Depois foi feirante, colega de Escadinha e Meio Quilo. Aos 39 anos, passou a ser somente compositor. [...] No início de 86, o compositor teve de dar explicações à polícia, sobre um churrasco que teria patrocinado em sua casa para comemorar a fuga de Escadinha da Ilha Grande. Ele admitiu que conhece Jose Carlos dos Rei Encina ‘há muitos anos’, tratando-o inclusive de compadre. Em uma série de contradições, Beto sem Braço confirmou ainda ter participado de outro churrasco, na favela do Jacarezinho, no dia 1º de dezembro de 85, quando Paulo Roberto Moura Lima, o Meio Quilo, comemorou a vitória de Saturnino Braga nas eleições para prefeito do Rio.” JORNAL DO BRASIL. Beto, velho amigo do crime. **Jornal do Brasil**. 1º Caderno - Cidade. Rio de Janeiro, 05 out. 1987, p.10a.

Império Serrano, Beto sem Braço, lembrando ainda que este é compadre do traficante José Carlos dos Reis Encina, o Escadinha.⁴⁶⁷

Os artistas e seus empresários desmentiram as acusações, que nunca foram confirmadas⁴⁶⁸, da mesma forma que Bezerra por inúmeras vezes negou ser usuário de drogas. Segundo ele, não utilizava nenhuma delas, sobretudo cocaína, que por ser cara considerava “droga de ricos”:

O negócio é o seguinte: eu não bebo, fumo muito pouco, não fumo maconha, não cheiro cocaína, não sou boêmio... Tem hora que eu tenho até vergonha. Chego na bocada e bebo água mineral.⁴⁶⁹

Folha: Você usa drogas?

Bezerra: Não. Fumei maconha uma vez, quando tinha 17, 18 anos. Ouvi falar que tinha esse negócio, era fumar e sair derrubando barraco. Falei: “Deixa ver isso aí”. Essas coisas que dão fome e tiram o sono não servem.

Folha: E a bebida?

Bezerra: Gosto de cachaça de alambique. Agora fui proibido de beber, mas bebo no fim de semana.⁴⁷⁰

Mas eu nunca roubei, matei, fumei maconha. A única coisa que faço é beber cachaça quando estou de bom humor. Cocaína é coisa de rico, de capitalista. Jayminho (autor de São Murungar) é trocador de ônibus, mora em Vila Rangel e se quisesse cafungar não tinha dinheiro. Só cheira quem pode dar mil cruzados por um papelote e depois pagar casa de saúde. Se crioulo comprar cocaína fica um mês sem comer.⁴⁷¹

Outro elemento que levou à alcunha de “sambandido” na obra de Bezerra foi seu contato com os presidiários, dizia-se que o “idolatravam”. Sabedor dessa admiração, Bezerra gravou duas canções sobre o tema, “Ilha Grande”⁴⁷² e “Bangú I”⁴⁷³, além de outras que falam

⁴⁶⁷ JORNAL DO BRASIL. Bandido preso faz denúncias: militares são acusados até de venda de armas. **Jornal do Brasil**. Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 26 ago. 1987, p.4.

⁴⁶⁸ “Artistas consagrados, Elza Soares, Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva tem, desde ontem, mais um fator a uni-los além do samba e do pagode [...] Ídolos populares, sem nunca terem negado a admiração que a grande massa carcerária e os traficantes nutrem por eles, os artistas e seus empresários, porém refutaram de forma veemente as acusações feitas por Cosme, chamando-o de ‘leviano’ e de querer ‘denegrir’ suas imagens perante o público. A mais indignada foi a sambista Elza Soares que, de acordo com o traficante, ‘levava sua própria cocaína, vinda da Bolívia, para os pagodes’, distribuindo entre os outros traficantes [...]” JORNAL DO BRASIL. Artistas refutam afirmação. **Jornal do Brasil**. 1º Caderno - Cidade. Rio de Janeiro, 27 ago. 1987, p.6a.

⁴⁶⁹ STYCER, Mauricio. Bezerrão. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. São Paulo, 26 jul.1987, p.5.

⁴⁷⁰ VIEIRA, Paulo. O cantor Bezerra da Silva, 61, lança o seu 24º disco com críticas a FHC e elogios a Escadinha. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 04 set. 1998, p.15.

⁴⁷¹ MARIA, Cleusa. A ira de um homem de boa vontade: Bezerra solta os bichos na justiça, no sistema de arrecadação e no preconceito racial. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 17 jun. 1987, p.6.

⁴⁷² J. Laureano (Comp.). **Ilha Grande**. LP “Justiça Social”. Lado 2, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

⁴⁷³ Raimundo de Barros Filho, Jorge Teixeira, Eli Santos e Zé do Galo (Comp.). **Bangu I**. CD “Meu samba é duro na queda”, Bezerra da Silva. Faixa 10. Rio de Janeiro: RGE, 1996.

do cotidiano no sistema prisional. Nesse sentido, são exemplares “Filho de Mãe Solteira”⁴⁷⁴, “Malandro não cagueta”⁴⁷⁵, “SOS Baixada”⁴⁷⁶ e “Bicho Feroz”⁴⁷⁷. Além disso, realizou uma série de shows beneficentes em presídios do Rio de Janeiro.

[...] Porque eu gravo para pessoas pobres, me chamam de cantor de bandido. E também porque faço show em presídio - sempre a convite do diretor, como o Luisão, da Casa de Detenção, que já me chamou duas vezes. As autoridades do sistema penitenciário dizem que eu ajudo quando vou à cadeia, a reintegrar o preso à sociedade.

O Estado de S. Paulo: Você não gosta de ser chamado de cantor de bandido?

Bezerra: Eu até adoro. Depois que eles disseram isso, eu comecei a ganhar disco de ouro, os bandidos ficaram contentes... Porque bandido não tem direito a nada e, de repente, passaram a ter direito a cantor.

O Estado de S. Paulo: Mas você não tem medo deles?

Bezerra: O contrário. Comigo não acontece nada. Todos os bandidos me conhecem.

O Estado de S. Paulo: Te protegem?

Bezerra: Não, eu não preciso de segurança, de nada. Eu sou sujeito homem. Eu me garanto. Além do que, não devo nada a ninguém. E tem mais: homem que anda com segurança é frouxo.⁴⁷⁸

[...] Porque aqui no Rio só canto em favela ou então em presídio.

O Estado de S. Paulo: Em presídio?

Bezerra: É, já cantei em todos os presídios do Rio, menos em Bangu I (presídio de segurança máxima) e Água Santa, que são considerados castigo para os presos e não podem receber artistas. Mas nos outros cantei, até no feminino. Sou campeão nisso.

O Estado de S. Paulo: E eles pagam?

Bezerra: Não pagam porque é o diretor que convida, manda ofício... Eu faço de graça. Sempre em Dia das Mães, Natal, essas coisas.⁴⁷⁹

A categorização da obra de Bezerra como “sambandido” pode ter auxiliado a formação de um nicho de público. Nessa classificação, a persona artística do “bom malandro” (assumida enquanto intérprete de partido-alto) se fortaleceu. Ela divergia da figura típica do malandro das décadas de 1930 e 1940, que era vinculada ao submundo e à ilegalidade⁴⁸⁰, e se

⁴⁷⁴ Sassarico e Bicalho (Comp.). **Filho de mãe solteira**. LP “Violência gera violência”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 6. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988.

⁴⁷⁵ Julinho Belmiro e Jorge Garcia (Comp.). **Malandro não cagueta**. LP “Se não fosse o samba”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1989.

⁴⁷⁶ Nilson Reza Forte e Bimba do Tavares Bastos (Comp.). **S.O.S Baixada**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

⁴⁷⁷ Tonho e Cláudio Inspiração (Comp.). **Bicho feroz**. LP “Malandro Rife”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA VIK, 1985.

⁴⁷⁸ STYCER, Mauricio. Bezerra. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. São Paulo, 26 jul.1987, p.6.

⁴⁷⁹ MIGLIACCIO, Marcelo. Bezerra da Silva chega à Zona Sul Carioca. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 4. São Paulo, 15 jul. 1996, p.2.

⁴⁸⁰ MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.77-82.

aproximava da “bandidagem”. Bezerra não se apropriou do modelo anterior de malandro, ao contrário disso, reinterpreto, atualizando-o para o novo contexto, com outros tipos de malandro que surgiram. Quando se fala no modelo de malandro inserido na obra de Bezerra, deve-se citar o termo no plural (malandros), ele é polissêmico e incorpora representações diversas que podem ser até antagônicas, e serão analisadas na sequência.

4.2 CRIMINALIZAÇÃO, MALANDRAGEM E RESISTÊNCIA.

- A dupla cinco + cinco mais uma vez reunida, hein, meu compadre?!
- Pra avisar a rapaziada pra não dar mole aos home que o bicho pega, né meu compadre?!
- É isso aí!
- Se liga, malandragem!

Se der mole aos home amizade
 O bicho pega
 O malandro ganhou monareta
 Uma caixa de fogos, carretel de linha
 Também uma pipa que botou no alto
 Pra avisar a massa que a cana já vinha
 E a moçada que não dá mancada
 Sentiu o aviso e pinoteou
 Pois toda favela tem sua passagem
 Sem caguetagem jamais se dançou

Pois lá na favela o olheiro é maneiro
 Esperto, chinfreiro e não fica na cega
 Até mulher que está barriguda
 Na hora da dura segura e nega
 Olha aí, mas se tem um parceiro na lista
 O malandro despista e não escorrega
 Se entra em cana ele é cadeado
 Morre no pau de arara e ninguém entrega

Vai ter pipa, foguete e morteiro
 Depende de chuva, sereno e de sol
 Até o olheiro que é muito ligeiro
 Só fica cabreiro com o tal de cerol
 É por isso que o seu compromisso
 É não ficar omissos e prestar atenção
 Porque se der mole entra no engodo
 Vai dançar no rodo e não tem perdão⁴⁸¹

A canção “Se não avisar o bicho pega” traz representações sobre o cotidiano nos morros e favelas. O narrador descreve as táticas⁴⁸² usadas por criminosos e moradores para

⁴⁸¹ Jorge Carioca, Marquinho PQD e Marcinho (Comp.). **Se não avisar o bicho pega**. LP “Eu não sou santo”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1990.

⁴⁸² CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1** - Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p.45.

enfrentar a repressão policial, como a utilização de olheiros, que avisavam da chegada da polícia através da queima de fogos de artifício ou manobras com pipas.

A prática da violência policial, representada na obra de Bezerra, é anterior a esse momento (as décadas de 1980 e 1990), podendo ser observada desde o período imperial (1822-1889), mantendo-se na Primeira República⁴⁸³ (1889-1930), governos Vargas⁴⁸⁴ (1930-1945) e governos militares⁴⁸⁵ (1964-1985). Deve-se ressaltar que, além da violência e da prática da tortura⁴⁸⁶, a censura aos meios de comunicação, à arte e aos artistas foi ponto marcante nos períodos de supressão democrática, como os regimes militares.⁴⁸⁷ Nesse sentido, Bezerra não saiu ileso, canções gravadas por ele, algumas com sucesso como “Malandragem dá um tempo”⁴⁸⁸ e “São Murungar”⁴⁸⁹, foram barradas pelos órgãos repressores:

O Estado de S. Paulo: E de censura, você entende?

Bezerra: Também não. As músicas que eu gravo são o dia-a-dia, a pura realidade. Se tem gente que não gosta de ouvir, é outro papo. O que tem demais em cantar “Me diz vovó, quem foi que botou maisena no meu pó?” (letra de São Murungar, censurada em rádio e televisão). O duplo sentido quem faz é a própria censura. E os intelectuais. Do jeito que eles censuram é caô-caô.⁴⁹⁰

⁴⁸³ Durante o período imperial brasileiro, no século XIX (1822-1889), não existia uma delimitação entre as tarefas judiciais e policiais. As forças policiais foram criadas no Rio de Janeiro entre o final do período imperial e a Primeira República, desde o início elas receberam amplos poderes, podendo decidir sobre detenções e implantar castigos correcionais, espancamentos e prisões sem necessidade de consultar as autoridades judiciais. No século XIX, a polícia exercia a violência de diversas maneiras, desde a implantação de castigos físicos aos escravos até espancamentos e prisões arbitrárias aos pobres em geral. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros:** crime, segregação e cidadania em São Paulo. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Edusp, 2000, p.143-144.

⁴⁸⁴ Entre 1933 e 1945, o chefe de polícia do Distrito Federal tinha mais autoridade do que os juízes e o ministro da Justiça, tanto que organizou a repressão na esfera política e criminal. *Ibidem*, p.147.

⁴⁸⁵ Durante o regime militar houve a unificação das forças policiais estatais, elas foram transformadas na versão atual da polícia militar e subordinadas ao exército. O mesmo tipo de repressão efetuada contra os adversários políticos também passou a ser realizada contra os criminosos (os dois passaram a ser considerados inimigos internos). Nesse momento tanto a polícia civil como a militar agiram de forma violenta e abusiva, cometendo assassinatos e torturas, além de ignorarem a legislação e os mandatos judiciais para efetuar prisões. *Ibidem*, p.147-148.

⁴⁸⁶ No ano de 1985, a Arquidiocese de São Paulo denunciou os principais tipos de torturas exercidas durante o regime militar, entre eles estavam a prática de tortura em crianças, mulheres e gestantes e a utilização de métodos cruéis que deixaram marcas profundas na memória do povo brasileiro. RAGO FILHO, Antonio. **A ideologia 1964:** os gestores do capital atrofico. Tese (Doutorado em História), PUC-SP, São Paulo, 1998.

⁴⁸⁷ Sobretudo a partir de 1968, com a decretação do Ato Institucional número 5 (AI-5), inúmeras ações repressivas foram postas em prática contra os âmbitos culturais. Nesse momento foram realizados ataques a espetáculos teatrais, sequestros e espancamento de artistas, e alguns deles, conhecidos por suas posições críticas, foram vítimas de atentados e prisões, como ocorreu com os cantores Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil e com a atriz Norma Bengel. FICO, Carlos. **História do Brasil contemporâneo:** da morte de Vargas aos dias atuais. São Paulo: Contexto, 2015, p.63-64.

⁴⁸⁸ Popular P, Adelsonilton e Moacir Bombeiro (Comp.). **Malandragem dá um tempo.** LP “Alô malandragem, maloca o flagrante”. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA, 1986.

⁴⁸⁹ Jayminho (Comp.). **São Murungar.** LP “Justiça social”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

⁴⁹⁰ STYCER, Mauricio. Bezerrão. **O Estado de S. Paulo.** Caderno 2. São Paulo, 26 jul. 1987, p.6.

Daniel de Plá: [...] Ele falou muito de drogas, isso vendeu muito. Como isso foi recebido, vender discos, músicas falando de drogas, em plena ditadura militar?

Aramís Barros: Pois é, o Bezerra, o tom do Bezerra sempre foi a comunidade, a favela, a polícia, a injustiça social na verdade. Ele nunca bateu no militar, na ditadura, né? Mesmo assim era censurado, não quer dizer que não era, o próprio “Malandragem dá um tempo”, é um disco, a música que a gente gravou um ano, se eu não me engano foi em 84 e só saiu em 85, alguma coisa assim. [...] Mas nós gravamos um ano, foi censurada, não permitiram sair porque falava de droga, não era de política na verdade, né? E só no ano seguinte que autorizaram, no meio da história, depois que o disco saiu e tudo, no meio do caminho autorizaram, e aí no disco seguinte, no ano seguinte, aí nós regravamos. Então tem a gravação de um ano lá que não foi usada, e aí nós tornamos a gravar a mesma música no ano seguinte. E aí foi o sucesso que foi, talvez seja o disco que mais vendeu dele.⁴⁹¹

Adelzonilton: O segundo sucesso foi com Popular P, eu e Moacir Bombeiro. Popular P, eu Adelzonilton e Moacir Bombeiro.

Daniel de Plá: E qual foi a música?

Adelzonilton: Ah, “Malandragem dá um tempo”. [...] Mas a gente corremo risco com essa música, corremo risco, essa música ela ficou seis meses sem entrar no LP, não poderia entrar e quase que a gente foi extraditado, que é, eles falavam que aquilo era apologia ao crime e a gente não tava nem aí. Apologia ao crime por quê? Por que que é apologia ao crime? Não pode ser, a gente não tá mandando ninguém fazer nada e eles achavam que a gente fazia parte da criminalidade e fazia apologia ao crime com esse tipo de música, aí travaram a música. Aí um delegado da polícia federal de Brasília gostava muito de mim, gostava de mim mesmo, ele não me conhecia, mas conhecia assim pelo retrato... Aí ele pegou, ele mandou um telegrama que ele vinha aqui na gravadora, na RCA, era RCA na época, pra passar um conhecimento pra gente, para passar algumas histórias derivado dessa música, como a gente não poderia fazer, aí foi liberado, mas a gente ia ser extraditado, quando ela foi liberada já tinha seis meses e ela fora do disco, aí ele, bum! O disco tava parado por causa disso.⁴⁹²

Após a abertura política, as opiniões das autoridades policiais a respeito de Bezerra eram contrastantes: enquanto alguns o criticavam, outros admiravam seu trabalho.⁴⁹³

⁴⁹¹ Entrevista do produtor musical Aramis Barros ao Professor Daniel de Plá. DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva deu a volta na ditadura? Documentário. Rio de Janeiro, 29 out. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n2bZkS8B13w>>. Acesso em: 20/03/2017. Além de trabalhar com Bezerra, ele foi produtor musical de Elba Ramalho, Agepê, Jorge Ben, hoje Jorge Bem Jor, Yvone Lara, Oswaldo Montenegro, Mario Lago, João Nogueira, Paulinho Mocidade, Luiz Ayrão, Gonzaguinha, dos grupos Só Preto sem Preconceito, Razão Brasileira, entre outros artistas e conjuntos musicais. INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira.** Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/aramis-barros/dados-artisticos>>. Acesso em: 15/03/2017.

⁴⁹² Entrevista do compositor Adelzonilton ao Professor Daniel de Plá. DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - A última entrevista de Adelzonilton. Documentário. Rio de Janeiro, 9 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bh7N0gc1uH4>>. Acesso em: 20/03/2017.

⁴⁹³ Segundo o compositor Ivan Mendonça, a canção “Overdose de cocada”, de sua autoria (em parceria com o compositor Dinho), gravada por Bezerra em 1993, sofreu ameaças e repressão policial. Um delegado do Rio ameaçou abrir inquérito contra os dois, acusando-os do crime de apologia às drogas no ano de 1994. DE PLÁ,

O Estado de S. Paulo: Você já teve problemas com a Justiça ou com a polícia por causa das letras?

Bezerra: A polícia hoje em dia me trata muito bem, me abraça na rua, me dá total proteção. Antes, me levavam toda hora para a delegacia. Outro dia fui num debate na televisão e aquele procurador, o Biscaia (Antonio Carlos Biscaia, ex-procurador geral do Rio), me perguntou sobre a música “Overdose de cocada”. Eu disse que o duplo sentido está na cabeça de quem ouve. Falei para ele que em vez de se preocupar com a “cocada boa” da minha música, devia prender os ladrões que estão no Congresso ou o, hoje falecido, PC Farias. Desafio qualquer político a tirar atestado de bons antecedentes como eu tiro.⁴⁹⁴

No repertório de Bezerra as canções que receberam maior questionamento e censura foram as relacionadas à temática das drogas, essas eram vistas como apologéticas. Bezerra contestava essa ideia, afirmando que pretendia alertar sobre o perigo do uso das drogas. Segundo o intérprete, o motivo principal da perseguição à sua obra era o caráter crítico e de denúncia das canções, além de seu vínculo com os populares:

Eu canto o cotidiano, o dia a dia, a pura realidade. E o povo do morro diz cantando aquilo que não pode dizer falando [...] Não se conforma. Seu “Vou Apertar”, diz, já não foi bem compreendido, pois “era um alerta sobre o uso de drogas, mostrava o que pode acontecer quando se acende um cigarro de maconha”.⁴⁹⁵

Então um cara daquele faz um samba, diz que tá com fome, eu gravo, quer dizer que eu tô errado? Ah é isso é? Acho de uma graça! (risos) Malandro é malandro, mané é mané, não é meu cumpadre? Eu ainda tenho um problema que é o seguinte, eu não tenho medo, não tenho papa na língua, não tenho medo da verdade e quem não gostou come menos e aí faz bem pra saúde.⁴⁹⁶

Bezerra também relacionava a perseguição à sua obra com seu foco principal, ou seja, a vivência dos moradores dos morros, favelas e subúrbios, implicando denúncias a respeito da repressão policial, social e judiciária, além de críticas aos preconceitos e estereótipos.⁴⁹⁷ Temáticas presentes, por exemplo, na canção “Eu sou favela”:

Daniel (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva pegou pesado. Documentário. Rio de Janeiro, 20 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JPIcCmyZvLs>>. Acesso em: 20/03/2017.

⁴⁹⁴ MIGLIACCIO, Marcelo. Bezerra da Silva chega à Zona Sul Carioca. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 4. São Paulo, 15 jul. 1996, p.1-3.

⁴⁹⁵ MENDES, Antônio Jose. Tem maisena nesse pó: Bezerra da Silva lança disco e briga de novo com a censura. **Jornal do Brasil**. Caderno Perfil. Rio de Janeiro, 31 mai. 1987, p.12-13.

⁴⁹⁶ Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

⁴⁹⁷ Os preconceitos e estereótipos contra os pobres (favelados, nordestinos, moradores de cortiços) são reforçados continuamente, numa tendência de se associar pobres e criminosos na sociedade brasileira, e essa “confusão” pode gerar sérias consequências, considerando que a polícia trabalha pautada nesses mesmos

Em defesa de todas as favelas do meu Brasil
Aqui fala o seu embaixador

Sim, mas a favela nunca foi reduto de marginal
A favela nunca foi reduto de marginal
Só tem gente humilde marginalizada
E essa verdade não sai no jornal
A favela é um problema social

É, mas eu sou favela
E posso falar de cadeira
Minha gente é trabalhadeira
E nunca teve assistência social
Sim, mas só vive lá
Porque para o pobre não tem outro jeito
Apenas só tem o direito
A um salário de fome e uma vida normal⁴⁹⁸

Nessa canção pode-se verificar que Bezerra assumiu sua persona artística de defensor-embaixador dos morros e favelas, saindo em defesa dos seus moradores. Afirma que “a favela nunca foi reduto de marginal” e que seus habitantes são pessoas “humildes marginalizadas”, que vivem lá por falta de opção. As representações negativas acerca dos moradores dos morros e favelas, segundo a canção, eram omitidas pela mídia: “Só tem gente humilde marginalizada / E essa verdade não sai no jornal”.⁴⁹⁹

A criminalização dos pobres, em sua maioria afrodescendentes, não é recente, tendo raízes nas marcas escravistas da história brasileira. Mesmo com o fim da escravidão, a criminalização dessas populações não cessou, ao contrário, se ampliou em alguns momentos, particularmente nos mais repressivos, sendo inclusive institucionalizada por um aparato burocrático e jurídico, em que foi gestada uma ordem social que organiza mecanismos de controle diferenciados para cada classe.⁵⁰⁰ Diversos dispositivos (merecendo menção o discurso e o aparato jurídico, bem como as estruturas administrativas e policiais) atuaram como formas de controle sobre as “classes perigosas”, como nas primeiras greves operárias do

estereótipos e comumente confunde pobres trabalhadores com criminosos, as vezes até os matando. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2000, p.89.

⁴⁹⁸ Noca da Portela e Sergio Mosca (Comp.). **Eu sou favela**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

⁴⁹⁹ Historicamente, foi sendo construída uma “fala do crime”, que é constantemente reforçada pela mídia (TV, rádio, jornais). A fala do crime auxilia a propagação da violência, além disso discrimina alguns grupos (pobres, favelados, negros e nordestinos), promove sua criminalização, os transforma em vítimas da violência e faz o medo circular, através da repetição de histórias. CALDEIRA, op. cit., p.42.

⁵⁰⁰ CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Cia das Letras, 1996. NEDER, Gizlene. **Discurso jurídico e ordem burguesa no Brasil**. Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris Editor, 1995, p.36-37.

início do século XX. Essas ações não se restringiram à esfera judiciária, elas se expandiram socialmente e foram difundidas até mesmo pela imprensa.⁵⁰¹

Pode-se observar a proximidade entre a constituição do mercado de trabalho e os processos de criminalização, ao passo que os discursos políticos, entre eles o jurídico, voltavam-se para a apologia ao trabalho, à disciplina e à repressão. Autoridades buscaram renovar formas de dominação com a reformulação policial e judiciária, no sentido de exercer poder através da violência (física e simbólica) e da repressão social. A repressão, exercida através do aparato policial, utilizou como referenciais as concepções da criminologia lombrosiana⁵⁰² (voltada para teorias racistas, nas quais a determinação biológica era usada para explicar a criminalidade) e o pensamento criminológico liberal (no qual o crime era vinculado a aspectos psicológicos). Dessa forma, a pobreza e a miséria passaram a ser fatores vinculados à criminalidade.⁵⁰³

Essas questões, entre outras, se fazem presentes na canção “Desabafo do Juarez da Boca do Mato”, que observa na prática do tráfico de drogas o envolvimento das elites (como financiadoras do comércio e do transporte). As punições, no entanto, atingiriam apenas as classes populares:

Seu doutor só combate o morro
 Não combate o asfalto também
 Como transportar escopeta, fuzil AR-15
 O morro não tem
 Navio não sobe morro, doutor
 Aeroporto no morro não tem
 Lá também não tem fronteira
 Estrada, barreira pra ver quem é quem

Para você que só sabe do morro falar mal
 Fale também que somos vítimas
 De uma elite selvagem e marginal
 O morro pede o fim da discriminação
 Embora marginalizados
 Nós também somos cidadãos

⁵⁰¹ NEDER, Gizlene. **Discurso jurídico e ordem burguesa no Brasil**. Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris Editor, 1995, p.37-38.

⁵⁰² Cesare Lombroso era partidário do chamado positivismo penal, fazia parte da Escola Italiana de criminologia, que influenciou as teorias jurídicas brasileiras no momento da passagem do século XIX ao XX. Defendia um modelo de ciência penal fundada na periculosidade, em que o criminoso era visto como uma espécie diferente de homo sapiens, um sujeito perigoso, anormal e biologicamente defeituoso. Essa anormalidade impulsionava o sujeito ao crime. O fundamento punitivo era a defesa social, a proteção da sociedade contra indivíduos perigosos. SANTOS, Bartira Macedo de Miranda. **As ideias de defesa social no sistema penal brasileiro: entre o garantismo e a repressão (de 1890 a 1940)**. Tese (Doutorado em História da Ciência), PUC/SP, São Paulo, 2010, p.7-8.

⁵⁰³ NEDER, op. cit., p.155-157.

Mas o morro quer
 E eu até também queria
 Ouvir aquela melodia
 Todos cantando em seu louvor
 O morro quer
 Felicidade pra cidade
 Rever a paz, tranquilidade
 E um patamar superior⁵⁰⁴

Nessa canção o narrador dialoga com o “doutor” (autoridade policial ou judicial) e lhe faz uma acusação, dizendo que “[...] só combate o morro / Não combate o asfalto também”.⁵⁰⁵ Na sequência, cita as razões por que deveria reprimir (“combater”) o asfalto: “Como transportar escopeta, fuzil AR-15 / O morro não tem / Navio não sobe morro, doutor / Aeroporto no morro não tem / Lá também não tem fronteira / Estrada, barreira pra ver quem é quem”. Entende-se que os moradores dos morros e favelas não teriam condições materiais (aeroporto, navio, estrada) para transportar ilícitos como drogas e armas; portanto, se não eram eles que transportavam, eram os moradores do asfalto. Pela poética musical questiona-se a aplicação das leis e a parcialidade da repressão.

O documentário “Onde a coruja dorme” apresenta alguns discursos sobre essa temática:

Hélio Luz⁵⁰⁶: Então o que eles colocam? Eles colocam o narcotráfico, eles ligam o narcotráfico à miséria. Eles ligam o narcotráfico à senzala moderna, que é a favela. Cocaína não é vendida em consignação, é à vista e em dólar. Quem tem condição de fazer isso, favelado? Se nós quisermos chegar a acabar com o narcotráfico, aqui em torno da praça Pio X, né, você resolve o narcotráfico. Quem que tá limpando, quem que tá lavando esse dinheiro todo? É aqui mesmo, é por aqui, é aqui, é no centro do Rio de Janeiro que você resolve o problema do narcotráfico no Rio de Janeiro.⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Juarez da Boca do Mato e Zaba (Comp.). **Desabafo do Juarez da Boca do Mato**. CD “Meu samba é duro na queda”, Bezerra da Silva. Faixa 11. Rio de Janeiro: RGE, 1996.

⁵⁰⁵ A canção cita a dicotomia existente entre morro-asfalto criada pelo imaginário social, em que há uma imagem de exclusão da favela do restante da cidade – comparável à dualidade entre litoral-sertão presente na obra de Euclides da Cunha. HENRIQUES, Mariana Nogueira; CASTILHO, Marina Martinuzzi; SILVEIRA, Ada Cristina Machado da; GUIMARÃES, Isabel Padilha. Enquadramento jornalístico: enxergando a favela pelos olhos da mídia. **Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul - Intercom**. Chapecó, 31/05 a 02/06/2012. Disponível em: <<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30888038/R30-0722-1.pdf>>. Acesso em: 15/03/2017.

⁵⁰⁶ O delegado aposentado, Hélio Tavares Luz, foi chefe da polícia civil fluminense entre 1995 e 1997. Segundo o noticiário jornalístico, ele causou grande tumulto na corporação ao denunciar a existência de uma banda podre em seus quadros. ETCHICHURY, Carlos. Entrevista com Hélio Tavares Luz: “Se não pagar a polícia, traficante vai pra vala”. **Zero Hora**. Com a Palavra. Porto Alegre, s/d. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/pagina/helio-luz.html>>. Acesso em: 12/03/2017.

⁵⁰⁷ Entrevista do delegado Hélio Tavares Luz ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

Tião Miranda: Vem cá, você acha que um rapaz daquele lá de cima com uma AR-15 nas costas, ele tem condição de atravessar uma fronteira aqui para ir aí trazer uma paradinha? Todo mundo sabe, certo, todo mundo sabe, se quiser acabar com a pouca vergonha, acaba, agora, não é de interesse acabar.⁵⁰⁸

Luiz Grande: Mas só divulgam quando prende na favela, na favela tal, morro tal, prenderam não sei quanto fuzil, mas não foram os caras que foram lá em Miami buscar aquilo, em Israel, é arma israelense.⁵⁰⁹

Nos depoimentos pode-se verificar a delação das desigualdades jurídicas, com a criminalização dos populares, a impunidade em casos relacionados aos setores dominantes, como corrupção política, crimes financeiros e fiscais (denominados “crimes de colarinho branco”⁵¹⁰) e, em contrapartida, penalizações mais duras para os populares. A temática da desigualdade jurídica é uma constante no repertório de Bezerra, em canções como “Vítimas da Sociedade”⁵¹¹, “Preconceito de cor”⁵¹², “Povo da colina”⁵¹³, “Se liga doutor”⁵¹⁴, entre outras.

A criminalização da população dos morros e favelas, tão denunciada na obra de Bezerra, foi assimilada por parte considerável da população brasileira, incluindo as elites e o aparato policial, o que se reverteu em maior controle, repressão, violência policial e tortura sobre essa população.⁵¹⁵ Sua representação pode ser observada em canções como “A semente”:

Meu vizinho jogou
Uma semente no seu quintal
De repente brotou
Um tremendo matagal

⁵⁰⁸ Entrevista do compositor Tião Miranda ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

⁵⁰⁹ Entrevista do compositor Luiz Grande ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem, 2006.

⁵¹⁰ O “crime de colarinho branco” está geralmente relacionado a casos de corrupção e fraude. Apesar de ser explorado pela mídia, raramente leva à cadeia, indicando o nível de impunidade existente para um setor privilegiado da sociedade brasileira e a falta de cumprimento dos deveres e responsabilidades das instituições judiciárias, já que muitos crimes, mesmo gerando comoção social, são simplesmente ignorados pelo sistema judiciário. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2000, p.107.

⁵¹¹ Criolo Doido e Bezerra da Silva (Comp.). **Vítimas da sociedade**. LP “Malandro rife”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 2. Rio de Janeiro: RCA Vik, 1985.

⁵¹² G. Martins e Naval (Comp.). **Preconceito de cor**. LP “Justiça social”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 5. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

⁵¹³ Walmir da Purificação, Tião Miranda e Roxinho (Comp.). **Povo da colina**. LP “Violência gera violência”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988.

⁵¹⁴ Marquinho Capricho e Batatinha (Comp.). **Se liga doutor**. CD “Bezerra da Silva - Ao Vivo”, Bezerra da Silva. Faixa 9. Rio de Janeiro: CID, 2000.

⁵¹⁵ NEDER, Gizlene. **Discurso jurídico e ordem burguesa no Brasil**. Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris Editor, 1995, p.155-157. CALDEIRA, op. cit., p.158-159.

Quando alguém lhe perguntava
 - “Que mato é esse que eu nunca vi?”
 Ele só respondia
 - “Não sei, não conheço, isso nasceu aí”

Mas foi pintando sujeira
 O patamo estava sempre na jogada
 Porque o cheiro era bom
 E ali sempre estava uma rapaziada
 Os homens desconfiaram
 Ao ver todo dia uma aglomeração
 E deram o bote perfeito
 E levaram todos eles para averiguação e daí
 Na hora do sapeca-iá-iá o safado gritou:
 - “Não precisa me bater
 Que eu dou de bandeja tudo pro senhor
 Olha aí, eu conheço aquele mato, chefia
 E também sei quem plantou”
 Quando os federais
 Grampearam e levaram o vizinho inocente
 Na delegacia ele disse
 - “Doutor, não sou agricultor, desconheço a semente”⁵¹⁶

Bezerra interpreta essa canção em primeira pessoa, narrando o caso de um personagem (identificado como vizinho) que se dizia “inocente”. Ele jogou uma semente no quintal e cresceu um imenso matagal (uma plantação de maconha), que devido ao “cheiro bom” atraía “uma rapaziada” para consumi-la, mas também a atenção da polícia, que prendeu os frequentadores, inclusive o vizinho. No primeiro inquérito policial, quando ele foi questionado sobre a plantação, desconversou dizendo que não sabia como apareceu, que não era agricultor e não conhecia a semente da plantação.

Contudo, os argumentos mudaram quando ele passou a ser torturado pela polícia (o “sapeca-iá-iá”). Depois da agressão, o sujeito entregou os traficantes que plantavam e negociavam a droga plantada em seu terreno: “Não precisa me bater / Que eu dou de bandeja tudo pro senhor / Olha aí, eu conheço aquele mato, chefia / E também sei quem plantou”. A partir desses versos, observa-se a dubiedade da poética musical de Bezerra, não se sabe se o vizinho era cúmplice do plantio e acabou delatando os comparsas ou se era inocente e citou os nomes para evitar a tortura.⁵¹⁷ Nesse sentido, manifestam-se alguns compositores:

⁵¹⁶ Walmir da Purificação, Tião Miranda, Roxinho e Felipão (Comp.). **A semente**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

⁵¹⁷ Relatórios do América Watch sobre a violência policial em São Paulo e no Rio de Janeiro classificam a polícia militar como uma força de patrulhamento uniformizada, responsável por execuções sumárias, e a polícia civil como encarregada das investigações e implementadora da tortura. A tortura seria o principal instrumento utilizado pela polícia civil para obter confissões e delações; no que se refere à tortura policial, ela é destaque em diversos estudos acadêmicos, a autora cita Lima (1986) e Mingardi (1992). CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2000, p.159.

Tião Miranda: Aí ele vai entregar, ele entregou o irmãozinho de bandeja, ele não guentou o pau. Se ele é um bom malandro, ele “Olha, você pode me matar, mas a semente eu não vou dizer quem plantou”, se tá me entendendo? Mas ele, não pelo amor de Deus [...] caguetou tudo rapaz, vai levar os caras lá na bocada do irmãozinho.⁵¹⁸

Pedro Butina: Sapecá-iá-iá é o coro que come no lombo da rapaziada, mas (risos) aí ó... E você nem imagina o que é o pau da cana dura, o que é levar bambuzada, o bambu quebrar no meio.⁵¹⁹

1000tinho: Quem que guenta cacete? Ninguém. Quatro, cinco batendo nele, e fala! Ele fala até o que não fez, diz que matou a mãe e o pai, mas não matou ninguém, pra parar de apanhar.⁵²⁰

Além da tortura e da violência, práticas comuns às polícias brasileiras⁵²¹, percebe-se a intencionalidade judicial em confinar os populares.⁵²² Lembrando que, desde o seu surgimento, o sistema prisional atua como um instrumento de hegemonia. E nas décadas de 1980 e 1990 não era diferente, as prisões continuavam a abrigar renegados, despossuídos, pobres e miseráveis⁵²³, sendo utilizadas para controlar excluídos sociais por todo um conjunto de ações seletivas da polícia e do judiciário, por todo um equipamento repressivo assentado em discursos que associam o crime com os populares:

A penalidade seria então uma maneira de gerir as ilegalidades, de riscar limites de tolerância, de dar terreno a alguns, de fazer pressão sobre outros, de excluir uma parte, de tornar útil outra, de neutralizar estes, de tirar proveito daqueles. Em resumo, a penalidade não “reprimiria” pura e simplesmente as ilegalidades; ela as “diferenciaria”, faria sua “economia” geral. E se podemos falar de uma justiça não é só porque a própria lei ou a maneira de aplicá-la servem aos interesses de uma classe, é porque toda a gestão diferencial das ilegalidades por intermédio da penalidade faz parte desses mecanismos de dominação.⁵²⁴

⁵¹⁸ Entrevista do compositor Tião Miranda ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

⁵¹⁹ Entrevista do compositor Pedro Butina ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

⁵²⁰ Entrevista do compositor 1000tinho ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

⁵²¹ Os principais alvos da violência policial não são os adversários políticos, mas os “suspeitos” (supostos criminosos), em sua maioria pobres e desproporcionalmente negros. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2000, p.158.

⁵²² Políticas de encarceramento em massa que vem sendo implementado pelo Estado Democrático de Direito Penal, ele tem atingido altos níveis em nosso país (que o ocupa o 4º lugar entre os países mais encarceradores do mundo). Essas ações se voltam para setores específicos, alvos da repressão, do genocídio e da pena de prisão: os jovens, negros e moradores das periferias. MELO, Camila Gibin. **Entre muros e grillhões: criminologia crítica e a práxis de enfrentamento contra o sistema penal e pelo fim das prisões**. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) PUC/SP, São Paulo, 2014, p.15.

⁵²³ ZOMIGHANI JÚNIOR, James Humberto. **Desigualdades espaciais e prisões na era da globalização neoliberal: fundamentos da insegurança no atual período**. Tese (Doutorado em Geografia Humana), FFLCH, USP, São Paulo, 2013, p.20.

⁵²⁴ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014, p.267.

Mas essa ilegalidade concentrada, controlada e desarmada é diretamente útil. Ela o pode ser em relação a outras ilegalidades: isolada e junto a elas, voltada para suas próprias organizações internas, fadada a uma criminalidade violenta cujas primeiras vítimas são muitas vezes as classes pobres, açoitada de todos os lados pela polícia, exposta a longas penas de prisão, depois de uma vida definitivamente “especializada”.⁵²⁵

Não há uma justiça penal destinada a punir todas as práticas ilegais [...] Os juízes são os empregados, que quase não se rebelam, desse mecanismo. Ajudam na medida de suas possibilidades a constituição da delinquência, ou seja, a diferenciação das ilegalidades, o controle, a colonização e a utilização de algumas delas pela ilegalidade da classe dominante.⁵²⁶

Observa-se o caráter tendencioso dos discursos e das práticas judiciais, ficando evidentes as contradições entre a propagada igualdade jurídica contida no pensamento liberal (em que se fundamentam as ideias jurídicas) e suas ações e práticas desiguais, com a criação e alteração das leis para favorecer certos interesses (das classes dominantes), controlar e reprimir certos grupos sociais (as classes populares).

Os mecanismos jurídicos desiguais, identificados como dispositivos políticos, são tema recorrente na obra de Bezerra, também observado na canção “Povo da colina”⁵²⁷, que em um dos seus versos principais afirma: “Até a lei que foi feita para todos / Quando chega lá no morro / Aí a coisa fica feia / Dá um pau no favelado / E depois mete na cadeia”. Observa-se a ideia de que a leis deveriam ser iguais para todos, mas na prática as populações dos morros e favelas sofriam cotidianamente com violências, agressões e arbitrariedades – ou seja, ignorava-se o que estipulava a constituição.

As populações dos morros, favelas e subúrbios não aceitavam passivamente a violência, as agressões e as injustiças que lhes eram impingidas, cotidianamente resistiam a esse processo, que se faz presente na obra de Bezerra, como no grande sucesso “Malandragem dá um tempo”:

Aí meu irmão, cuidado para não dar mole a Kojak
Quando os home da lei grampeia
O coro come toda hora, amizade

Vou apertar
Mas não vou acender agora

⁵²⁵ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014, p.273.

⁵²⁶ Ibidem, p.277.

⁵²⁷ Walmir da Purificação, Tião Miranda e Roxinho (Comp.). **Povo da colina**. LP “Violência gera violência”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988.

Se segura malandro
 Pra fazer a cabeça tem hora
 É você não está vendo
 Que a boca tá assim de corujão
 Tem dedo de seta adoidado
 Todos eles a fim de entregar os irmãos
 Malandragem dá um tempo
 Deixa essa pá de sujeira ir embora
 É por isso que eu vou apertar
 Mas não vou acender agora

É que o 281 foi afastado
 O 16 e o 12 no lugar ficou
 E uma muvuca de esperto demais
 Deu mole e o bicho pegou
 Quando os home da lei grampeia
 O coro come toda hora
 É por isso que eu vou apertar
 Mas não vou acender agora⁵²⁸

Nessa canção Bezerra interpreta um malandro, morador do morro, que declara que irá preparar (“apertar”) um baseado, mas fumará somente depois, ante a possibilidade de repressão policial. Em seguida, alerta aos outros para esperarem o momento certo de fazer uso da maconha. A repressão policial referida está diretamente vinculada à tortura: “Quando os home da lei grampeia / O coro come toda hora”.

Já o trecho “É que o 281 foi afastado / O 16 e o 12 no lugar ficou” lembra as alterações na legislação com a substituição do Artigo criminal 281 (que condenava usuários e traficantes com a mesma pena) por dois novos Artigos: 16 e 12⁵²⁹, que impunham sanções mais rigorosas aos traficantes. Essas mudanças podem ser identificadas como favorecimento aos consumidores de drogas dos setores sociais dominantes, entre os quais cresceu o consumo nesse período.

Adelzonilton: O 281 na época era um artigo que não livrava a cara de filho nem de general, nem de ninguém. Então eles viram que tinha muito, que não era só a classe pobre que tava no meio das drogas, conforme tem a classe também do alto partido, já digo assim: “Então,

⁵²⁸ Popular P, Adelzonilton e Moacir Bombeiro (Comp.). **Malandragem dá um tempo**. LP “Alô malandragem, maloca o flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA, 1986.

⁵²⁹ Até 1968, a justiça brasileira apenas criminalizava o traficante, não impondo penas aos usuários de drogas. A partir de 1968, com o Decreto-Lei 385/68, o artigo 281 do Código Penal foi alterado, estabelecendo a mesma sanção para traficantes e usuário de drogas. Em 1971, com a promulgação da Lei 5.726, o Brasil passou a seguir as orientações internacionais referentes às legislações antidrogas (pautadas nos discursos médico-jurídicos) e a diferenciar o usuário do traficante, impondo sanções mais severas aos traficantes de drogas (Artigo 12) e mais brandas para os usuários (Artigo 16). MACHADO, Nara Borgo C. Usuário ou traficante? A seletividade penal na nova lei de drogas. **Anais do XIX Encontro Nacional do CONPEDI**. Fortaleza: CONPEDI, 2010, p.1104. Disponível em: <<http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/fortaleza/3836.pdf>>. Acesso em: 15/03/2017.

sou filho de fulano de tal”, “Tu é filho de fulano, mas tá transportando aqui o bagulho, malandragem, como é que fica? Tu vai pra dura”. Então não tinha colher de chá. Aí afastaram o 281. Porque o 16 e o 12 ainda é um artigo que dá uma colher de chá, eu posso entrar com um advogado para soltar o Pastel, se eu pegar ele dando dois no cachimbo, sabe como é que é? Só que ele não faz isso, esse aqui é malandro, esse também é, aquele também é.⁵³⁰

Delegado Hélio Tavares Luz: O uso, como o tráfico de entorpecente era um artigo só, era 281 e não havia fiança. Então separa o 16 que é usuário, do 12 que é o traficante.⁵³¹

Com o novo código, as penas mais pesadas, como as prisões, se voltaram para os traficantes (geralmente das classes populares), ficando os consumidores (também das classes média e alta) com as mais brandas. A criminologia crítica, que estuda as finalidades e a seletividade do direito penal, em uma de suas vertentes afirma que o direito penal tem como finalidade não declarada proteger certos interesses sociais e criminalizar seletivamente os marginalizados.⁵³²

Mesmo com a violência e a repressão vigorando nos morros e favelas cariocas, nas décadas de 1980 e 1990, as comunidades desses territórios continuaram a manter a sua singularidade e resistir contra os abusos de autoridade. Uma das táticas utilizadas foi a prática da malandragem, extensivamente referenciada na obra de Bezerra, em múltiplos sentidos e práticas, entre elas a dos ditos “sambistas malandros”, que iniciaram sua trajetória ligados ao bloco carnavalesco “Deixa Falar”, situado no bairro Estácio de Sá, tendo como principais expoentes os sambistas Wilson Batista, Ismael Silva e Geraldo Pereira. São marcas do samba malandro a cadência sincopada apoiada na percussão, a ginga, a flexibilidade e a movimentação, que visaram adaptar o samba aos desfiles carnavalescos.⁵³³

Desde a década de 1930 a temática da malandragem se desenvolveu no samba, tornando-se recorrente entre vários compositores populares e sendo incorporada como estilo de vida por parte dos sambistas. Colocava em pauta as experiências de não trabalho (como a jogatina e boemia) como formas de resistência à exploração urbano-industrial do operário, às

⁵³⁰ Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

⁵³¹ Entrevista do delegado Hélio Tavares Luz ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

⁵³² ZAFFARONI, Eugenio Raúl; PIERANGELI, José Henrique. Manual de Direito Penal Brasileiro: parte geral. 5ª.ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2004. Apud: MACHADO, Nara Borgo C. Usuário ou traficante? A seletividade penal na nova lei de drogas. **Anais do XIX Encontro Nacional do CONPEDI**. Fortaleza: CONPEDI, 2010, p.1104. Disponível em: <<http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/fortaleza/3836.pdf>>. Acesso em: 15/03/2017.

⁵³³ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva:** produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.100. MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar:** malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.41.

escassas possibilidades de ascensão social e ao ordenamento burguês. Nas décadas de 1930 a 1950, apesar da repressão, a malandragem se expandiu no imaginário dos populares e sambistas, tornando-se um estilo e uma espécie de opção de vida, sendo identificada como possibilidade de liberdade, transgressão das imposições, explorações e exclusões, mantendo-se o malandro à margem da sociedade.⁵³⁴

Mais que isto, vemos a malandragem como a própria expressão da articulação das relações sociais de produção capitalista, pelo menos no eixo Rio-São Paulo, quando a resistência à ordem é definitivamente individualizada na figura temida, repudiada e mitificada e até heroica do “malandro”.⁵³⁵

A imagem do malandro se alterou com a expansão capitalista e a consolidação do mercado de trabalho. Se no início era glamorizada, associada a um tipo “original” brasileiro, herdeiro da ginga, malícia e astúcia dos antigos capoeiras (também perseguidos pelas autoridades na passagem do século XIX para o XX), com o tempo a figura do malandro foi perdendo qualificativos, até ser colocado à margem da sociedade, associado a bandido. Nesse processo, o malandro teve que abandonar a gatunagem, dirigindo-se para a criminalização.⁵³⁶

Bezerra é considerado por muitos um continuador dos sambistas malandros, linhagem iniciada com nomes ligados ao bloco carnavalesco “Deixa Falar”, como Wilson Batista, Ismael Silva, Geraldo Pereira, entre outros⁵³⁷, também desenvolvida por Moreira da Silva (que inaugurou o samba de breque), Jorge Veiga e Dicro⁵³⁸ – estes últimos foram os mais próximos de Bezerra, seja pelas temáticas relacionadas à criminalidade, pelo humor ácido e pela representação da resistência (no caso de Moreira) ou pela veia cômica, ligação com os morros, favelas e subúrbios e relação com os compositores da Baixada Fluminense (no caso de Dicro).

Apesar dessas aproximações, Bezerra foi singular em sua reinterpretação do malandro.⁵³⁹ Algumas vezes o associava ao malandro tradicional, que vivia de pequenos golpes, era sedutor de muitas mulheres, boêmio e rejeitava o trabalho formal:

⁵³⁴ AZEVEDO, Amailton Magno. **Sambas, quintais e arranha-céus: as micro-áfricas em São Paulo**. São Paulo: Olho d’Água, 2016, p.93-94.

⁵³⁵ NEDER, Gizlene. **Discurso Jurídico e ordem burguesa no Brasil**. Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris Editor, 1995, p.136.

⁵³⁶ Ibidem, p.153-154.

⁵³⁷ VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.100.

⁵³⁸ MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.39-46.

⁵³⁹ MATOS, Cláudia Neiva de. “Bezerra da Silva, singular e plural”. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 15, n. 2, dez. 2011.

Eu sou cobra criada
 E tenho muito veneno
 Sou neto da madrugada
 E afilhado do sereno
 Quero respeito comigo
 Que eu sou bom amigo
 Mas brigo à toa
 É só não errar malandragem
 Que tu fica numa boa
 Minha mulata não é viola
 Pra vagabundo tocar
 Nem tampouco é microfone
 Pro amigo da madrugada conversar

Vagabundo é igual o capim
 Que nasce em qualquer lugar
 Eu cheguei, estou chegando
 Vim aqui pra capinar
 É, mas ali moram uns malandros
 Que precisam apanhar
 Parece cachorro com gato
 Toda hora quer brigar⁵⁴⁰

Mas em outras canções o malandro aparece associado às facções do crime organizado que disputavam territórios nos morros:

Você manda lá embaixo
 Aqui em cima quem manda sou eu
 Eu não piso em seu terreno
 Nem você pisa no meu

Esse morro é muito grande
 Vamos fazer um tratado
 Daqui pra baixo é seu
 Daqui pra cima é meu lado
 E não me quebre esse acordo
 Senão malandragem vai virar presunto
 A funerária do morro
 Tá me cobrando defunto

O seu campo tá muito minado
 Perigo espreitando por todo lugar
 Malandro esperto que sou
 Não piso do lado de lá
 Porém, você fique sabendo
 Que tá proibido pisar do meu lado
 Se subir vem caminhando
 Mas descer só carregado

⁵⁴⁰ Dicró e José Paulo (Comp.). **Cobra criada**. LP “Partido alto nota 10”, Bezerra da Silva e Genaro. Lado 1, Faixa 4. Rio de Janeiro: CID, 1977.

Cada um na sua área
 Cada macaco em seu galho
 Cada galo em seu terreiro
 Cada rei no seu baralho
 Duas fases positivas
 Quando se encontram só dá explosão
 Se você quebrar nosso tratado
 Vai levar eco do meu “três oitão”⁵⁴¹

As diversas representações do malandro na obra de Bezerra podem ser observadas nos seus discursos, estando às vezes associado ao trabalhador “inteligente” do morro e outras, ao político corrupto. Esclarece ele:

[...] o malandro é a pessoa inteligente, a palavra malandra quer dizer inteligência. E quando o camarada é rico, poderoso, ninguém vai dizer que ele é muito malandro, diz “Oh, o cidadão aí é o supprassumo da inteligência, é um grande homem”, assim como tem os grandes vultos né? E quando é pobre então não pode ser inteligente, então vira malandro, mas no sentido, querendo dizer que vive à margem da lei, que não sei mais o que, entendeu? Isso tudo são coisas de elite pra deturpar, entendeu? Porque isso aqui mesmo não tem malandro, ninguém aqui tem poder, ninguém tem imunidade, entendeu? Então se você der uma volta em Brasília, aí você vai encontrar o malandro de verdade, faz o que bem quer, entende, fica por isso mesmo. Isso aí sim, agora aqui não, se nego roubar uma galinha entra em cana, não tem malandro, entendeu? Essa é a realidade.⁵⁴²

Bezerra e seus compositores buscaram diferenciar o malandro e o bandido, apesar da linha tênue que os separa (que a qualquer momento pode ser ultrapassada, dependendo das necessidades e privações). Distinguiam o malandro do bicho solto, o malandro radicalizado que virou bandido e não é bem visto pela comunidade por ser violento e se garantir pela força.

Tem um bocado de bicho solto aí, de colarinho branco aí que são bicho solto e que faz os outros soltar o bicho aqui fora também. É soltar o bicho é partir pra cima, botar as ferramenta pra funcionar.⁵⁴³

Já tem o cara que vira bandido com orgulho, pra ele pouco importa o que vai gerar, se vai gerar prisão, se vai gerar perder a própria vida ou se vai gerar uma divulgação, um status pro cara.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ G. Martins e João Rosa Filho (Comp.). **Acordo de malandro**. LP “Partido alto nota 10 - Vol. 2”, Bezerra da Silva e seus convidados. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: CID, 1979.

⁵⁴² Entrevista de Bezerra da Silva ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

⁵⁴³ Entrevista do compositor Barberinho do Jacarezinho ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

⁵⁴⁴ Entrevista do compositor Walmir da Purificação ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. Ibidem.

Ele pega um revólver, ele faz de tudo, ele mau, ele mata, mas quando chega alguém assim que é superior a ele, ele fica com medo, ele sem arma não é ninguém.⁵⁴⁵

Além das diferenças apontadas nas representações, é possível também observar traços comuns. Os malandros são sempre representados como cumpridores dos códigos de conduta dos morros, favelas e periferias, não importando se são trabalhadores, políticos ou fazem parte do crime organizado. Assim sendo, o que define o malandro é o seu respeito pelas regras das comunidades e a sua integração nelas, referências presentes na canção “Na hora da dura”:

Na hora da dura
 Você abre o cadeado
 E dá de bandeja
 Os irmãozinhos pro delegado
 (tá deixando a desejar)
 Na hora da dura
 Você abre o bico e sai caguetando
 Eis a diferença, mané
 Do otário pro malandro
 (aí, safado)

E no pau de arara você confessou o que fez e não fez
 E de madrugada gritava de medo dentro do xadrez
 Quando via o xerife se ajoelhava e ficava rezando
 Eis a diferença, canalha
 Do otário pro malandro

E na colônia penal
 Assim que você chegou
 Deu de cara com os bichos
 Que você caguetou
 Aí você foi obrigado a usar fio-dental e andar rebolando
 Eis a diferença, canalha
 Do otário pro malandro⁵⁴⁶

Além do malandro, a canção apresenta o seu oposto, o denominado “mané” ou “otário”. Da mesma forma que o malandro, esse pode ser trabalhador ou criminoso, o que vai defini-lo é o cumprimento das normas de conduta instituídas nas comunidades. O mané ou otário se considera mais esperto que os outros e é definido como cagueta ou “malandro de

⁵⁴⁵ Entrevista do compositor Paulo Lins ao documentário “Onde a Coruja Dorme”. DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme**. Documentário (1h12min). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

⁵⁴⁶ Beto Pernada e Simões (Comp.). **Na hora da dura**. LP “Justiça social”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

mais”, despreza as normas de conduta e acaba se dando mal com a polícia e com a comunidade.

Nos códigos de conduta um tópico principal a ser respeitado é a não delação (caguetagem), assim, os moradores não podem delatar, estando o “cagueta”⁵⁴⁷ exposto a duras punições (tortura, assassinato e expulsão). Na obra de Bezerra percebem-se numerosas referências à caguetagem – foram computadas 55 canções. Embora essas composições sejam de vários autores, nota-se como o assunto possui relevância no cotidiano dessas comunidades, como ocorre na canção “Olha aí dedo duro”:

Disse e me disse
 Não se revela
 (Sim, mas) É a lei do jornal da pedra da favela

Está escrito assim
 Todos têm que respeitar
 “Não vi, não sei, não conheço”
 É somente a resposta que se pode dar
 Quem caguetar na favela
 Já está ciente que vai dançar
 Não adianta pedir segurança a ninguém
 De qualquer maneira o bicho vai pegar

Essa lei tem um artigo
 Desonerando o defensor
 Cujo número é 00
 Que doutor nenhum estudou
 Ela não dá direito a perdão
 Mesmo sendo primário não vai dar sorte
 A sociedade apoia o delator
 Na favela ele é condenado à morte⁵⁴⁸

Observa-se na canção que o narrador, Bezerra, destaca que o jornal da pedra da favela – metáfora para código de conduta antigo, nesse caso estabelecido desde o surgimento dos morros e favelas – informa que a delação ou caguetagem seria duramente punida com a morte. A caguetagem, além de prejudicar os criminosos e o crime organizado, ameaçaria a integridade da comunidade, atraindo a polícia e sua ação violenta e autoritária, sem diferenciar os moradores trabalhadores e os criminosos.

⁵⁴⁷ A palavra cagueta é uma variação de alcaguete, que significa delator. MICHAELIS. Alcaguetar. São Paulo: Melhoramentos, 2017. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?palavra=alcaguetar&r=0&f=0&t=0>>. Acesso em: 15/03/2017.

⁵⁴⁸ Ary Guarda e Pinga (Comp.). **Jornal da pedra**. LP “É esse aí que é o homem”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 2. Rio de Janeiro: RCA Vik, 1984.

O vigilante e o vigiado ocupam o mesmo espaço, dificilmente diagnosticado e no qual pode agir. O vigia também é o vizinho, “o irmão no qual não se pode confiar” [...] Não há fronteira espacial e a única defesa com relação a estes é a coerção, a punição, não raro a morte, como forma de proteção em um espaço marcado pela exposição e, por que não, pela visibilidade.⁵⁴⁹

Apesar de rigorosas, as normas de conduta vigentes nos morros e favelas atuavam como forma de proteção aos criminosos e também aos demais moradores das comunidades. Além de evitar ações repressivas e violentas da polícia, elas serviam para regular relações internas entre os moradores.⁵⁵⁰ As normas de conduta aliadas às experiências vivenciadas pelos moradores dos morros produziam hábitos culturais específicos nas comunidades, muitos deles com a finalidade de manter a ordem interna e a resistência cotidiana contra as repressões e os abusos policiais.

Na canção “Malandragem dá um tempo”, anteriormente examinada, destacam-se formas de resistência que evidenciam tensões existentes entre os malandros e as forças de repressão policial (os homens da lei), auxiliados por delatores (corujões) que moravam nos morros. Malandros e membros das comunidades buscavam resistir à repressão utilizando táticas cotidianas, como aguardar o momento apropriado, sem vigilância policial nem caguetas, para fazer uso da droga– “*pra fazer a cabeça tem hora*”. Outra referência a táticas cotidianas de resistência nos morros, favelas e subúrbios pode ser encontrada na canção “Maloca o flagrante”:

Pintou sujeira
Alô malandragem
Maloca o flagrante
A cana dura chegou
Com sargento, tenente e o seu comandante

Caguetaram que tinha malandro aqui de montão
Os tiras vieram munidos de matraca, escopeta e pastor alemão
Quem marcar bobeira
Vai ser grampeado
E depois terá que explicar tudo certo ao doutor delegado

⁵⁴⁹ GOIFMAN, Kiko. Das “duras” às máquinas do olhar: a violência e a vigilância na prisão. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 13, n. 3, jul./set. 1999, p.68. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000300009>. Acesso em 22/03/2017.

⁵⁵⁰ Devido à indiferença estatal, são criadas nas favelas versões locais das estruturas oficiais de poder, que se organizam visando suprir o vazio deixado pelo Estado. “As populações excluídas criam de forma paralela normas para serem aplicadas em seu contexto, de forma a proporcionar a sua inclusão social.” AMARANTE, F. O pluralismo jurídico e o direito de laje. *Revista Magister de Direito Ambiental e Urbanístico*. Porto Alegre, v. 8, n. 6, p.38-59, fev./mar. 2013. Apud: LOBOSCO, Tales. Direito alternativo: a juridicidade nas favelas. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**. Recife, v. 16, n. 1, maio 2014, p.203, Disponível em: <<http://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/2526/4631>>. Acesso em: 17/03/2017.

Não vai dar pra dividida
 Esconde a muamba e sai batido
 Quando o malandro é de verdade
 Na briga 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 pedem desculpa à moçada
 Não prendem ninguém e está tudo certo⁵⁵¹

A canção explicita formas de resistência e táticas, como ocultar ou “malocar”⁵⁵² provas de contravenção da polícia, evitando o flagrante de roubos ou tráfico de drogas, e elaborar normas de conduta, como a não aceitação da caguetagem. Assim, sujeitos ordinários (pessoas comuns) formulam práticas cotidianas e se movem com astúcia no campo das estratégias hegemônicas, adquirindo capacidade de aproveitar oportunidades e resistir à dominação imposta.

Chamo de “estratégia”, o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e portanto capaz de servir de base a uma gestação de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico.

Ao contrário, pelo fato do seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no voo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformar em “ocasiões”. Sem cessar o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos. [...] mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião”.

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar refeições etc.) são do tipo tática. E também, de modo mais geral, uma grande parte das “maneiras de fazer”: vitórias do “fraco” sobre o mais “forte” (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc.), pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de caçadores, mobilidades de mão de obra, simulações polimorfas, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos.⁵⁵³

⁵⁵¹ Tonho, Claudio Inspiração e Laureano (Comp.). **Maloca o flagrante**. LP “Alô malandragem, maloca o flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. Rio de Janeiro: RCA Vik, 1986.

⁵⁵² Nessa prática, os criminosos escondem ou se desfazem das provas de crimes (roubos, furtos ou drogas) para não se enquadrar em crimes flagrantes, diminuir as provas, reduzindo ou anulando o risco de condenações pesadas e prisões.

⁵⁵³ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1 - Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994, p.45.

As táticas de resistência presentes nas práticas culturais têm na obra de Bezerra uma representação marcante, através dela é possível observar habilidades constituídas pelos moradores dessas comunidades para evitar o enfrentamento direto ante a repressão cotidiana e para expor carências e problemas através da cultura. Assim, a obra de Bezerra e sua atuação podem ser identificadas como formas de resistência e também de denúncia da situação de desigualdade, exclusão, repressão e violência, revelando que os habitantes, mesmo combatidos, não se resignavam, mantendo-se esperançosos e combativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipótese inicial desta pesquisa era a de que a obra de Bezerra da Silva se constituía como uma representação de experiências nos morros e subúrbios cariocas. No decorrer da pesquisa pôde-se perceber que a hipótese motriz não estava errada, apenas incompleta. A referida representação engloba, além dos moradores dos morros, favelas e subúrbios cariocas, os migrantes nordestinos, presidiários, trabalhadores mal remunerados, traficantes, entre tantos outros sujeitos oriundos das classes populares não só cariocas, mas brasileiras.

Além de cantar o cotidiano dessa gente, Bezerra saiu em sua defesa, assumiu o título de “embaixador” dos moradores desses territórios e, através das suas canções, buscou fazer a mediação entre o morro e o asfalto. Quando era ainda desconhecido, não tinha alcançado fama nem visibilidade midiática (os meios de comunicação não incluíam suas canções nas programações), passou a divulgar seu trabalho por conta própria por meio de rádios comunitárias, shows beneficentes e outros eventos nos morros, favelas, subúrbios e presídios.

Todavia, cabe notar que no repertório de Bezerra a maior parte das canções não é de sua autoria. Em vez de compor, como fez com os cocos no início de sua carreira, percorria morros, favelas e subúrbios, especialmente a Baixada Fluminense, fazendo contatos com compositores locais e captando composições que se adequassem ao seu estilo. Seleccionava canções que relatassem como crônica o cotidiano dos populares, incluindo críticas às desigualdades e injustiças sociais – lembrando que sempre fazia adaptações nas letras, deixando nelas sua marca.

A pesquisa priorizou um contexto (décadas de 1980 e 1990) caracterizado por transformações como o fim de experiências socialistas, a reconstituição do capitalismo e a expansão do neoliberalismo, que visava a intervenção mínima do Estado na economia e nos serviços sociais. No caso do Brasil, o período foi marcado pelo processo de abertura política após 21 anos de governos militares autoritários, que deixaram marcas visíveis em diversos âmbitos da sociedade, como na truculência e brutalidade da polícia. Os mais atingidos foram as classes populares, incluindo os moradores dos morros, favelas e subúrbios cariocas. Suas tensões e carências cotidianas foram então expressas através da arte e das canções de Bezerra da Silva, que relataram as principais dificuldades enfrentadas: abandono do Estado, exclusões sociais, desigualdades jurídicas e na aplicação das leis, a violência policial e a tortura. Contudo, também emergem as formas de resistência e contestação dos populares, o que refuta a ideia de passividade e conformismo ante repressões e abusos.

Os compositores e o próprio Bezerra, em suas interpretações e na escolha do repertório, representaram as resistências explicitadas nas práticas cotidianas e em táticas como a malandragem⁵⁵⁴ e os códigos de conduta que vigoravam nesses territórios. Táticas essas que se apropriavam da ginga e da malandragem oriundas de práticas culturais como a capoeira e o samba.

Ao contrário de antigas definições, na obra de Bezerra o malandro possui caracterizações múltiplas, incluindo o trabalhador, o criminoso, o político e até o líder religioso; o que o distingue dos outros moradores são os comportamentos e atitudes. Como Bezerra refere-se em várias canções, o verdadeiro malandro precisa seguir os códigos de conduta das comunidades, não podendo caguetar (delatar), deve estar inserido no ambiente, ser amigo, solidário, cooperativo, ser considerado e reconhecido.

Para Bezerra, o malandro é inteligente, se destacando por esse atributo, por saber a hora certa e o momento oportuno de “violiar” as leis ou resistir. Por isso, raramente era capturado ou sofria violência policial (ocorrências comuns nos morros, favelas e subúrbios), mas quando isso acontecia ele resistia e não entregava os envolvidos, dessa forma, não transgredia normas estabelecidas. Os códigos de conduta seguidos pelos malandros e demais moradores das comunidades podem ser observados como formas de resistência, pois através deles esses indivíduos se organizavam e disciplinavam, instituíam-se normas a respeito de pontos em que o Estado e suas forças policiais se faziam ausentes ou agiam de forma violenta e arbitrária.

Ao se assumir como cronista, Bezerra recuperava aspectos positivos, mas também negativos do cotidiano dos morros, favelas e subúrbios. Entre os negativos estava a relação estabelecida entre os moradores e as organizações criminosas – estas contavam com a cooperação daqueles. O artista também relatou a expansão do tráfico de drogas e o aumento do consumo, que não ficava restrito a esse grupo social, embora sobre ele recaíssem os estigmas e os preconceitos relacionados ao uso e à distribuição dessas substâncias.

Ao focalizar esses temas, antes pouco tratados, Bezerra e sua obra foram estigmatizados. Apesar da significativa venda de discos e repercussão midiática, o artista era criticado pela imprensa especializada, que refutava a qualidade do seu trabalho. Contudo, Bezerra resistia aos pré-julgamentos e preconceitos e continuou fiel ao estilo e temas, mesmo após sua conversão ao pentecostalismo, quando incluiu em seu repertório canções gospel.

⁵⁵⁴ Lembrando que a representação da malandragem de Bezerra destoa da concepção do malandro clássico das décadas de 1920, 30 e 40, este, avesso à disciplina e ao trabalho, vivia de pequenos golpes e era associado à boemia e ao ócio.

Por fim, reforça-se que, entre outras propostas, esta dissertação buscou, através da obra de Bezerra da Silva, problematizar questões referentes ao cotidiano dos morros, favelas e subúrbios cariocas nas décadas de 1980 e 1990, destacando as desigualdades sociais e jurídicas, tensões e repressões que essas populações enfrentavam e às quais resistiam. Também objetivou refletir sobre a história do samba e os hibridismos culturais que permearam a obra do artista, hibridismos esses gestados em meio a processos de deslocamento e miscigenação, em que se mantiveram traços de matrizes africanas.

As fontes utilizadas englobaram matérias jornalísticas, documentários e as canções. Pela grande quantidade de composições que constam em sua obra (270), o estudo não teve a pretensão de examinar todas as temáticas abordadas. Assim, a crítica ao racismo ou ao sistema prisional, por exemplo, se destacam como assuntos a serem estudados em outras investigações, da mesma forma que as capas dos discos e suas ricas possibilidades de análise. Portanto, este trabalho não esgota a pesquisa sobre a obra de Bezerra da Silva ou o cotidiano dos morros, favelas e subúrbios cariocas no contexto das décadas de 1980 e 1990, busca deixar contribuições e inquietações para outros pesquisadores interessados no tema.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

Canções

1000tinho e Jorge “Índio” (Comp.). **Promessa**. LP “Samba Partido e Outras Comidas”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1981.

Adelzonilton (Comp.). **Deixa uma paia pro véio queimá**. LP “Bezerra e um Punhado de Bambas”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. São Paulo: RCA Vik, 1982.

Adelzonilton, Franco Teixeira e Ubirajara Lucio (Comp.). **Defunto Caguete**. LP “É Esse Aí que é o Homem”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1984.

Adelzonilton, Carnaval e Moacir da Silva (Comp.). **Grampeado com muita moral**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 5. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

Adelzonilton e Tadeu do Cavaco (Comp.). **A fumaça já subiu pra cuca**. LP “Meu samba é duro na queda”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: RGE, 1996.

Adelzonilton (Comp.). **Filho do Dono**. CD “Caminho de Luz”, Bezerra da Silva. Faixa 2. Rio de Janeiro: Independente, 2005 (póstumo).

Adelzonilton (Comp.). **Me Chamo Jesus**. CD “Caminho de Luz”, Bezerra da Silva. Faixa 12. Rio de Janeiro: Independente, 2005 (póstumo).

Almir e Beto Sem Braço (Comp.). **Mulher da melhor qualidade**. LP “Partido alto nota 10 - Vol. 3”, Bezerra da Silva e Rey Jordão”. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: CID, 1980.

Ary Guarda e Pinga (Comp.). **Jornal da pedra**. LP “É esse aí que é o homem”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 2. Rio de Janeiro: RCA Vik, 1984.

Beto Pernada e Simões (Comp.). **Na hora da dura**. LP “Justiça social”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

Beto sem Braço e Serginho do Meriti (Comp.). **Meu bom juiz**. LP “Alô malandragem, maloca o flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1986.

Bezerra da Silva (Comp.). **O Rei do Coco**. LP “O Rei do Coco - Vol. 1”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1975.

Bezerra da Silva e Sydney da Conceição (Comp.). **O Catimbozeiro**. LP “O Rei do Coco”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1975.

Bezerra da Silva (Comp.). **Mãe é sempre mãe**. LP “O Rei do Coco - Vol.2”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1976.

Buco do Pandeiro (Comp.). **Coco de Obrigação**. LP “Samba, Partido e Outras Comidas”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 5. São Paulo: RCA Vik.1981.

Caboré, Pinga e Jorge da Portela (Comp.). **O Preço da Glória**. LP “Produto do Morro”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. São Paulo: RCA Vik, 1983.

Carlinhos Russo e Zezinho do Vale (Comp.). **Se Não Fosse o Samba**. LP “Se Não Fosse o Samba...”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 2. São Paulo: BMG-Ariola, 1989.

Criolo Doido e Bezerra da Silva (Comp.). **Vítimas da sociedade**. LP “Malandro rife”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 2. Rio de Janeiro: RCA Vik, 1985.

Dicró e José Paulo (Comp.). **Cobra criada**. LP “Partido alto nota 10”, Bezerra e Genaro. Lado 1, Faixa 4. Rio de Janeiro: CID, 1977.

Dinho e Ivan Mendonça (Comp.). **Overdose de cocada**. LP “Cocada boa”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1993.

Edenal Rodrigues e Darci de Souza (Comp.). **Bata da Vovó**. LP “Partido Alto Nota 10 - Vol.2”, Bezerra da Silva e seus convidados. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: CID, 1979.

Edson Show e Wilsinho Saravá (Comp.). **Baixada**. LP “Se Não Fosse o Samba”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. São Paulo: BMG-Ariola, 1989.

Edson Show, Wilsinho Saravá e Roxinho (Comp.). **Garrafada do norte**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

Eliezer da Ponte e Walter Coragem (Comp.). **Produto do Morro**. LP “Produto do Morro”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 6. São Paulo: RCA Vik, 1983.

Eliezer da Ponte e Gil de Carvalho (Comp.). **O Juramento é o meu lugar**. CD “Eu tô de pé”, Bezerra da Silva. Faixa 8. São Paulo: Universal Music, 1998.

Felipão e Bezerra da Silva (Comp.). **É esse Aí que é o Homem**. LP “É Esse Aí que é o Homem”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 6. São Paulo: RCA Vik, 1984.

Franco Teixeira, Adelzonilton e Nilo Dias (Comp.) **Partideiro se nó na garganta**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

G. Martins e Naval (Comp.). **Preconceito de cor**. LP “Justiça social”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 5. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

G. Martins e Irani Gonçalves (Comp.). **Respeito às favelas**. CD “Malandro é Malandro e Mané é Mané”, Bezerra da Silva. Faixa 7. Rio de Janeiro: Atração, 1999.

G. Martins, Walter Coragem e Bezerra da Silva (Comp.). **Se Leonardo dá vinte...** CD “Bezerra da Silva ao vivo”, Bezerra da Silva. Faixa 18. Rio de Janeiro: CID, 2000.

Galhardo e Toninho Geraes (Comp.). **Presidente cara de pau**. CD “Eu Tô de Pé”, Bezerra da Silva. Faixa 7. São Paulo: Universal Music, 1998.

Gil de Carvalho, Marinho Gogó e Regina do Bezerra (Comp.). **O Juramento jurou**. LP “Violência gera violência”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988.

J. Laureano (Comp.). **Ilha Grande**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

Janice e Carlinhos do Cavaco (Comp.). **Assim, sim**. LP “O Rei do Coco - Vol.2”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1976.

Jayminho (Comp.). **São Murungar**. LP “Justiça social”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG- Ariola, 1987.

Jorge Carioca, Marquinho PQD e Marcinho (Comp.). **Se não avisar o bicho pega**. LP “Eu não sou santo”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1990.

Juarez da Boca do Mato e Zaba (Comp.). **Desabafo do Juarez da Boca do Mato**. CD “Meu samba é duro na queda”, Bezerra da Silva. Faixa 11. Rio de Janeiro: RGE, 1996.

Julinho Belmiro e Jorge Garcia (Comp.). **Colina Maldita**. LP “Partido Muito Alto”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Victor, 1980.

Julinho Belmiro e Jorge Garcia (Comp.). **Malandro não caguéta**. LP “Se não fosse o samba”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1989.

Luiz Moreno e Geraldo Gomes (Comp.). **Pai Véio 171**. LP “Produto do Morro”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1983.

Marquinho Capricho e Batatinha (Comp.). **Se liga doutor**. CD “Bezerra da Silva-Ao Vivo”, Bezerra da Silva. Faixa 9. Rio de Janeiro: CID, 2000.

Marujo e Duda (Comp.). **Justiça Social**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 6. Rio de Janeiro: BMG- Ariola, 1987.

Moacyr da Silva e Nilzinha Gomes (Comp.). **Tantos anos se passaram**. CD “Provando e Comprovando sua Versatilidade”, Bezerra da Silva. São Paulo: Universal, 1998.

Murilo e Bezerra da Silva (Comp.). **Cabeça pra vovó**. LP “Partido Muito Alto”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1980.

Naninha, Oswaldo Hugo e Almir Ribeiro (Comp.). **Já nasci com cabeça**. LP “Malandro Rife”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 4. São Paulo: RCA Vik, 1985.

Nilo Dias, Adelzonilton e Crioulo Doido (Comp.). **Partideiro Indigesto**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

Nilson Reza Forte e Bimba do Tavares Bastos (Comp.). **S.O.S. Baixada**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

Noca da Portela e Sergio Mosca (Comp.). **Eu sou favela**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

O. Martins e João Rosa Filho (Comp.). **Acordo de malandro**. LP “Partido alto nota 10 - Vol. 2”, Bezerra e seus convidados. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: CID, 1979.

Pedro Butina e Bezerra da Silva (Comp.). **Aqueles Morros**. LP “Bezerra da Silva e um Punhado de Bambas”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1982.

Pedro Butina e Sérgio Fernandes (Comp.). **Saudação às Favelas**. LP “Malandro Rife”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. São Paulo: RCA Vik, 1983.

Pedro Butina, Bezerra da Silva e Wilson Medeiros (Comp.). **As Favelas que não exaltei**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

Pedro Butina e Regina do Bezerra (Comp.). **O Bom Pastor**. LP “Se Não Fosse o Samba”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1989.

Pinga, Guilherme do Ponto Chic, Dafé Amaral (Comp.). **Meu samba é duro na queda**. LP “Meu samba é duro na queda”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. São Paulo: RGE, 1996.

Popular P, Adelzonilton e Moacir Bombeiro (Comp.). **Malandragem dá um tempo**. LP “Alô malandragem, maloca o flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA, 1986.

Rabanada, Bolão (Comp.). **Se não fosse a ajuda da rapaziada**. LP “Presidente Caô Caô”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 1. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

Raimundo de Barros Filho, Jorge Teixeira, Eli Santos e Zé do Galo (Comp.). **Bangu I**. CD “Meu samba é duro na queda”, Bezerra da Silva. Faixa 10. Rio de Janeiro: RGE, 1996.

Regina do Bezerra, 1000tinho e Jorge Garcia (Comp.). **Meu Pai é General de Umbanda**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 5. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

Regina do Bezerra (Comp.). **O Segundo Nazareno**. LP “Cocada Boa”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 2. São Paulo: BMG-Ariola, 1993.

Regina do Bezerra e Pedro Butina (Comp.). **Q. G. do samba**. LP “Contra o Verdadeiro Canalha (Bambas do Samba)”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 6. Rio de Janeiro: RGE, 1995.

Romildo, Edson Show e Naval (Comp.). **Compositores de Verdade**. LP “Alô Malandragem, Maloca o Flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 6. São Paulo: RCA Vik, 1986.

Romildo, Ney Alberto e Edson Show (Comp.). **Vida de Operário**. LP “Violência Gera Violência”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988.

Sassarico e Bicalho (Comp.). **Filho de mãe solteira**. LP “Violência gera violência”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 6. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988.

Simões PQD e Adelsonilton (Comp.). **É o Bicho, É o Bicho**. LP “Se Não Fosse o Samba”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1989.

Taú Silva e Bezerra da Silva (Comp.). **Pobre compositor**. LP “Violência gera violência”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 5. São Paulo: RCA, 1988.

Tonho e Cláudio Inspiração (Comp.). **Bicho feroz**. LP “Malandro Rife”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: RCA Vik, 1985.

Tonho, Claudio Inspiração e Laureano (Comp.). **Maloca o flagrante**. LP “Alô malandragem, maloca o flagrante”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 4. Rio de Janeiro: RCA Vik, 1986.

Walmir da Purificação, Tião Miranda, Roxinho e Felipão (Comp.). **A semente**. LP “Justiça Social”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 3. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

Walmir da Purificação, Tião Miranda e Roxinho (Comp.). **Povo da colina**. LP “Violência gera violência”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 4. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988.

Zaba (Comp.). **Minha Drogeria**. LP “Partideiro da Pesada”, Bezerra da Silva. Lado 2, Faixa 5. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1991.

Zé do Galo (Comp.). **Onde Está Meu Boi de Guia**. LP “Cocada Boa”, Bezerra da Silva. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1993.

LP's e CD's

Bezerra da Silva. LP "O Rei do Coco". Rio de Janeiro: Tapeçar, 1975.

Bezerra da Silva. LP "O Rei do Coco - Vol.2". Rio de Janeiro: Tapeçar, 1976.

Bezerra da Silva e Genaro. LP "Partido Alto Nota 10 - Vol.1". São Paulo: Rio de Janeiro: CID, 1977.

Bezerra da Silva e seus convidados. LP "Partido Alto Nota 10 - Vol.2". Rio de Janeiro: CID, 1979.

Bezerra da Silva e Rey Jordão. LP "Partido Alto Nota 10 - Vol.3". Rio de Janeiro: CID, 1980.

Bezerra da Silva. LP "Partido muito alto". Rio de Janeiro: RCA Vik, 1980.

Bezerra da Silva. LP "Samba, Partido e Outras Comidas". Rio de Janeiro: RCA Vik, 1981.

Bezerra da Silva. LP "Bezerra e um punhado de bambas". Rio de Janeiro: RCA Vik, 1982.

Bezerra da Silva. LP "Produto do morro". Rio de Janeiro: RCA Vik, 1983.

Bezerra da Silva. LP "É esse aí que é o homem". Rio de Janeiro: RCA Vik, 1984.

Bezerra da Silva. LP "Malandro Rife". Rio de Janeiro: RCA Vik, 1985.

Bezerra da Silva. LP "Alô malandragem, maloca o flagrante". Rio de Janeiro: RCA Vik, 1986.

Bezerra da Silva. LP "Bezerra e convidados - Pagode nota 10". Rio de Janeiro: RCA Vik, 1986.

Bezerra da Silva. LP "Justiça social". Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987.

Bezerra da Silva. LP "Meu bom juiz". Rio de Janeiro: CID, 1987.

Bezerra da Silva. LP "Violência gera violência". Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988.

Bezerra da Silva. LP "Se Não Fosse o Samba". Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1989.

Bezerra da Silva. LP "Eu não sou Santo". Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1990.

Bezerra da Silva. LP "Partideiro da Pesada". Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1991.

Bezerra da Silva. LP “Presidente Caô Caô”. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992.

Bezerra da Silva. LP “Cocada Boa”. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1993.

Bezerra, Moreira e Dicró. LP “Os 3 Malandros In Concert”. Rio de Janeiro: CID, 1995.

Bezerra da Silva. LP “Contra o Verdadeiro Canalha - Bambas do Samba”. Rio de Janeiro: RGE, 1995.

Bezerra da Silva. LP “Meu Samba é Duro na Queda”. Rio de Janeiro: RGE, 1996.

Bezerra da Silva. LP “Eu tô de Pé”. São Paulo: Universal Music, 1998.

Bezerra da Silva. LP “Provando e Comprovando sua Versatilidade”. Rio de Janeiro: Rhythm and Blues, 1998.

Bezerra da Silva. LP “Malandro é Malandro e Mané é Mané”. Rio de Janeiro: Atração, 1999.

Bezerra da Silva. LP “Ao Vivo”. Rio de Janeiro: CID, 2000.

Bezerra da Silva. CD “A Gíria é Cultura do Povo”. Rio de Janeiro: Atração, 2002.

Bezerra da Silva. LP “Pega eu”. São Paulo: Som livre, 2004.

Bezerra da Silva. LP “Caminho de Luz”. Rio de Janeiro: Independente, 2005 (póstumo).

Bezerra da Silva. LP “O samba malandro de Bezerra da Silva”. São Paulo: Sony-BMG, 2005 (póstumo).

Bezerra da Silva. LP “Maxximum”. São Paulo: Sony-BMG, 2005 (póstumo).

Matérias jornalísticas e entrevistas

ARISTON, Bárbara. Não dá mais para esperar: sete soluções inadiáveis para 1997. **Jornal do Brasil**. Caderno Mulher Integral. Rio de Janeiro, 4 jan. 1997.

BURGOS, Pedro. Malandragem dá um tempo no AfroRio: Bezerra da Silva é o convidado de hoje no Iate Clube. **Jornal do Brasil**. Caderno D, Seção Cultura. Rio de Janeiro, 18 dez. 2003.

BUZZO, Alessandro. Buzo publica entrevista que fez com Bezerra da Silva há dez anos. **Enraizados**. Rio de Janeiro, 22 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.enraizados.com.br/>>

index.php/buzo-publica-entrevista-que-fez-com-bezerra-da-silva-ha-dez-anos/>. Acesso em: 10/12/2016.

DEL RÉ, Adriana. Bezerra da Silva, o malandro evangélico. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. São Paulo, 21 ago. 2003.

ERNESTO, Laurindo. Plano espetacular tira “Escadinha” da Ilha Grande. **Jornal do Brasil**. 1º Caderno - Cidade. Rio de Janeiro, 02 jan. 1986.

ERTHAL, João Marcello. Computador simula guerra do tráfico: adolescentes se reúnem para trocar tiros, pela internet, com traficantes e policiais virtuais no Morro Dona Marta. **Jornal do Brasil**. Caderno - Cidade. Rio de Janeiro, 10 mar. 2002.

ETCHICHURY, Carlos. Entrevista com Hélio Tavares Luz: “Se não pagar a polícia, traficante vai pra vala”. **Jornal Zero Hora Online**. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/pagina/helio-luz.html>>. Acesso em: 12/03/2017.

FREITAS, Mônica. Morte. **Jornal do Brasil**. Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 30 out. 1989.

GALDO, Rafael. Rio é a cidade com maior população em favelas do Brasil: Políticas habitacionais estão longe de atender à demanda por moradias na cidade. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 dez. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/rio-a-cidade-com-maior-populacao-em-favelas-do-brasil-3489272>>. Acesso em: 10/11/2016.

JORNAL DO BRASIL. Discos: Seleção do semestre. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 03 jul. 1987.

JORNAL DOS SPORTS. Pai do traficante afirma: Escadinha já saiu do Rio. **Jornal dos Sports**. Rio de Janeiro, 07 jan. 1986.

LOPES, Tim. Baixada rima coração com tresoião. **Jornal do Brasil**. Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 27 maio 1989.

MARIA, Cleusa. O mocotó do Samba: Em torno de um suculento prato, Bezerra da Silva reúne compositores. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 08 jan. 1987.

_____. A ira de um homem de boa vontade: Bezerra solta os bichos na justiça, no sistema de arrecadação e no preconceito racial. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 17 jun. 1987.

MENDES, Antônio Jose. Tem maisena nesse pó: Bezerra da Silva lança disco e briga de novo com a censura. **Jornal do Brasil**. Caderno Perfil. Rio de Janeiro, 31 mai. 1987.

MIGLIACCIO, Marcelo. Bezerra da Silva chega à Zona Sul Carioca. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 4. São Paulo, 15 jul. 1996.

O GLOBO. Morre Adelzonilton, autor de “Malandragem dá um tempo”. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10 ago. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/musica/morre-adelzonilton-autor-de-malandragem-da-um-tempo-19893123>>. Acesso em: 03/12/ 2016.

OLIVEIRA, Mariana. Veja a Evolução do salário mínimo desde a sua criação, há 70 anos. **G1- Globo**. 16 fev. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2011/02/veja-evolucao-do-salario-minimo-desde-sua-criacao-ha-70-anos.html>>. Acesso em: 14/01/2017.

PAIVA, Marcelo Rubens. Malandro por malandro. Pagodinho e Bezerra da Silva falam em nome do samba. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 dez. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0812200025.htm>>. Acesso em: 10/10/2016.

RANGEL, Sérgio. Velório de Bezerra reúne músicos: cantor e compositor morreu ontem, aos 77 anos, após 80 dias internado. **Folha de S. Paulo**. Caderno Memória. Ilustrada Online. São Paulo, 18 jan. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1801200511.htm>>. Acesso em: 05/01/2017.

REUTERS. Compositor Bezerra da Silva oficializa sua conversão à Igreja Universal. **Folha Online**. São Paulo, 19 mar. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u13391.shtml>>. Acesso em: 03/12/2016.

REVISTA ÉPOCA. Morre aos 77 anos o compositor Bezerra da Silva. **Quem**. Quem News. São Paulo, 17/01/2005. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI48422-9531,00.html>>. Acesso em: 15/10/2016.

SÓ, Pedro. Quando o Forró esbarra com o sambandido: Bezerra da Silva e Genival Lacerda se encontram por acaso. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 28 out. 1993.

SOUZA, Tárík de. A primeira (e fornida) estação do samba. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 05 out. 1981.

_____. Conversa de bambas: o confronto de malandros. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 23 abr. 1986.

STYCER, Mauricio. “Bezerrão”. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. São Paulo, 26 jul.1987.

TOLIPAN, Heloisa. Tania Alves. **Jornal do Brasil**. Caderno Cidade. Rio de Janeiro, 05 jan. 1991.

VIEIRA, Paulo. Cantor Bezerra da Silva, 61, lança o seu 24º disco com críticas a FHC e elogios a Escadinha. **Folha de S. Paulo**. Caderno 5º. São Paulo, 04 set. 1998.

Vídeos e documentários

DE PLÁ, Daniel (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva esculacha compositor. Documentário. Rio de Janeiro, 11 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PJs27yOxSGE>>. Acesso em: 05/01/2017.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva era Pai de Santo? Documentário. Rio de Janeiro, 03 ago. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FdVSlitFYRw>>. Acesso em: 05/11/2016.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - A última entrevista de Adelzonilton. Documentário. Rio de Janeiro, 09 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bh7N0gc1uH4>>. Acesso em: 20/03/2017.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva se converteu? Documentário. Rio de Janeiro, 9 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fSLn3B1tBx8>>. Acesso em: 05/11/2016.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva no Centro Espírita. Documentário. Rio de Janeiro, 9 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8IU1paCcFzo>>. Acesso em: 05/11/2016.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Entrevista de Aramis Barros - Bezerra da Silva deu a volta na ditadura? Documentário. Rio de Janeiro, 29 out. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n2bZkS8BI3w>>. Acesso em: 20/03/2017.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Belo Xis, sambista de Recife, explica detalhes inéditos na casa onde Bezerra da Silva morou. Como foi seu relacionamento com Regina. Documentário. Rio de Janeiro, 14 dez. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5VYnYhKZCI>>. Acesso em: 20/11/2016.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Choro do Compositor de Bezerra da Silva. Documentário. Rio de Janeiro, 23 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r8pBFor3dD8>>. Acesso em: 05/11/2016.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva era da umbanda? Documentário. Rio de Janeiro, 18 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iylUHvBZJdE>>. Acesso em: 05/11/2016.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva abalado? Documentário. Rio de Janeiro, 18 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nfO7-oP8htQ>>. Acesso em: 05/11/2016.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva era pagodeiro? Documentário. Rio de Janeiro, 4 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n5p-baL4Idg>>. Acesso em: 01/01/2017.

_____ (Direção). **Entenda a Favela:** Etnografia do samba - Bezerra da Silva pegou pesado. Documentário. Rio de Janeiro, 20 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JPicCmyZvLs>>. Acesso em: 20/03/2017.

DERRAIK, Márcia; SIMPLÍCIO NETO (Direção). **Onde a Coruja Dorme.** Documentário (1h12min). Rio e Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.

DEIRÓ, Eloy (Direção). **A Cara do Rio.** Programa de TV. Rio de Janeiro: TVJM, 21 nov. 2000. Disponível em: <<http://produtoratvjm.com/category/programas/>>. Acesso em: 05/01/2017.

Sites e páginas eletrônicas

DIEESE. Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos. **Salário mínimo nominal e necessário.** Disponível em: <<http://www.dieese.org.br/analisecestabasica/salarioMinimo.html>>. Acesso em: 14/01/2017.

RIO DE JANEIRO (Estado). UPP - Unidade de Polícia Pacificadora. As UPPs. O que é? Disponível em: <http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp>. Acesso em: 10/11/2016.

TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO. 3ª Região - Minas Gerais. **Evolução do Salário mínimo.** 16 mai. 2017. Disponível em: <<https://portal.trt3.jus.br/internet/informe-se/salario-minimo>>. Acesso em: 14/01/2017.

BIBLIOGRAFIA

Artigos e Ensaios

ALCÂNTARA, Edinéa; MONTEIRO, Circe. Sociabilidade e Solidariedade em Comunidades de Baixa Renda: Práticas para viver em ambientes hostis. In: SEABRA, Giovanni de Farias; SILVA, José Antonio Novaes da; MENDONÇA, Ivo Thadeu Lira (Org.). **A Conferência da Terra:** aquecimento global, sociedade e biodiversidade. Vol. III. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

ALMEIDA, Ronaldo; D'ANDREA, Tiarajú Pablo. Pobreza e Redes Sociais em uma Favela Paulistana. **Novos Estudos.** São Paulo, n. 68, Cebrap, 2004, p.94. Disponível em: <http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/102/20080627_pobreza_e_redes_sociais.pdf>. Acesso em: 10/12/2016.

ALVES, José Eustáquio Diniz. **O discurso da dominação masculina**. XXIV General Population Conference. Salvador, 18 a 24 ago. 2001. Disponível em: <http://www.abep.nepo.unicamp.br/iussp2001/cd/GT_Pop_Gen_Alves_Text.pdf>. Acesso em: 01/11/2016.

BAHLS, Flávia Campos; BAHLS, Saint-Clair. Cocaína: origens, passado e presente. In: **Interação em Psicologia**. Curitiba, v. 6, n. 2. jul./dez. 2002. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/3305/2649>>. Acesso em: 10/02/2017.

BARBOSA, Juliana dos Santos. **Redes criativas na cultura do samba**. X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética. Porto Alegre, PUC-RS, 2012. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Juliana.Barbosa.pdf>>. Acesso em: 15/12/2016.

BARRETO, Alessandra Siqueira. **Um olhar sobre a Baixada**: usos e representações sobre o poder local e seus atores. **Campos**. Curitiba, v. 5, n. 2, UFU, 2004.

BRUM, Mário. Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos. **O Social em Questão**. Rio de Janeiro, n. 29, Ano XVI, PUC-Rio, 2013. Disponível em: <<http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/8artigo29.pdf>>. Acesso em: 12/01/2017.

CANEN, A.; OLIVEIRA, A. M. A. Multiculturalismo e currículo em ação. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, n. 21, set./dez. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n21/n21a05.pdf>>. Acesso em: 05/11/2016.

CARLEIAL, Adelita Neto. **Cultura Migratória**. Trabalho apresentado no XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais. Ouro Preto, 4 a 8 nov. 2002. Disponível em: <http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/GT_MIG_PO42_Carleial_texto.pdf>. Acesso em 11/11/2016.

CHAVES, Kelson Gérison Oliveira; QUEIROZ, Marcos Alexandre de Souza. Dilemas morais de amor: Controle, conflitos e negociações em terreiros de umbanda. **DILEMAS**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 4, out./dez. 2013. Disponível em: <<http://revistadil.dominiotemporario.com/doc/DILEMAS-6-4-Art3.pdf>>. Acesso em: 12/11/2016.

CHINELLI, Filippina; SILVA, Luiz Antônio Machado. O Vazio da Ordem: Relações políticas e organizacionais entre escolas de samba e o jogo do bicho. **Revista do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 12, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, jan./abril 2004.

COUTINHO, Eduardo G. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. **Projeto História**. São Paulo, n. 15, abr. 1997.

_____. A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade e contrahegemonia. In: PAIVA, Raquel; SANTOS, Cristiano (Orgs.). **Comunidade e contra-hegemonia**: rotas de comunicação alternativa. Rio de Janeiro: Mauad, 2008. Disponível em: <<http://www.pixfolio.com.br/arq/1349113243.pdf>>. Acesso em: 23/01/2017.

CUNHA, Juliana Blasi. “Deus me livre! Vou rezar muito e pedir para não cair nesse Cantagalo”: Negociações e conflitos em jogo no processo de implementação de políticas públicas em uma favela da cidade do Rio de Janeiro. **Mosaico**. São Paulo, v. 5, n. 8, Fundação Getúlio Vargas, 2014.

DIAS, Luis Antonio. Política e Participação Juvenil: os "caras-pintadas" e o movimento pelo impeachment. **História Agora**. A revista do tempo presente. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.janduarte.com.br/textos/brasil/caras_pintadas.pdf>. Acesso em: 05/02/ 2017.

GOIFMAN, Kiko. Das “duras” às máquinas do olhar: a violência e a vigilância na prisão. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 13, n. 3, jul./set. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000300009>. Acesso em 22/03/2017.

HAAG, Carlos. A Força Social da Umbanda. **Pesquisa Fapesp**. Caderno de Humanidades, Seção de Sociologia. São Paulo, n. 188, out. 2011. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2011/10/084-089-188.pdf?fd4d1d>>. Acesso em: 15/11/2016.

HENRIQUES, Mariana Nogueira; CASTILHO, Marina Martinuzzi; SILVEIRA, Ada Cristina Machado da; GUIMARÃES, Isabel Padilha. **Enquadramento Jornalístico**: enxergando a favela pelos olhos da mídia. Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul - Intercom. Chapecó, 31 maio a 02 jun. 2012. Disponível em: <<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30888038/R30-0722-1.pdf>>. Acesso em: 08/01/ 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética das favelas. **Arquitextos**. São Paulo, Ano 2, n. 013.08, 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp078.asp>>. Acesso em: 01/01/2017.

JOST, Miguel. A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 62, USP, dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742015000300112&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 15/12/2016.

LEITE, M. C.; ANDRADE, A. G. (Orgs.). **Cocaína e crack**: dos fundamentos ao tratamento. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/3305/2649>>. Acesso em: 10/02/2017.

LEMOS, Clécio José Morandi de Assis; ROSA, Pablo Ornelas. No caminho da rendição: cannabis, legalização e antiproibicionismo. **Argumentum**. Vitória, v. 7, n. 1, jan./ jun. 2015.

LOBOSCO, Tales. Direito alternativo: a juridicidade nas favelas. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**. Belo Horizonte, v. 16, n. 1, maio 2014. Disponível em: <<http://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/2526/4631>>. Acesso em: 17/03/2017.

MACHADO, Nara Borgo C. Usuário ou traficante? A seletividade penal na nova lei de drogas. **Anais do XIX Encontro Nacional do CONPEDI**. Fortaleza: CONPEDI, 2010.

Disponível em: <<http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/fortaleza/3836.pdf>>. Acesso em: 15/03/2017.

MARIANO, Ricardo. Os neopentecostais e a teologia da prosperidade. **Novos Estudos**. São Paulo, n. 44, CEBRAP, março 1996, p.26.

_____. Expansão Pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 52, Universidade de São Paulo, sept./dec. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n52/a10v1852.pdf>>. Acesso em: 05/01/2017.

MATOS, Cláudia Neiva de. Bezerra da Silva, singular e plural. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 15, n. 2, Universidade Federal de Juiz de Fora, dez. 2011.

MISSE, Michel. As ligações perigosas: mercado informal ilegal, narcotráfico e violência no Rio. **Contemporaneidade e educação**. Salvador, v. 2, n. 1, maio 1997.

MORAES, José Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>>. Acesso em: 10/04/2016.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

_____. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 28, CPDOC/FGV, 2001. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141>>. Acesso em: 10/12/2016.

NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso do; SOUZA, Lídio de; TRINDADE, Zeidi Araújo. Exus e pombas-giras: o masculino e o feminino nos pontos cantados da umbanda. **Psicologia em Estudo**. Maringá, v. 6, n. 2, jul./dez. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n2/v6n2a15.pdf>>. Acesso em: 04/11/ 2016.

NEGRÃO, João José de Oliveira. O governo FHC e o neoliberalismo. **Lutas sociais**. São Paulo, n. 1, PEPGCS, PUC- SP, 2º semestre 1996.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **A Invenção do Nordeste e do Nordestino**. Texto apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. Grupo de Trabalho 16: Pensamento Social no Brasil. Recife, UFPE, 29 maio a 1º jun. 2007. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6649/LuciaLippi_XIICBS2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y/>. Acesso em: 14/11/ 2016.

PÁDUA, José Augusto. Cultura esgotadora: agricultura e destruição ambiental nas últimas décadas do Brasil Império. **Estudos Sociedade e Agricultura**. Rio de Janeiro, n. 11, 1998. Disponível em: <<http://r1.ufrj.br/esa/V2/ojs/index.php/esa/article/view/138>>. Acesso em: 05/12/2016.

PIERUCCI, Antônio Flávio. Bye, bye Brasil: o declínio das religiões tradicionais no Censo 2000. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 52, 2004.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé**. São Paulo: Hucitec, 1996. Disponível em: <<http://www.institutocaminhosoriental.com/Livros/Pombagira.pdf>>. Acesso em: 12/11/2016.

PUGA, Vera Lucia. Casar, Separar: Dilema Social Histórico. **Esboços**. Florianópolis, v.14, n.17, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

SANTIAGO JR. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico. **História e Historiografia**. Outro Preto, n. 8, abril 2012.

SANTOS, André Augusto de Oliveira. **O “bataque dos engraxates” e o jogo da “tiririca”**: duas culturas de rua paulistanas. Natal: Anpuh, 2003.

SANTOS, Eurides de Souza; BARBOSA, Kátiusca Lamara dos Santos. Canta quem sabe cantar: processos performativos na arte da embolada. **Música em Perspectiva**. Curitiba, v. 7, n. 2, Universidade Federal do Paraná, dez. 2014.

SERRA, Ordep. No caminho de Aruanda: A umbanda candanga revisitada. **Afro-Ásia**. Salvador, v. 25-26, Universidade Federal da Bahia, 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/3662/1/afroasia_n25_26_p215.pdf>. Acesso em: 02/12/2016.

SILVA, Gilberto Ferreira da. Sociedade Multicultural: educação identidade(s) e cultura(s). **Educação**. Porto Alegre, Ano XXVII, n. 2, v. 53, PUC-RS, mai./ago. 2004.

SILVA, Marly Custódio da; SOUZA, Suzi Tomassini de; GOMES, Nataniel dos Santos. As aventuras de um caipira na cidade grande: observações sobre Chico Bento, de Mauricio de Souza. **Revista Philologus**. Rio de Janeiro, Ano 20, n. 60, Supl. 1: Anais da IX Jornada Nacional de Linguística e Filologia da Língua Portuguesa, CiFEFiL - Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/revista/60supl/052.pdf>>. Acesso em: 10/11/2016.

SOUZA, Marcelo Lopes de. A ingovernabilidade do Rio de Janeiro: algumas páginas sobre conceitos, fatos e preconceitos. **Anuário do Instituto de Geociências**. Rio de Janeiro, v. 20, Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: <<http://www.ppegeo.igc.usp.br/index.php/anigeo/article/view/1755/1644>>. Acesso em: 15/01/2017.

TROTTA, Felipe; CASTRO, João Paulo M. **A construção da ideia de tradição no samba. Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro, UNIRIO, dez. 2001. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/37/6>>. Acesso em: 10/12/2016.

_____. Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba. **Galáxia**. São Paulo, n. 13, PUC/SP, jun. 2007.

VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. **Lotus 72D: Samba-rock e o Imaginário do Automobilismo no Brasil dos anos 1970.** Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste - Intercom. DT 6 - Interfaces Comunicacionais. Uberlândia, 19 a 21 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-0894-1.pdf>>. Acesso em: 14/11/2016.

VIANNA, Letícia. C. R. **Sambandido: arte popular e cultura de massa.** XIX Reunião Anual da ANPOCS. Caxambu - MG, GT Cultura e Política, 1995. Disponível em: <<http://anpocs.com/index.php/encontros/papers/19-encontro-anual-da-anpocs/gt-18/gt02-15/7561-leticiavianna-sambandido/file>>. Acesso em: 12/01/2017.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira - 1965-1999. **ArtCultura.** Uberlândia, v. 10, n. 16, Universidade Federal de Uberlândia, jan./jun. 2008.

Livros, Teses e Dissertações

ALMEIDA, Gizele Avena de. **Bairro, conjunto e favela: as fronteiras simbólicas e a produção do espaço em Vila Kennedy.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), IFCH, UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

ALMEIDA, Manoel Donato de. **Neoliberalismo, privatização e desemprego no Brasil (1980 - 1998).** Tese (Doutorado em Ciências Sociais), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2009.

ALVES, Clarice Greco. **TV Cult no Brasil: Memória e culto às ficções televisivas em tempos de mídias digitais.** Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, ECA/USP, São Paulo, 2016.

ALVITO, Marcos. **As cores de Acari: uma favela carioca.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001.

ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo. **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ANDREATTA, Verena. **Cidades quadradas, paraísos circulares: os planos urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX.** Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

ANTUNES, Ricardo Luis Coltro. **A desertificação neoliberal no Brasil: Collor, FHC e Lula.** Campinas: Autores Associados, 2005.

AZEVEDO, Amailton Magno. **Sambas, quintais e arranha-céus: as micro-áfricas em São Paulo.** São Paulo: Olho d'Água, 2016.

BARBOSA JUNIOR, Ademir. **O livro essencial de umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

BERGAMASCO, Patrícia. **A concepção do malandro em Bezerra da Silva e seus parceiros**. Dissertação (Mestrado em Literatura), FCL/Unesp, Assis - SP, 2001.

BIGONHA, Antonio Carlos Alpino. **Dori Caymmi e o processo de ressignificação musical**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2015.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BORÓN, Atílio. A Sociedade Civil depois do dilúvio neoliberal. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo. **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BUENO, Maria Helena. **Os paulistas de quatrocentos anos: ser e aparecer**. São Paulo: Annablume, 2001.

BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

_____. **MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Edusp, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

CARONE, Edgard. **O Estado Novo (1937-1945)**. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1 - Artes de fazer.** Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **A invenção do cotidiano: 2 - Morar, cozinhar.** Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Edlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2013.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude.** Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO, Tiago da Silva. **Migração Nordestina no Brasil Varguista: diferentes olhares sobre a trajetória dos retirantes.** Dissertação (Mestrado em História), PUC/RS, Porto Alegre, 2012.

COUTINHO, Carlos Nelson (Org.). **O Leitor de Gramsci.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CUCHE, Denys. **A Noção de cultura nas ciências sociais.** Bauru: Edusc, 1999.

DOSSE, François. **A história em migalhas: dos Annales à nova história.** São Paulo: Ensaio; Campinas: Unicamp, 1992.

ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

FICO, Carlos. **História do Brasil contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais.** São Paulo: Contexto, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **História da maconha no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

FRANZINI, Fábio. **Corações na ponta da chuteira: capítulos iniciais da história do futebol brasileiro (1919-1938)**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. **À sombra das palmeiras: A coleção documentos brasileiros e as transformações da historiografia nacional (1936-1959)**. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH, USP, São Paulo, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro: História e Direito**. Rio de Janeiro: Pallas, Ed. PUC-Rio, 2013.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Vol. 3 - Maquiavel: notas sobre o Estado e a política. Edição e tradução de Carlos Nelson Coutinho; coedição de Luiz Sérgio Henriques e Marcelo Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaraeira Lopes Louro. 11ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

HERRERA, Eric. **Teoría Musical y Armonía Moderna**. Vol. 2. Barcelona: Antoni Bosch, 2004.

HOBSBAWM, Eric. **Rebeldes primitivos: Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos Séculos XIX e XX**. Tradução de Nice Rissone. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

_____. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Tradução de Marcos Santarrita; rev. técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **História social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

KLAUSMEYER, Maria Luiza Cristofaro. **O peão e o acidente de trabalho na construção civil do Rio de Janeiro**: elementos para uma avaliação do papel da educação nas classes trabalhadoras. Dissertação (Mestrado em Educação), Instituto de Estudos Avançados em Educação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1988.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

LOPES, Gustavo do Nascimento. **Transporte, mobilidade e espaço**: um estudo sobre a pseudo-crítica e a reafirmação da automobilidade no espaço urbano. Tese (Doutorado em Geografia Humana), FFLCH, USP, São Paulo, 2015.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**: partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LORENA, Elton Rafael. **Luta de Classes na cidade neoliberal**: uma análise sobre o movimento dos moradores sem teto (MTST). Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP, Marília, 2012.

MACEDO, Emiliano Unzer. **Pentecostalismo e religiosidade brasileira**. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH/USP, São Paulo, 2007, p.126.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MARQUES, Vagner Aparecido. **O irmão que virou irmão**: rupturas e permanências na conversão de membros do PCC ao pentecostalismo na Vila Leste - SP. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), PUC-SP, São Paulo, 2013.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. O malandro no samba: de Sinhô a Bezerra da Silva. In: VARGENS, J. B. (Org.). **Notas musicais cariocas**. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabete; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada**: Ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

MATOS, Maria Izilda Santos de; FARIA, Fernando A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues**: o feminino, o masculino e suas relações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **Âncora de Emoções**: Corpos, subjetividades e sensibilidades. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

_____. **A cidade, a noite e o cronista:** São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: Edusc, 2007.

_____; SOUSA, Fernando de; HECKER, Alexandre (Orgs.). **Deslocamentos e histórias:** os portugueses. Bauru, SP: Edusc, 2008.

_____. **Portugueses:** Deslocamentos, Experiências e Cotidiano - São Paulo nos séculos XIX e XX. Bauru, SP: Edusc, 2013.

_____. **Cotidiano e cultura:** história, cidade e trabalho. Bauru, SP: EDUSC, 2014.

MELO, Camila Gibin. **Entre muros e grilhões:** criminologia crítica e a práxis de enfrentamento contra o sistema penal e pelo fim das prisões. Dissertação (Mestrado em Serviço Social), PUC/SP, São Paulo, 2014.

MENDES, Izabel Cristina Reis. **O uso contemporâneo da favela na cidade do Rio de Janeiro.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), FAU/USP, São Paulo, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música:** história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **Cultura brasileira:** utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2006.

NEDER, Gizlene. **Violência & cidadania.** Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris Editor, 1994.

_____. **Discurso jurídico e ordem burguesa no Brasil.** Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris Editor, 1995.

NEGRÃO, Lísias. **Entre a cruz e a encruzilhada:** formação do campo umbandista em São Paulo. São Paulo: Edusp, 1996.

OLIVEIRA FILHO, Roberto Gurgel de. **O tratamento jurídico penal das organizações criminosas no Brasil.** Dissertação (Mestrado em Direito), PPD, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. Neoliberalismo à brasileira. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo. **Pós-neoliberalismo:** as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2002.

PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em Noite de Festa:** Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990). Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os desafinados:** sambas e bambas no Estado Novo. São Paulo: Intermeios, 2015.

PASCAL, Maria Aparecida Macedo. Imigração portuguesa em São Paulo: memórias, gênero e identidade. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOUSA, Fernando de; HECKER, Alexandre (Orgs.). **Deslocamentos e histórias: os portugueses**. Bauru, SP: Edusc, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos: Uma História que deu samba**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PETRY, Luiza dos Santos. **Estudo analítico experimental e comparativo de amostras de maconha apreendidas no município de Santa Cruz do Sul/ RS**. Bacharelado (Farmácia), USCS, Santa Cruz do Sul - RS, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/1019/1/Lu%C3%ADza%20dos%20Santos%20Petry.pdf>>. Acesso em 15/03/2017.

PICCELLI, Aline Maria. **Neoliberalismo, Crime Organizado e Milícia nos Morros Cariocas nos Anos 1990 e 2000**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Londrina - UEL, CLCH, Londrina, 2013.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

PINTO, Waldir de Amorin. **O estúdio não é fundo de quintal: Convergências na produção musical em meio às dicotomias do movimento do pagode nas décadas de 1980 e 1990**. Tese (Doutorado em Música), IA/UNICAMP, Campinas, 2013.

PONTE, Cristina. **Para entender as notícias: linhas de análise do discurso jornalístico**. Florianópolis: Insular, 2005.

PORFIRIO, Marilea Venancio. **Praça da Bandeira: Praça da Vitória construindo o sujeito coletivo**. Dissertação (Mestrado em Educação), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1994.

RAGO FILHO, Antonio. **A ideologia 1964: os gestores do capital atrofico**. Tese (Doutorado em História), PUC-SP, São Paulo, 1998.

RAMOS, Arthur. **A mestiçagem no Brasil**. Maceió: Edufal, 2004.

REMENCHE, Maria de Lourdes Rossi. **As Criações metafóricas na gíria do sistema penitenciário do Paraná**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Universidade Estadual do Paraná, Londrina, 2003.

RISÉRIO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2012.

RODRIGUES, José Honório. **Teoria da História do Brasil**: introdução metodológica. 3ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

SADER, Emir (Org.). **Movimentos sociais na transição democrática**. São Paulo: Cortez, 1987.

_____; GENTILI, Pablo (Org.). **Pós-neoliberalismo**: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

SANTOS, Bartira Macedo de Miranda. **As ideias de defesa social no sistema penal brasileiro**: entre o garantismo e a repressão (de 1890 a 1940). Tese (Doutorado em História da Ciência), PUC/SP, São Paulo, 2010.

SANTOS, Valdoir da Silva. **O Multiculturalismo, o Pluralismo jurídico e os novos sujeitos coletivos no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Direito), UFSC, Florianópolis, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHURMANN, Ernst. **A música como linguagem**: uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SILVA, José Nazareno da. **Os dois Orfeus, representações da paisagem favela no cinema**: o olhar estrangeiro e o olhar de pertencimento. Dissertação (Mestrado em Geografia), UERJ, Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira. **Construindo uma nova vida**: migrantes paulistas afrodescendentes na cidade do Rio de Janeiro no pós-abolição (1888-1926). Tese (Doutorado em História), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2001.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SILVEIRA, Dayana Darc' e Silva da. **Mulheres curadoras e saberes terapêuticos-mágico-religiosos em Colares, Pará**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), UFJF, Juiz de Fora - MG, 2016.

SIMPLICIO, Inara da Rocha. **O Processo de conversão do negro**: umbanda e pentecostalismo. Dissertação (Mestrado em Sociologia), IFCH, UNICAMP, Campinas, 1996.

SOARES, Mariana de Toledo. **O Brasil negromestiço de Clara Nunes (1971-1982)**. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005)**. Dissertação (Mestrado em História), FH/UFG, Goiânia, 2009.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

_____. **A formação da classe operária inglesa**. Tradução de Denise Bottmann, Renato Busatto Neto e Cláudia Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1978.

TOTA, Antonio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo – 1924-1934**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990.

_____. **O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELHO, Gilberto. Os Mundos de Copacabana. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

VEYNE, P. **Como se escreve a História**. Distrito Federal: Universidade de Brasília, 1992.

VIANNA, Leticia C. R. **Bezerra da Silva: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VILLELA, Priscila. **As dimensões internacionais das políticas brasileiras de combate ao tráfico de drogas na década de 1990**. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais), PPGRI San Tiago Dantas (UNESP, UNICAMP, PUC-SP), PUC-SP, São Paulo, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ZOMIGHANI JÚNIOR, James Humberto. **Desigualdades espaciais e prisões na era da globalização neoliberal: fundamentos da insegurança no atual período**. Tese (Doutorado em Geografia Humana), FFLCH, USP, São Paulo, 2013.

Dicionários e Enciclopédias

ANDRADE, Mario de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Coordenação e edição de Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos. Curitiba: Positivo, 2010.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/aramis-barros/dados-artisticos>>. Acesso em: 15/03/2017.

PRIBERAM. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Caguetar. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/Caguetes>>. Acesso em: 15/12/2016.

TREVISAN, Rosana. **Michaelis** - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=y5pl>>. Acesso em: 15/11/2016.