

“Com o Bezerra não tem amor, né?”: uma questão do samba, uma questão em Bezerra da Silva*

Rainer Gonçalves Sousa^{**}

Resumo. Contemplando as canções gravadas por Bezerra da Silva, este artigo tem como objetivo analisar como o amor aparece na obra deste artista. Mais do que compreender a lógica interna das canções, buscamos aqui expor como essa questão aparece na história da música popular produzida no Brasil e como tal elemento dialoga com a trajetória do samba e estabelece sentidos à crítica e a indústria cultural do país.

Palavras-chave: Bezerra da Silva; Samba; Amor.

“Oh, is there no love in Bezerra, oh?”: An issue in samba, a question in Bezerra da Silva

Abstract. Current essay analyzes the concept of love in the recorded musical works of the musician Bezerra da Silva. The understanding of the songs’ internal logic is coupled to the issues that imbue the history of popular music in Brazil and how it maintained a dialogue with the trajectory of the samba, establishing meanings to criticism and the cultural industry in the country.

Keywords: Bezerra da Silva; Samba; Love.

“¿Con Bezerra no hay amor, no es cierto?” La cuestión del samba, una cuestión en Bezerra da Silva

Resumen. Contemplando las canciones grabadas por Bezerra da Silva, este artículo tiene como objetivo analizar cómo aparece el amor en la obra de este artista. Más que comprender la lógica interna de las canciones, aquí buscamos exponer cómo aparece esa cuestión en la historia de la música popular producida en Brasil y cómo dialoga dicho elemento con la trayectoria del samba y establece sentidos a la crítica e industria del país.

Palabras Clave: Bezerra da Silva; Samba; Amor.

* Artigo recebido em 30/06/2012. Aprovado em 09/10/2012.

** Mestre em História pela UFGO, Goiânia/GO, Brasil. Professor de História no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, Goiânia/GO, Brasil. E-mail: rainersousa@gmail.com

1000TINHO – (...) 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?
(...)

BEZERRA DA SILVA – Eu não posso cantar o amor quando eu nunca tive. Sou realista, eu canto a realidade
(...)

1000TINHO – Aí tem que ser malandro!
(...)

BEZERRA DA SILVA – Eu acho que eles confundem Freud com esse papo de amor, porque “nego” canta até que vai fazer amor, queria saber onde é a fábrica... se é em Bangu, se... entendeu?

O diálogo aqui transcrito nunca aconteceu. Na verdade, ele é fruto de uma edição de entrevistas realizadas no documentário “Onde a coruja dorme” (DERRAIK; NETO, 2006), produzido no ano de 2006, que tematiza a carreira musical do sambista Bezerra da Silva e sua relação com os vários compositores que lhe cederam diversas das canções que gravou ao longo de sua trajetória artística. Ao montar tal diálogo, o documentário nos sugere uma forma peculiar pela qual Bezerra opta pelos sambas que deseja interpretar e pelos sentidos que pretender atribuir à sua obra.

O cantado, mesmo que fruto da criação de outrem, deveria empreender relação literal não só com sua visão de mundo, mas também com as experiências pessoais que retratou sobre si mesmo ao longo da vida. Em outra via, os compositores, por relações de proximidade não muito bem explicitadas, incorporavam uma censura prévia às canções em que o amor fosse cantado de modo alegre e positivo. Contudo, isso não implicou na exclusão do tema amoroso. Pelo contrário. O mesmo aparece em várias situações, constituindo um jogo dinâmico de relações que passam pelas escolhas pessoais de Bezerra, o cenário artístico de uma época e chegando à própria leitura que o público faz dessa mesma obra.

Sendo assim, tomando como ponto de partida esses três referenciais (Bezerra da Silva e a forma pela qual narrou sua vida amorosa; Bezerra da Silva

cantando o amor em canções de diferentes compositores; e Bezerra da Silva e as interpretações reservadas à sua obra), estabelecemos um entrecruzamento, de forma a perceber que o amor aqui não é uma simples questão temática ou estética de uma obra autônoma e singular. Na condição de sambista, na forma em que canta o tema e a importância histórica do mesmo, temos uma imbricada relação que cria fortes laços com a trajetória da música popular no Brasil, com o próprio mundo do samba e com sua disseminação na esfera pública.

O amor e Bezerra: nosso primeiro desencontro

Retomando o comentário de Bezerra, que diz não cantar o que não teve, pode-se compreender que seu desencontro com amor surge desde a infância. Em seus primeiros anos de vida, passados em Pernambuco, Bezerra da Silva diz ter crescido com o problema do abandono do pai, que integrava a Marinha Mercante, e deixara a família para se mudar para o Rio de Janeiro (VIANNA, 1999, p. 19-20).

Já na adolescência, ele segue os mesmos passos do ausente pai e também se candidata a uma vaga como aprendiz da mesma Marinha Mercante. Contudo, para que isso fosse possível, ele deveria ter uma Certidão de Nascimento. Sem notícias do progenitor, sua mãe aconselha-o a realizar o registro com o seu nome e o nome do padrasto. Discordando, Bezerra curiosamente se esforça para conseguir um contato por carta com seu pai, requerendo justamente a tal certidão que constasse o seu nome e o de sua mãe (VIANNA, 1999, p. 19-20).

Tendo se desentendido com seus superiores, Bezerra da Silva acaba deixando de lado a carreira na Marinha Mercante, causando uma enorme frustração entre os seus familiares. Incomodado com tais conflitos, decide também ir para o Rio de Janeiro e lá se estabelecer com a ajuda de seu desconhecido pai. Aquilo que poderia ser uma oportunidade de reinventar a própria vida e estreitar relações com

a figura paterna, acabou não se concretizando segundo o esperado. Apesar da boa receptividade de Ana, a nova mulher de seu pai, Bezerra não contou o apoio do genitor (VIANNA, 1999, p.20).

“Nunca mais quis saber daquele pai”, com essas palavras Bezerra da Silva encerra seu depoimento sobre essa primeira desilusão amorosa (VIANNA, 1999, p. 20). Depois disso, vem a encarar a tal “realidade”, sugerindo deixar de lado o mundo das aspirações afetivas. Começa então a adentrar na rotina dos mal remunerados expedientes reservados aos profissionais da construção civil. Quem reafirma essa nova situação é o parceiro Genaro da Bahia, que em depoimento após o falecimento de Bezerra da Silva, disse: “Nós pintamos muita casa de madame antes de começarmos a cantar, e ele sempre deixava as paredes lindas” (FOLHA DE S. PAULO, 19 jan. 2005).

Nesse mesmo período, as dificuldades do emprego acabavam se aliando às primeiras desilusões com as mulheres. Em uma dessas relações frustradas, acabou se surpreendendo ao encontrar um homem, junto de sua mulher, usando um pijama que ele havia comprado e nunca tinha usado. O próprio sambista conta que não se exaltou com a terrível situação, apenas acendeu um cigarro e disse para o amante que poderia levar a mulher, que não valia nada, mas que deixasse para trás o benquistado pijama.

A situação cômica acabou sendo registrada em uma das canções gravadas pelo nosso sambista desiludido. “Vizinha faladeira”, faixa do disco “Bezerra da Silva e um punhado de bambas”, tinha a introdução de um escrachado diálogo entre vizinhas que supostamente viram um homem entrar no barraco de Bezerra e usando o tal pijama novo. Em outras canções, a desilusão amorosa aparece em diferentes sentidos, hora com a figura da mulher sofrendo humilhações e até mesmo violência por conta de sua infidelidade, hora com a figura do homem amargurado ou iludido pelas trapaças de uma parceira mentirosa (ISMAEL CAMILLO, 1982).

Um primeiro exemplo dessa situação pode ser visto em “Quem usa antena é televisão”, faixa que compõe o disco “Alô malandragem, maloca o flagrante”, que também contém “Malandragem dá um tempo”, sua canção de maior sucesso. Na primeira canção mencionada, um tal Chico flagra a mulher com seu amante após voltar da gafeira. Enquanto a “nega apanhava que nem um ladrão”, o traído Chico “disse que quem usa antena é televisão... e só estava ‘cobrando’ da nega essa vacilação”. Enquanto o “só” autorizava a violência contra a mulher, o mesmo Chico – em uma postura que lembra a de Bezerra no caso do pijama – assim dizia para o amante: “... vamos botar logo as cartas na mesa... eu fico no barraco, você leva a nega... essa piranha brava eu não quero mais não!” (CELSINHO BARRA FUNDA; PINGA, 1986).

Por outro lado, ressaltando a desilusão amorosa pelo viés da ignorância da traição, fala dos vários tipos de “boi” existentes na sociedade por meio da canção “Olha o boi”. Nela, cada boi representa um tipo de homem, que, independente de seu comportamento, é fatalmente traído por sua mulher. Nessa canção-alerta, Bezerra não isenta nem mesmo “o boi que acha que nunca foi boi... só porque pula a cerca do vizinho do lado” (CARLINHOS DO JORGE TURCO; ZEZÉ, 1998).

Já no disco “A gíria é cultura do povo”, gravado em 2002, “Georgina” é a protagonista da canção “Mulher sem Alma”. Descrita como uma mulher que “por fora é uma santa e por dentro é tão ruim”, essa tal “mulher sem alma, sem coração” – que aparece como trecho do refrão desse samba – desconhece qualquer tipo de autoridade do seu companheiro. Enquanto esse refrão se repete ao longo de toda a canção, o fragilizado personagem descreve as várias ações da mulher que não o reconhece como companheiro e chega a ter relacionamento com outros “malandros” que chamam a sua atenção (AUTOR DESCONHECIDO, 2004).

Outra canção que expõe essa visão desiludida do amor a ser destacada em sua obra é “O preço da traição” (CABANA, 1981). Ao contrário dos documentos musicais anteriores, esse samba coloca homem e mulher em uma mesma situação. Na narrativa de uma cena praticamente fantástica, temos a seguinte fala:

“Ontem” eu cheguei com outro alguém em meus braços / Ela chegou também, nos braços de outro alguém / Foi o momento pior que eu tive na vida / Nunca pensei em passar por tal situação / Tive vontade de reagir, mas não pude / Perdi toda atitude e direi a razão / Ela estava errada e eu também / Eu não tinha o direito de lhe chamar atenção / Daquele momento em diante eu senti bastante / Ódio de mim mesmo, perdi a calma / Senti vontade de destruir até a minh'alma / E cheguei a conclusão que estava pagando / Com a mesma moeda o preço da traição / Aqui na terra se faz, aqui mesmo se paga / Aqui a gente espragueja e sofre também / Os efeitos da praga / Estou confuso sem saber / Que atitude vou tomar / O que faria você em meu lugar?

A completa desconfiança de Bezerra da Silva em relação à veracidade do amor também aparece nas entrevistas que concedeu para alguns veículos de comunicação. Na reportagem de 28 de julho de 1989 (ISTO É SENHOR, 28 jun. 1989, p. 112), Bezerra da Silva justifica sua descrença com relação ao amor por causa do interesse material de muitas mulheres. Fazendo um paralelo de sua vida antes e depois do sucesso como artista, ele analisa: “Antes que eu vendesse disco, as mulheres nem me olhavam. Agora me chamam de lindo. Quem faz isso ou está desgostosa da vida, é cega ou está afim dos 10% (...) Amor é grupo, coisa de otário”.

Por meio das falas destacadas ao longo das músicas e reportagens mencionadas, percebe-se de que maneira se opera a visão de Bezerra da Silva sobre o amor, tendo como parâmetro as próprias situações experimentadas, que acabaram por influenciar nas canções gravadas e nas polêmicas entrevistas concedidas. Pode-se entender também que essas escolhas reafirmam uma tradição estética aparente em diversos momentos na história do samba, os quais destaca o musicólogo Felipe Trotta:

O amor está presente no repertório do samba desde sua consolidação enquanto gênero musical. De forma recorrente, os sambistas compartilham através de suas criações situações amorosas vivenciadas por eles ou por pessoas próximas (vizinhos, irmãos, amigos) (...). A perspectiva romântica do samba produzido desde esta época (as décadas de 1930 e 1940), mais do que voltada à sedução, ao elogio e às felicidades do amor, prefere a grande maioria das vezes destacar uma condição de sofrimento, de separação, da impossibilidade do amor (TROTTA, 2006, p. 117).

Contudo, não podemos aqui apontar que essas relações entre a vida de Bezerra da Silva e seus sambas gravados estabelecem uma interpretação estável, onde a obra do intérprete faz a perfeita reflexão daquilo que foi experimentado. Afinal, a maioria dos depoimentos sobre o que foi vivido pelo sambista partiu das narrativas lançadas por ele mesmo. Nesse esforço em produzir uma “história de vida” há uma intenção em se formar uma identidade estável, um “relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção” (BOURDIEU, 1996).

Sendo assim, continuar a considerar outros pontos da biografia afetiva de Bezerra da Silva, sua condição de artista e sua própria obra, é frisar que existe uma tentativa de convencimento em suas falas que pretendem superar os desencontros da memória e das experiências fragmentadas que se constituem ao longo da vida e que nunca estão dotadas de um sentido pronto. Contudo, isso não é elemento para invalidarmos o que o sambista diz sobre a sua vida. Antes disso, ao prosseguir destacando tais falas, obtemos indícios da formação de uma identidade que se põe muito mais significativa do que a interminável detecção da veracidade daquilo que ele fala sobre si.

O amor: seus casos com o samba e a canção brasileira

Bezerra da Silva vivenciou dois longos relacionamentos amorosos. O seu primeiro enlace aconteceu aos 22 anos: um casamento que acabou fracassando por causa dos problemas que sua esposa enfrentava com o álcool. Ao fim da década de 1980, quando já tinha uma carreira musical consolidada,

nosso sambista de falas e canções tão pessimistas investe em um novo relacionamento com Regina, que deixou um compositor para então se tornar sua companheira (VIANNA, 1999, p. 40).

Essa nova relação permaneceu até o fim da vida de Bezerra da Silva e é a partir dela que temos a impressão que os desencontros e decepções foram superados. Na condição de companheira, Regina chegou a tomar a função de auxiliar na condução da própria carreira artística de Bezerra. Em diferentes reportagens, ela aparece participando na composição de letras (O ESTADO DE SÃO PAULO, 29 out. 1993), na produção de eventos que projetam a carreira do marido (JORNAL DO BRASIL, 16 ago. 2001) e até mesmo como intermediadora na assinatura dos contratos artísticos do sambista (O ESTADO DE SÃO PAULO, 28 ago. 2000). Tal proximidade que parece funcionar nas páginas de jornal, também apareceu registrada na canção “Tantos anos se passaram” (MOACYR DA SILVA; NILZINHA GOMES, 1998, em que a homenagem é esclarecida com os seguintes dizeres de Bezerra: “Essa é pra minha musa inspiradora, Regina do Bezerra, primeira dama do samba. Mulher da melhor qualidade. É isso aí, malandragem. Se liga!”).

Na mesma canção, Regina é retratada como a própria redenção pelo amor, já que nos primeiros versos Bezerra canta que durante muito tempo ele não encontrou alguém, os seus “sonhos fracassaram”. Mesmo com as “conquistas” – que poderiam ser entendidas como sua projeção artística – sua vida amorosa continuava na mesma situação desoladora. Contudo, a letra segue com o encontro de uma pessoa que lhe satisfaz e se encerra com a assertiva: “Não tenho do que reclamar... sou feliz!”

Essa visão positiva sobre o amor também aparece na canção “Segundo Nazareno” (REGINA DO BEZERRA, 1993), em que a figura materna é exaltada como a única da qual pode se esperar um amor verdadeiro.

Na letra, independente da condição do filho, a mãe sempre se coloca ao seu lado. Além de uma homenagem à mãe, essa canção também pode reafirmar sua descrença em outras formas de amor a serem buscadas. Contudo, tem-se mais um registro em que o amor aparece sendo exaltado pelo sambista que recorrentemente foi lembrado pelo contrário.

Esse desencontro poderia ser aqui simplesmente retratado pelo fato de que a quantidade de canções que Bezerra da Silva cantou bendizendo o amor foi menor que aquelas que pretendiam dizer o contrário. Por outro lado, seria possível salientar que o recorrente modo cômico pelo qual nosso sambista retrata as situações amorosas poderia justificar o tipo de destaque dado ao amor irrealizado. Em mais uma de suas várias entrevistas, agora pensando no eu - lírico das canções que interpretou, Bezerra da Silva destaca que “... no meu (samba) é diferente. Tem hora que o malandro quebra a cara também” (FOLHA DE S. PAULO, 08 jun. 1986).

Sob outra perspectiva, podemos ver que o desencontro com o amor é justamente anterior é mais amplo que a própria compreensão da obra de Bezerra da Silva. Retornando mais uma vez a reflexão de Felipe Trotta sobre o binômio amor e o samba, destacamos que “o tratamento do amor no samba reforça o paradoxo do samba no mercado ao estabelecer um contraponto ao propagado *happyy end* dos produtos culturais para consumo em larga escala” (2006, p. 121).

Cabe aqui então retomar a formulação de uma identidade estável como a preocupação de Bezerra da Silva ao falar de si mesmo. Ao se reconhecer como um desafortunado no amor ou um cético sobre a realidade amorosa, Bezerra sedimenta uma relação causal entre sua vida amorosa e o modo como o samba trata o assunto. O “mundo do samba” e sua condição de “sambista” funcionam como duas nomações na observância desse discurso biográfico, como “imposições arbitrárias” que produzem as

“divisões nítidas, absolutas, indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais, no fluxo das realidades biológicas e sociais” (BOURDIEAU, 1996).

Isso pode ser visto até mesmo no fato de Bezerra da Silva ter encontrado um suposto relacionamento amoroso que agora o satisfaz em diversos aspectos. Apesar de seu discurso, sua última esposa e sua mãe configuram como exceções da tão afirmada impossibilidade amorosa, o que não se apresenta como uma contradição ou incoerência entre o anteriormente dito ou cantado, visto que se trata de duas situações isoladas de acertos em toda uma trajetória de desencontros. A boa ventura aparece em uma última relação e não passa por momentos de instabilidade em qualquer outro relato que ele faz sobre tal relacionamento.

Aqui, também podemos identificar que esse destaque a uma visão negativa do amor pode ser expandida para além de Bezerra da Silva e o mundo do samba. Até a década de 1950, o samba-canção foi um dos gêneros musicais mais recorrentemente prestigiados pelo público ouvinte brasileiro. A expansão do nosso sistema radiofônico, somado ao crescimento de outros meios de comunicação, fez com que cantores e cantoras de rádio se transformassem em grandes celebridades que cantavam o amor em suas diversas formas, utilizando de um canto marcado por grande dramaticidade.¹

Nesse mesmo período, a cena musical brasileira convivía com um fértil debate sobre o nacional-popular, no justo momento em que o país reafirmava laços com o bloco capitalista e a chegada de vários produtos, inclusive de ordem cultural, intensificava o debate sobre os elementos de

¹ Na verdade, esse tipo de canção dos cantores do rádio, entendido como “exagerado”, “dramático” e “histriônico” ganha força quando alguns cantores e críticos musicais passam a se interessar em cravar uma diferença fundamental entre o samba-canção e a bossa nova, novo gênero da década de 1950 em que a simplicidade e a contenção eram dadas como novas qualidades responsáveis por romper com anterior gênero tão popular nas rádios. Para maiores detalhes a respeito, recomendamos a leitura de Santuza Cambraia Naves (2000).

nosso passado e de nossa cultura que nos devidamente “salvaguardariam” de uma “terrível” perda de identidade (NAPOLITANO, 2005, p. 59). Com o fortalecimento dessas novas preocupações, um rico terreno de disputas e interpretações acabou recaindo sobre a cena musical e, conseqüentemente, sobre a presença do amor nas canções.

Um dos casos de disputa pode ser visto com relação à bossa nova, um gênero musical que foi alvo de vaías e glórias desde o momento em que se firmou nos veículos culturais de nosso país. De um lado, a turma de João Gilberto, Carlos Lyra e Antônio Carlos Jobim foi a grande responsável por estabelecer uma novidade capaz de promover uma genial síntese entre o samba brasileiro e o jazz norte-americano. A tão sonhada projeção de um país modernizado se executava na medida em que o movimento bossanovista conseguia ser internacionalmente aclamado por outras plateias do mundo.

Por outro lado, outros colocavam a Bossa Nova como uma das mais evidentes prova de que o estrangeirismo em nosso cenário musical se mostrava como uma questão cada vez mais preocupante. Afinal, na visão destes críticos, o dito ritmo brasileiro só conseguira o seu prestígio ao abraçar o jazz para que então fosse largamente reconhecido para fora do território brasileiro. Ao mesmo tempo, reafirmavam essa mesma crise alimentada pela Bossa Nova ao ter a ideia de reconhecimento “no estrangeiro” como uma marca capaz de assegurar uma incontestada qualidade.

Na esteira de todas essas críticas, a Bossa Nova também sofria outros ataques que extrapolavam a projeção internacional e os flertes com o jazz. Outro problema engendrado na questão do “nacional-popular” também salientou o descomprometimento dos bossanovistas com a elaboração de letras que denunciasses os vários problemas de ordem social e econômica que o país enfrentava. Ao “contrário”, preferiam falar da beleza e o deleite em

observar o trânsito e os elementos das paisagens urbanas de um “Brasil moderno” ou das experiências afetivas.²

Eram assim criticados por se reduzirem ao universo do binômio “o amor e a flor”, se distanciando da música de protesto. Contudo, os próprios bossanovistas eram também colocados em uma posição de ruptura com a forma pela qual o amor era popularmente veiculado pelos sambas-canção que anteriormente, entre as décadas de 1930 e 1950, se popularizavam nas ondas do rádio.³ Dessa forma, enquanto era criticada por cantar o amor – sob os ataques dos partidários da canção de protesto e de uma música genuinamente brasileira, a Bossa Nova também criticava certas formas de se cantar sobre o amor – com uma proposta distante de toda a afetação popularizada pelos cantores do rádio.

A polêmica com relação a essa temática ainda continuava na medida em que o tempo avançava. A Jovem Guarda também era terrivelmente criticada ao ser uma versão tupiniquim do rock estadunidense, tendo o uso da guitarra como a maior prova dessa entrega à proposta sonora estrangeira. Ao mesmo tempo, mais uma vez, tinham que suportar as críticas que minorizavam a qualidade dos artistas desse movimento – encabeçado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléia e Ronnie Von – por cantarem de modo idealizado e romântico as experiências amorosas.

² Esse tipo de polarização deve ser vista com muito cuidado. O discurso de intelectuais, críticos e jornalistas, entre os quais se destaca particularmente José Ramos Tinhorão, produziam esse tipo de distinção que, ao longo do tempo, e graças as recentes pesquisas interessadas no mesmo período, apontam para significados e feições bem mais complexas. Contudo, vale ressaltar que esses discursos ainda ecoaram na produção da crítica musical que sucede os embates das décadas de 1950 e 1960, mostrando assim a sua força enquanto referências tomados como verdadeiros na compreensão de diversas manifestações musicais brasileiras. Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman (2000), possuem reflexões pertinentes sobre tais intérpretes da canção popular brasileira ao longo do século XX.

³ No já referido artigo de Santuza Cambraia Naves (2000), temos uma rica oferta de fontes que mostram a fragilidade da suposta oposição natural entre o samba-canção e a Bossa Nova. Para tanto, a autora utiliza das composições e depoimentos de vários artistas ligados à Bossa Nova que compuseram samba-canção ou que declararam a influência deste gênero em seu leque de referências musicais.

Na passagem da década de 1970, a tematização do amor ainda continuava sofrendo diversos ataques e mais vigorosos com a censura organizada pelo regime militar que tomava o poder desde o ano de 1964 e emprendia a ingerência no cenário artístico-cultural com o Ato Institucional 5, decretado em 1968. Nesse momento, a MPB aparecia como uma sigla que remetia às discussões já avançadas nas décadas anteriores. Em tal debate, um considerável número de artistas e intelectuais debatia nosso cenário musical com questões de ordem diversa. Compreendia este período desde a preocupação em definir qual seria o perfil da arte de feição verdadeiramente brasileira, passando pelas preocupações sobre como a arte nacional ser portaria em relação às influências musicais estrangeiras e chegando até o intento de estabelecer uma arte popular incumbida de conscientizar as classes sociais menos favorecidas sobre os problemas sociais e econômicos da nação.

Com estas novas inflexões, a MPB atraía claramente para si um conjunto de expectativas bastante peculiar. Entre estas, havia uma difícil tensão que pretendia manter seus representantes "afastados" dos interesses estritamente financeiros do mercado, preservando a sua liberdade de criação no intento de cumprir as tarefas de desenvolvimento da cultura nacional e, ao mesmo tempo comprometida em promover a conscientização. No entanto, essa equação se tornava complicada no momento em que a consolidação nesse mercado se fazia imprescindível para que amplos setores da população fossem atingidos. Além disso, a primazia pelos temas de ordem sociopolítica das canções e das influências musicais essencialmente nacionais, também recaía no problema da denominada "patrulha ideológica".⁴

⁴ Sérgio Dias, integrante da banda Os Mutantes, um dos mais reconhecidos representantes do Tropicalismo, chega a manifestar esse tipo de restrição estética ao dizer que "a turminha da esquerda falava mal da gente porque achava que a gente era de direita, ou que era americanizado, e aí os caras da direita diziam que a gente era de esquerda porque a gente estava com o Gil e o Caetano" (DIAS apud BRITO, 2011, p. 153).

Quando a MPB era vista assumindo tantas responsabilidades e qualidades, dependendo dos intérpretes que tentavam a definir, havia os gêneros musicais que eram postos no polo oposto desta gigantesca função. Colocar os prazeres da vida, o conforto material e as relações amorosas como temática central poderia ser visto como uma grave ruptura com as intenções da MPB.⁵ Desde a década de 1960, marcada pela reorientação da carreira de vários cantores da Jovem Guarda, o amor romântico tinha deixado de ser um simples tema a ser observado em diferentes gêneros musicais para então se consolidar como um tipo de gênero musical autônomo. Passamos então aqui a tratar da existência de uma música romântica no Brasil, composta por vários artistas que venderam expressivas quantidades de discos e apareceram nos grandes meios de comunicação do período.⁶

As hierarquias se tornavam cada vez mais estruturantes na medida em que o mercado se expandia e vários gêneros musicais apareciam de forma concomitante. Enquanto a crítica musical e um articulado público, em sua maioria de classe média urbana, definiam uma noção de bom gosto junto à MPB, artistas como Odair José, Amado Batista, José Augusto e Roberto Carlos encabeçavam a lista de cantores românticos que atingiam vendagens astronômicas com suas canções muito distantes dos números que delimitavam a presença da MPB em nosso mercado fonográfico.

⁵ Vale aqui frisar que essas intenções da MPB não podem ser vistas de modo generalista. Ao longo das décadas, a definição de MPB sofreu mudanças, chegando a incorporar artistas e gêneros que não eram entendidos inicialmente como pertencentes da mesma. Nem mesmo quando o termo se popularizou, na década de 1960, houve um consenso sobre as características que um “verdadeiro artista” da MPB conduziria sua obra e carreira. Para se ter uma noção desses relações complexas, indicamos o debate que a historiadora Milliane Garcia Souza (2007) realiza sobre a trajetória de Carlos Lyra.

⁶ Para comprovar o fortalecimento do gênero romântico no Brasil, indicamos as tabelas e análises disponíveis em Eduardo Vicente (2008). Nos textos e fontes, apesar de notarmos a grande predominância do gênero musical “Internacional”, o autor destaca que uma parcela significativa dos conjuntos e cantores desse segmento eram reconhecidos intérpretes de canções românticas. Entre os nomes “internacionais românticos”, Eduardo Vicente grifa os nomes de Frank Sinatra, Elton John, Barbara Streisand e Julio Iglesias.

Apesar de “engajados”, “legítimos” e “nacionalistas”, alguns dos artistas da MPB tinham de encarar que o seu alcance, em vistas da defesa de um gênero musical “popular”, acabou não se concretizando pelos retrocessos impostos pelo regime militar – que tolhia a liberdade dos seus representantes – e de uma indústria cultural que avançou em direção a outros gêneros musicais, entre estes, o da lucrativa música romântica. Sendo assim, a recorrência do amor em qualquer gênero ou carreira musical se tornava suficiente para que os compromissos para com o sucesso comercial fossem prontamente identificados.

A força desse tipo de entendimento sobre o amor e a canção já se mostrava evidente na fala de diferentes artistas, críticos musicais e em parte dos ouvintes que experimentaram os debates e artistas dessa mesma época. A desconfiança sobre o amor já nem mesmo poupava artistas que aparecem na mesma década de 1970 e tinham clara aproximação com o samba, um dos pilares da já afamada MPB.

Segundo Napolitano, enquanto vários artistas do samba da década de 1970 (Beth Carvalho, Paulinho da Viola e Martinho da Vila) eram prestigiados por dialogarem e exaltarem compositores e estilos tradicionais, outros artistas do samba (Luiz Ayrão, Originais do Samba e Benito de Paula) eram “desqualificados” pela “classe média intelectualizada” (2005, p. 72). Mesmo não especificando claramente as motivações para essa desqualificação, Napolitano somente lança que estes seriam futuramente entendidos como “uma espécie de avô do pagode dos anos 90” (2005, p. 72).

O samba e o pagode, a raiz e o Bezerra

Quando Marcos Napolitano (2005) coloca alguns sambistas da década de 1970 como os avós “do pagode dos anos 90”, indica para nós a trilha da cena musical em que Bezerra da Silva erigiu a sua carreira artística. Ao

contrário do que o texto de Napolitano nos sugere, o aparecimento do pagode enquanto novo gênero musical acontece em um movimento que se inicia na própria década de 1960, quando novos grupos e artistas ligados ao samba passam a organizar eventos, os ditos “pagodes”, para fora do grande poder de mobilização que as escolas de samba possuíam naquela época.

Não podemos dizer que existia, de fato, uma diferença estética profunda no pagode que começa a ganhar força a partir da década de 1970. Segundo Lima:

A principal diferença entre, de um lado, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Jovelina Pérola Negra, junto com outros artistas que apareceram neste momento e, de outro lado, os cantores de samba que já tinham sucesso anteriormente - como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Agepê e Paulinho da Viola - era a relação com a indústria, já que estes artistas eram projetados dentro do contexto da MPB e da fabricação de ídolos, enquanto os pagodeiros, seus elementos musicais e simbólicos eram apresentados de maneira mais próxima à de sua veiculação nos pagodes informais ao vivo (2002, p.96).

Entre esses tais “pagodeiros”, Bezerra da Silva aparece como um daqueles que integram o novo momento em que o samba aparece com destaque no mercado de discos e nos meios de divulgação cultural da época. Nas várias entrevistas concedidas, Bezerra da Silva fazia questão de frisar que a música que cantava não poderia ser nomeada como “pagode”, já que o tipo de samba que ele fazia questão de interpretar era o denominado “samba de partido alto”. O termo aparece no título de alguns dos discos que gravou e inclusive em um dos “títulos”, tão comuns na tentativa de distinção dos artistas nesse amplo mercado fonográfico, que Bezerra ganhou: “o partideiro indigesto”.

Ainda nos fins da década de 1980, Bezerra da Silva insistia nessa questão e chegava a renegar com todas as letras a existência do pagode enquanto um gênero musical do qual ele faça parte.

Pagode não existe. Pagodeiro é tua avó, é a tua família. Eu brigo e provo que não sou pagodeiro. Só existe o pagode como rótulo mercadológico para vender disco. Como música é uma mentira. Isso é uma mentira. Eu provo no Instituto Nacional de Música, com o curso que fiz. Pagode é reunião de escravo na senzala. Pagode não é música. É até pejorativo, pra escutar a gente. Isso não é gênero de nada. Você pode chegar no Instituto e ver que não tem registrado esse gênero. Por que que pagode é coisa só de crioulo? O gênero que a gente leva chama-se partido alto. É samba. Quando eu cheguei aqui em 1945 isso tudo já existia e ninguém chamava de pagode. Nem sou pioneiro ou “rei do pagode”, porque a rapaziada do morro já faz isso há muito tempo (O GLOBO, 15 maio. 1988).

Se nesse momento vemos Bezerra da Silva fazendo questão de esclarecer que canta samba, partido alto, e que isso não tem nada a ver com o tal pagode, observamos que na década de 1990 essa necessidade de esclarecimento nos meios de comunicação começa a perder sentido. Os próprios cadernos de cultura começam a empregar sistematicamente termos que passam a qualificar o samba de Bezerra como “samba do mais puro samba” (FOLHA DA TARDE, 21 ago. 1997), “pagode do morro” (FOLHA DE S. PAULO, 15 maio. 2000), “samba partideiro e de raiz” (FOLHA DE S. PAULO, 08 dez. 2000), como sendo da “turma do samba bom” (FOLHA DE S. PAULO, 12 dez. 2000) ou como “samba que vem com raiz” (JORNAL DO BRASIL, 02 ago. 2003).

Todos esses elementos de distinção só podem ser compreendidos à luz de um novo tipo de pagode que surge na década de 1990 e será representado por grupos como Raça Negra, Só pra Contrariar, Negritude Júnior, Grupo Molejo e Karametade. Figurando uma nova geração de pagodeiros, esses artistas que ganham espaço na mídia e atingem grandes vendas no mercado do disco serão reconhecidos pela temática do amor. Entre os termos de maior recorrência para definir os membros desse novo subgênero há o uso do termo “pagode romântico”.

Essa qualificação não parece ofender aqueles que integram o próprio “pagode romântico”. Retornando à tese de Felipe Trotta, podemos de lá retirar

dois depoimentos que problematizam essa questão de formas diferentes. A primeira fala é de Luiz Carlos, vocalista e líder do conjunto Raça Negra:

Nunca fui de prestar atenção em crítica. Não vai ser agora, com dois milhões de discos vendidos que vou passar a prestar. Samba é samba em todo o Brasil. O nosso só é mais reto, com uma batida diferente. Demos uma roupa nova ao samba. E cem por cento das nossas músicas falam de amor, paixão (LUIZ CARLOS apud TROTТА, 2006, p. 190).

Ao falar sobre a crítica, o sambista deixa claro que a recorrência à temática romântica é vista como um problema para os críticos que farão diferentes considerações negativas sobre esse traço da música por eles gravada. Além do amor, entra também à baila o uso de novos instrumentos musicais e o emprego de vários recursos visuais que sofisticariam as suas aparições em público. Não ficando apenas desvalorizados pelos meios de comunicação, os pagodeiros românticos também foram inferiorizados pelo sambista e pesquisador Nei Lopes, que os definiu como um desdobramento da “indústria internacional do entretenimento” e perpetuadores de um samba pobre, “sem a malícia das síncopes, sem as divisões rítmicas surpreendentes” (LOPES, 2003, p. 111).

Em tal situação, em que o samba gravado por Bezerra passa ocupar posição privilegiada, poderíamos ter o artista se aproveitando para reafirmar suas qualidades por meio de sua concordância com o discurso da crítica especializada sobre o pagode romântico. Em uma entrevista realizada em 1998, período em que o pagode romântico vivia grande destaque nos meios de comunicação e no mercado fonográfico, Bezerra fez a seguinte reclamação: “Criticaram uma música minha, ‘As favelas que não exaltei’, dizendo que era repetitiva. Mas criticam quem canta o amor? É o tema que mais repetem” (FOLHA DE S. PAULO, 04 set. 1998).

Essa fala poderia ser a concordância de Bezerra da Silva com todas as críticas que menosprezavam o pagode romântico. Contudo, a sua reclamação se

voltava justamente contra os críticos que, na visão do sambista, não reclamavam da repetição do amor na compreensão dos discos gravados por outros artistas do meio musical. Nessa fala podemos destacar dois pontos interessantes sobre a perspectiva de Bezerra: a questão do romantismo na música e o julgamento dos vários gêneros ligados ao samba nessa época.

Primeiramente, percebemos que Bezerra da Silva aparenta não conhecer os vários tipos de críticas que foram realizadas contra a turma do pagode romântico. Volta mais uma vez contra a crítica musical da época, se colocando como um artista injustiçado pelas formas que sua obra é compreendida. Em nenhuma parte de sua fala atribui a repetição do tema amoroso como um problema que se liga exclusivamente aos outros artistas ligados ao mundo do samba que exploram a mesma temática.

Mais uma vez poderia estar encarnando a posição do "malandro", evitando se colocar em oposição aos "pagodeiros" que faziam sucesso na época. Por outro lado, salientaria o distanciamento do artista em relação às compreensões correntes sobre *o* samba e sobre *os seus* sambas. Em um segundo plano, podemos frisar que, em várias de suas entrevistas, Bezerra reclama da atuação da crítica musical, sempre a colocando como um meio de divulgação que não compreende a inteireza de sua obra ou destaca um único aspecto das canções que gravou.

Tal desavença fica bastante evidente nos versos iniciais de "Cobra mandada", em que Bezerra chega reclamando. "Olha aí o que eles estão dizendo!/ Que sou violento e não falo de amor/ Que o meu repertório é só crime/ e até de bandido eu virei defensor/ É cobra mandada querendo picar meu calcanhar/ Isso é cobra mandada querendo picar meu calcanhar" (BARBEIRINHO; MARQUINHO DINIZ; NILSON REZA FORTE, 1998). O "eles" ao qual Bezerra endereça o seu recado são acusados de não

compreender que a suposta falta do amor não é uma opção, mas uma consequência natural da sua frequente preocupação em falar da “realidade”.

Na mesma entrevista acima citada, ele complementa: “Eu não canto mentira. (...) Eu te amo? Favela é sufoco, fome, miséria. Não queira saber como é a vida do favelado” (FOLHA DE S. PAULO, 04 set. 1998). De tal modo, o artista se esquiva das interpretações correntes sobre o samba, mas, ao mesmo tempo, domina muito bem algumas das críticas dirigidas a seus discos e canções. Na estranha alternância entre determinadas falas e silêncios, podemos ver que o malandro sambista bem conhece sobre as diferentes interpretações do samba quando entrevistado pelo escritor e jornalista Marcelo Rubens Paiva (FOLHA DE S. PAULO, 08 dez. 2000).

BEZERRA – Não existe esse papo.

MARCELO – Que papo?

BEZERRA – Que fulano é ruim, é bom...

MARCELO – Quem disse isso?

BEZERRA – O sol nasceu para todos, todos os colegas são bons. Cada um tratando de si. Eu acredito que o meio está para todo mundo. Graças a Deus, muitos colegas estão fazendo sucesso. Um sambista carrega bandeira do samba.

(...)

BEZERRA – O sucesso depende muito de cada um, cada um tem seu gênero. Se o samba está bem, de modo geral, está todo mundo bem, compadre.

(...)

BEZERRA – Gravo a realidade do povo faminto e marginalizado. Cada um entende de um jeito. O importante é vender. Artista bom é aquele que vende, segundo o mercado(...).

Considerações finais: há muito mais que amor em Bezerra da Silva

Como uma reflexão iniciada na dissertação de mestrado (SOUSA, 2009), o amor nos serviu como outro tema que nos revela os diferentes posicionamentos que Bezerra e sua obra tomaram à luz de toda uma tradição que organizou a trajetória do samba enquanto gênero inserido no cenário

musical brasileiro. Ao mesmo tempo, percebemos como essa mesma carreira ligada ao samba e o recorte deste artigo nos possibilita problematizar as questões que o desenvolvimento da Indústria Cultural fomentou em terras brasileiras.

No universo do samba, percebemos que o amor apareceu nas várias décadas em que o gênero atravessou o cenário musical brasileiro. Do samba canção ao pagode romântico, o amor sempre teve forte presença como grande fonte de inspiração para os diversos compositores, grupos e intérpretes do samba. Além do tema, percebemos que a forma que o mesmo foi abordado também é marcada por uma forte recorrência, uma visível tradição em que as experiências amorosas várias vezes estão cercadas por problemas e desencontros capazes de colocar o amor bem sucedido como uma situação rara, de exceção.

Esse mesmo tipo de concepção sobre o amor surge no repertório gravado por Bezerra da Silva. Na grande maioria das vezes, o amor aparece como uma situação irrealizável. Além de ressaltar a traição como um dos problemas centrais, Bezerra da Silva também se notabilizou na medida em que realizou essa insistente visão negativa do amor não só utilizando de letras melancólicas ou de interpretações dramáticas. Em várias dessas canções a desilusão amorosa aparece em narrativas de forte viés cômico, em que "bois", "antenas", "malandros" e "vizinhas" são alguns dos elementos que transformariam a infelicidade em riso.

Do ponto de vista da criação das letras, observamos uma peculiar proximidade entre Bezerra da Silva e os sambistas que compuseram para a sua longa discografia. Em vários momentos, percebemos situações vividas por Bezerra da Silva servindo de referencial ou inspiração para vários compositores. Ouvindo suas compreensões sobre o amor, também vemos que, como no depoimento inicial de 1000tinho, existia uma suposta censura

em que os compositores interpretados por Bezerra da Silva por si só evitaram oferecer ao desconfiado sambista as canções que pudessem valorizar o amor bem sucedido.

Aquilo que descrevemos aqui como censura, também pode ser visto como um esforço de comunhão entre o Bezerra da Silva, intérprete e artista postado no mercado de discos, e os compositores, indivíduos que conheceriam para quem escrevem e que tem o objetivo de atestar isso compondo canções que despertariam o interesse do intérprete que já sedimenta uma noção sobre o amor na medida em que vai gravando os seus discos e/ou – por alguma via de aproximação – consegue repassar a esses compositores quais suas noções e experiências no campo das relações afetivas.

Nesse sentido, mesmo não escrevendo a grande maioria das canções, Bezerra da Silva se colocaria como um autor na medida em que atrai determinados compositores que o reconhecem, seja no âmbito de sua obra ou no âmbito de sua vida. Contudo, não podemos ver essa relação apenas em um único sentido mútuo de conformação: entre aquilo que o intérprete preferiu e viveu, e o que os compositores desejam e acabam concebendo. Há também outro esforço de conformação, nunca determinante e acabado, do intérprete e desses compositores para com toda uma tradição em que várias canções, dentro e fora do samba, retrataram a experiência amorosa de um modo nada feliz e satisfatoriamente vivenciado.

Aqui percebemos que o esforço de conformação para com essa tradição do samba não condiz com a própria biografia de um intérprete que viveu relacionamentos longos e duradouros. Apesar de existente, a infelicidade amorosa não foi uma norma na vida do sambista, que experimentou relacionamentos estáveis e duradouros. Mesmo casado por muito tempo, o amor como uma experiência bem realizada aparece em

apenas duas canções de seu extenso repertório. Desse modo, vemos nessa relação entre Bezerra da Silva e suas canções de amor uma curiosa trilha de desencontros.

O Bezerra da Silva *que falou sobre o amor* aparece várias vezes em uma postura de notória incredulidade. O Bezerra da Silva *que vivenciou o amor* teve os seus problemas, mas também buscou a realização amorosa em relacionamentos de longa duração. Por fim, o Bezerra da Silva *que cantou o amor* acabou deixando uma marca de registros sonoros que, na grande maioria das vezes, muito cantou “ao lado” do Bezerra *que falava sobre o amor* e poucas vezes se encontra com o Bezerra *que vivenciou o amor*.

Na escolha de posições feitas pelo artista *que cantou o amor* percebemos não só uma mera escolha, mas também a existência do diálogo com uma tradição que cantou – principalmente no samba – o amor de um modo negativo. Paralelamente, notamos esse mesmo diálogo para com a sua própria obra – definida por ele mesmo como compromissada em cantar “a realidade” (dos morros, das favelas, dos marginalizados, da repressão policial, da corrupção...), e, portanto, não muito coerente se fosse cantar sobre um amor capaz de não ser tão problemático quanto a tal “realidade” ou impensável se simplesmente muito ocupada com a temática amorosa.

Nesse âmbito de relações, percebemos a desconstrução de uma noção rígida sobre a tradição do samba, que infere importantes e significativos sentidos à obra de Bezerra da Silva, mas não atua como uma vertente dominante ou unicamente capaz de explicar seu conjunto de canções gravadas. Contudo, não podemos aqui pensar unicamente em tais vozes para então entender como o amor aparece na carreira do nosso artista. Pensando em sua própria condição de sambista que grava discos, não podemos deixar de assinalar o desenvolvimento de um diálogo entre as recorrentes interpretações realizadas sobre o amor que aparecem em sua obra.

Na busca dessas interpretações, ficamos atentos às falas dos críticos e demais jornalistas que resenharam sobre seus discos e sobre a sua carreira. Excluímos o público por não podermos acessar suas manifestações. Contudo, não podemos pensar que esta seja uma exclusão radical, pois a fala dos críticos e jornalistas são um influente meio de divulgação da obra do artista e, em várias situações, capaz de influenciar na consolidação do artista na indústria e das compreensões mais fortemente escutadas sobre a obra do mesmo.

Tendo em vista a forte vinculação junto à própria dinâmica de funcionamento da indústria de discos, percebemos que a fala dos críticos e jornalistas muitas vezes se preocupa em entender a gravação de certo tipo de gênero musical ou carreira artística a partir dos elementos que aproximam ou afastam o artista avaliado dos objetivos da regular obtenção de lucros que primeiramente sustém e justifica a existência desse complexo mercado. Mesmo sendo uma das várias formas de se avaliar uma obra, vemos que a relação entre artista/gênero e a indústria teve grande centralidade no modo pelo qual se pensa e hierarquiza a canção popular gravada no Brasil.

A partir da temática amorosa, percebemos que tais hierarquizações da música brasileira se estruturaram sob um molde de simples maniqueísmo. De um lado, as obras que cantam o amor de modo simples e objetivo teriam o compromisso de agradar o público e, conseqüentemente, alcançar as grandes vendas esperadas pela indústria. De outro, as demais obras musicais que cantariam o amor em um modo não idealizado ou se preocupariam com temas “mais importantes” (nos lembrando da “realidade” de Bezerra da Silva), mostrando uma faceta autônoma ao não escolher os temas que garantem o mesmo sucesso e lucro que a temática amorosa, por exemplo, garantiria.

Como o amor enquanto tema acabou sofrendo esse tipo de compreensão na crítica musical brasileira, nos atemos aqui especificamente sobre o contexto em que a obra de Bezerra da Silva se desenvolveu. Após os

dois primeiros discos, em que gravou coco (um ritmo musical nordestino), Bezerra da Silva parte para a gravação de samba nos fins da década de 1970, período em que vários novos sambistas apareciam no mercado e, até mesmo, figuravam o surgimento de um novo subgênero do samba: o pagode. Estando nesse contexto, Bezerra também acabou sendo colocado na esteira dos novos “pagodeiros”.

Mesmo o pagode sendo elogiado como uma forma mais “pura” e “informal” de se cantar o samba, Bezerra da Silva claramente se apartou desse tipo de definição quando promoveu sua guinada em direção ao partido alto. Conforme vimos, o artista acreditava que aquilo nada tinha a ver com a sua obra, sendo uma simples estratégia para que o seu gênero musical – entendido por ele como antigo e bastante recorrente – tivesse uma notoriedade no mercado de discos daquela época. Sendo assim, o artista fazia questão de desestabilizar a suposta condição de autoridade que os meios de comunicação teriam em entender e definir aquilo que ele gravava.

Chegando à década de 1990, com o aparecimento de uma nova geração de artistas ligados ao samba, percebemos que a ideia de definir o artista Bezerra da Silva como “pagodeiro” acaba perdendo lugar para outras compreensões mais amplas em que passaria a ser visto como um “sambista”. Na verdade, o termo “sambista” – agora utilizado para definir aquilo que Bezerra da Silva era em relação ao que gravava – não foi uma simples correção decorrente das reclamações do artista ou o esforço de colocá-lo em uma definição mais abrangente de sua arte. De fato, chamá-lo de “sambista”, distinguia em vários sentidos a obra de Bezerra da Silva em relação aos “pagodeiros” da década de 1990.

Assim, teríamos uma nova hierarquia responsável por transfigurar completamente aquilo que significava “ser pagodeiro” nas décadas de 1980 e 1990. No primeiro instante, remeteria a uma leva de artistas interessados em

revitalizar modos mais informais do samba e que acabaram caindo no gosto do público da época. No outro, um tipo de artista que reconfigurava o samba em termos de forma e conteúdo de suas canções, tendo como marca principal o desvirtuamento de supostas “formas puras” da parte instrumental do samba e a constante exploração da temática amorosa nas letras.

Sob a égide de tal compreensão maniqueísta, o samba de Bezerra da Silva seria colocado em um patamar superior. Ao preservar antigos modos de cantar o samba e ter a preocupação de cantar “o real”, Bezerra não teria o interesse essencial de fazer sucesso comercial ou simplesmente agraciar o público. Partilhando de tal compreensão estruturante, Bezerra da Silva poderia se firmar como artista desprestigiando os novos pagodeiros da década de 1990 e colocando a exploração da temática amorosa como um dos problemas centrais de tais artistas de “menor qualidade”.

Na observação de suas entrevistas não é esse congraçamento perfeito que se organiza entre a fala dos críticos e a fala do artista. Bezerra da Silva, enquanto sujeito que *fala sobre o amor*, continua criticando a exploração da temática amorosa e justificando o porquê sua obra não se dedica a falar do amor de forma positiva. Contudo, sua preocupação se dá pelo fato de muitos críticos reiteradamente destacarem a preferência do sambista em falar sobre a violência, o tráfico de drogas e os bandidos das favelas cariocas.

Na condição de artista, insiste em esclarecer que “não canta mentira”, apenas uma realidade da qual faz menção, mas que não necessariamente concorda ou elogia.⁷ Não por acaso, gravou que “eles estão dizendo que sou violento”, “que meu repertório é só crime” e “até de bandido virei defensor”.

⁷ Em diversas entrevistas, Bezerra diz que a responsabilidade pelo que canta não é dele, mas dos compositores. Em entrevista feita ao Jornal do Brasil, quando questionado se suas canções gravadas fazem apologia às drogas, respondeu: “O duplo sentido está na cabeça de quem ouve, dos homens que põem o carimbo” (JORNAL DO BRASIL, 17 jun. 1987). Em outra situação, mais uma vez se esgueirando de qualquer concordância com as letras que gravou, disse que sua única preocupação é “saber se o compositor escreveu direitinho” (FOLHA DE S. PAULO, 04 set. 1998).

Os críticos e jornais seriam então as tais “cobras mandadas” que destacam certos elementos de seu samba de um modo que, para ele, não seria indubitavelmente interessado em elogiá-lo, segundo a hierarquia que então positivava agora os sambas por ele gravados. Sendo assim, mesmo em condição de prestígio, Bezerra da Silva duvida da autonomia, da isenção, e da própria capacidade da crítica em entender o sentido do seu repertório de um modo exato, do modo que ele entende o que faz.

De forma semelhante, reafirma o mesmo posicionamento sobre o modo pelo qual os “sambistas” e “pagodeiros” são compreendidos no contexto, ao não comungar das noções negativas sobre a indústria cultural ou sobre os pagodeiros românticos. A seu ver, o sucesso comercial se realiza a partir das qualidades que os artistas possuem singularmente e também pela oportunidade que têm de divulgar todos os demais sambistas.⁸ Sendo assim, enquanto a crítica se preocupava em separar os “bons” dos “ruins”, Bezerra da Silva ignorava a funcionalidade de tais distinções, fixando “pagodeiros” e “sambistas” em um mesmo plano.

É desse modo que percebemos que a questão do amor não se encerra na construção de um debate estético fechado envolvendo a música popular, o samba e a obra de Bezerra da Silva. Aparentemente se restringindo a um aspecto tão particular, podemos aqui mostrar questões históricas que colocam tal sambista em um diálogo vivo e constante entre as tradições que definiram historicamente as várias facetas do gênero samba e os dilemas que igualmente marcam o desenvolvimento de nosso complexo cenário musical.

⁸ Vale aqui o destaque que o musicólogo Felipe Trotta deu ao depoimento de Martinho da Vila, sambista que se projetou no mesmo período que Bezerra da Silva. Ao interpretar as expressivas vendas do seu disco “Tá delícia, tá gostoso”, de 1995, Martinho relaciona este sucesso ao sucesso do pagode romântico. De acordo com o sambista: “O *boom* desses grupos ajudou, indiretamente, pois acordou o departamento de marketing das gravadoras para o samba. As vendas sempre foram expressivas, mas não como agora” (TROTТА, 2006, p.191).

Referências

- AUTOR DESCONHECIDO (compositor). *A gíria é a cultura do povo*. Atração, 2004.
- BARBEIRINHO; MARQUINHO DINIZ; NILSON REZA FORTE (compositores). *Provando e comprovando a sua versatilidade*. Universal, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.
- BRITO, Eleonora Zicari. A música popular brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. *Projeto História*. São Paulo, v. 43, p. 139-160, jul./dez. 2011.
- CABANA (compositor). *Samba, partido e outras comidas*. RCA Vik, 1981.
- CARLINHOS DO JORGE TURCO; ZEZÉ (compositores). *Eu tô de pé*. Universal, 1998.
- CELSINHO BARRA FUNDA; PINGA (compositores). *Alô malandragem, maloca o flagrante*. RCA Vik, 1986.
- DERRAIK, Marcia; NETO, Simplício (diretores). *Onde a coruja dorme* (documentário). Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, 2006.
- FOLHA DA TARDE. *Novo CD de Bezerra da Silva é samba do mais puro samba*. São Paulo, 21 ago. 1997.
- FOLHA DE S. PAULO. *Bezerra da Silva mostra que é ponta firme ao vivo*. São Paulo, 15 maio. 2000.
- FOLHA DE S. PAULO. *Malandragem está exata*. São Paulo, 12 dez. 2000.
- FOLHA DE S. PAULO. *Malandro por malandro*. São Paulo, 08 dez. 2000.
- FOLHA DE S. PAULO. *Não sei, não vi, não conheço*. São Paulo, 04 set. 1998.
- FOLHA DE S. PAULO. *O encontro dos reis da malandragem*. São Paulo, 08 jun. 1986.
- FOLHA DE S. PAULO. *Rio dá adeus a Bezerra da Silva*. São Paulo, 19 jan. 2005.
- ISMAEL CAMILLO (compositor). *Bezerra da Silva e um punhado de bambas*. RCA Vik, 1982.
- ISTO É SENHOR. *A voz do morro*. São Paulo, 28 jun. 1989.
- JORNAL DO BRASIL. *A ira do homem de boa vontade*. Rio de Janeiro, 17 de jun. 1987.
- JORNAL DO BRASIL. *Poetas do samba*. Rio de Janeiro, 16 ago. 2001.

JORNAL DO BRASIL. *Samba que vem com raiz*. Rio de Janeiro, 2 ago. 2003.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. *Em Pauta*. Porto Alegre, n. 21, v. 13, p. 89-132, dez. 2002.

LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MOACYR DA SILVA; NILZINHA GOMES (compositores). *Provando e comprovando a sua versatilidade*. Universal, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2005.

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, n. 39, v. 20, p. 167-189, 2000. Disponível em : < <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>>. Acessado: 15 dez. 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 15, n. 43, p.35- 44, jun. 2000.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *Bezerra da Silva lança novo álbum*. São Paulo, 29 out. 1993.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *Bezerra da Silva volta para enquadrar os manés*. São Paulo, 28 ago. 2000.

O GLOBO. *Olha o Bezerra aí, gente!* Rio de Janeiro, 15 maio. 1988.

REGINA DO BEZERRA (compositora). *Cocada boa*. BMG-Ariola, 1993.

SOUSA, Rainer Gonçalves. *Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970 - 2005)*. Goiânia, 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp109231.pdf>>. Acessado: 25 set. 2012.

SOUZA, Miliandre Garcia. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

TROTTA, Felipe da Costa. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Comunicação) - ECO-UFRJ.

VIANNA, Letícia. *Bezerra da Silva: Produto do Morro – Trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. *AriCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/E_Vicente.pdf. Acessado: 25 set. 2012.