

A voz do morro no samba de Bezerra da Silva

Adriana Evaristo Borges*

Resumo: O final dos anos de 1970 significou um momento de abertura política e redemocratização do país. A produção cultural ia (re) encontrando seu espaço, vislumbrando novas possibilidades, ao passo que a mão austera da censura sobre os meios de comunicação, gradativamente, tornavam-se mais brandas. É nesse cenário que surge José Bezerra da Silva, um sambista bem ao estilo “bom malandro” de Noel, mas que encontrou um estilo particular de cantar a realidade das favelas cariocas. Um homem que utilizou seu lugar de fala para dar voz ao morro. Desta forma, o objetivo deste trabalho é pensar como a música de Bezerra da Silva, com seu estilo realista e irreverente (que muitas vezes parecia deixá-lo no limiar da marginalidade) encontrou não apenas público, mas espaço junto à indústria cultural num momento ainda delicado por qual passava o Brasil.

Palavras-chave: música popular, tradição e modernidade.



O samba desde o início do século XX constituiu-se como um referencial de cultura para o Brasil. O processo de popularização desse gênero deveu-se a um conjunto de fatores determinados pelos campos¹ social, econômico e político, que interrelacionados acabaram por resignificar o samba no que se refere a sua forma e ao seu conteúdo. O que significa dizer que, no decorrer dos anos, principalmente a partir dos anos de 1930 até os anos de 1990, o samba

passou por um processo de releitura, ou mesmo de reinvenção da tradição e desenvolveu-se em subgêneros (samba de roda, samba enredo, samba canção, partido alto, samba de breque, pagode e até mesmo a bossa nova, considerada por alguns historiadores como Santuza Cambraia Naves² um samba estilizado), intensificando a cada mudança sofrida o debate entre a tradição e a modernidade.

Dos anos de 1930 aos anos de 1970 o samba foi pensado como um referencial de nacionalidade e de originalidade cultural e sofreu várias mudanças em seu conjunto temático, harmônico e melódico adaptando-se as necessidades da indústria cultural e sendo incorporada e apropriada pelos discursos político e intelectual. Pensando rapidamente e de forma linear

¹ Neste caso utilizo o conceito de *campo* (*campus*) de Pierre Bourdieu, onde campo é observado como o “espaço social de relações objetivas”, ou seja, um espaço dinâmico onde ocorrem as relações entre as estruturas sociais, os grupos e os indivíduos.

² Naves, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália. 2ª. Ed. – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004. p.31. A autora destaca que a bossa nova, a partir de João Gilberto, constitui-se numa releitura do samba no que se refere aos arranjos rítmicos e harmônicos partir da fusão do jazz camerístico com o samba.

podemos exemplificar essa afirmativa pensando em um subgênero do samba concebido nos anos de 1930 como samba de exaltação que tem como referencial a música Aquarela do Brasil, composta por Ary Barroso. Esse subgênero difere-se do samba em sua matriz, - ou como muitos músicos, ou a própria indústria musical preferem denominar como “samba de raiz” – pela modificação na temática que não se referia mais às mazelas nem ao cotidiano dos morros e favelas, na linguagem, uma vez que utilizava termos pouco usuais ou mesmo desconhecidos das massas, como também pela mudança melódica, pois foi gravada com a participação de uma orquestra sinfônica e finalmente pela intervenção estatal, já que este subgênero foi desenvolvido como parte de uma propaganda política durante o governo Vargas. Dos anos de 1940 em diante, em razão da popularização do rádio, das influências vindas da Europa, dos Estados Unidos e de outras regiões do mundo, da intervenção do Estado seja censurando ou incorporando a música como parte de um projeto político, do crescimento da indústria fonográfica que organiza, valoriza e hierarquiza quase tudo o que é produzido no mundo da música, assim como pelas transformações sociais que intensificam as diferenças entre as classes, o samba pode ser observado como centro de um debate passou e passou a ser questionado tanto pelo seu valor enquanto referencial de cultura, quanto pela sua temática e a sua originalidade.

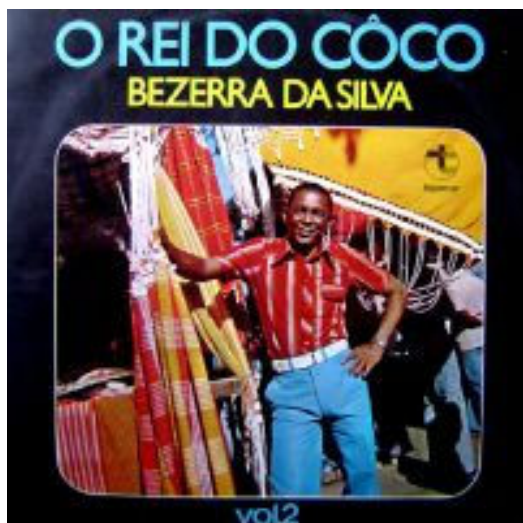
Mas é na década de 1970, ainda num momento de repressão e censura das liberdades da produção artística impostas pelo regime militar, e dos traumas sofridos pelos produtores e intérpretes do campo musical, que a

música popular brasileira³ (na qual o samba está inserido) associada principalmente à lógica da indústria fonográfica passa por um importante momento de ressignificação. Mas é importante observar que essa crise não foi apenas no campo econômico, mas é também uma crise no universo de produção dada pela perseguição do regime político “aos artistas mais criativos e valorizados pela audiência e formação de opinião e gosto” (NAPOLITANO 2005. p. 70). Para além do momento de crise na indústria cultural, dada pela “crise criativa” foi também nos anos de 1970 que se percebe uma retomada na discussão entre a modernidade e a tradição, sintetizadas na própria concepção de música popular brasileira, que se concebe ainda mais hierarquizada a partir da concepção da MPB, e nesse sentido, o samba enquanto gênero musical e parte desse “complexo cultural plural” que essa sigla passou a representar também tratou de se organizar de acordo com a lógica do mercado.

É neste cenário que se pretende analisar a obra de Bezerra da Silva e falar sobre as particularidades de sua produção. É bem verdade que a opção por trabalhar com este compositor e intérprete surgiu de forma lateral como parte de uma pesquisa que está em andamento sobre Vinícius de Moraes. Observe que não é o objetivo central deste trabalho relacionar de forma comparativa as

³ Conceito de Marcos Napolitano. O autor concebe que a música popular brasileira, em sua forma fonográfica pode ser definida como um produto do século XX, adaptada para o mercado urbano. É uma reunião de elementos musicais (erudito, folclórico...) e que está relacionada com a ascensão da burguesia (e de novas classes). NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. História cultural da música popular. 2 ed. Belo Horizonte: autêntica, 2005.

obras destes dois artistas. No entanto é válido ressaltar as diferenças entre uma e outra, no que concerne o local de fala de ambos, as relações que estabelece no mundo da música (que concebo também como relações institucionais) e também suas relações com a indústria cultural, uma vez que parte dessa produção acontece num mesmo momento (anos de 1970 e 80) tornando ainda mais instigante as diferenças que se estabelecem entre uma e outra a partir de uma construção de discurso, possibilitando uma melhor localização e compreensão de sua obra.



José Bezerra da Silva, ou apenas Bezerra da Silva, como era conhecido nas rodas de samba apareceu no cenário musical no final dos anos de 1960, quando gravou em dois LP's intitulados "O rei do Côco"⁴ volume um e dois (1969) onde a temática e o ritmo das músicas nada tinham de semelhante com os sambas que anos mais tarde o consagrariam como um ícone do gênero. As letras das músicas desse trabalho diziam respeito as suas origens e ao seu referencial de cultura, embora já fizesse muito tempo que ele havia saído de sua terra natal. Nordeste, nascido na cidade do Recife no ano de

1927, Bezerra diz "que sempre teve uma inclinação musical", mas não podia o apoio da família, uma vez que ser músico não era considerado profissão.



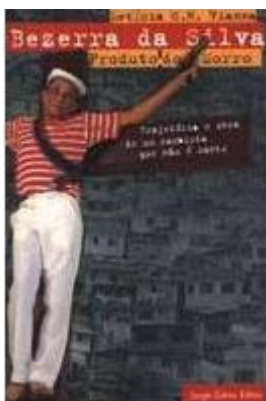
No entanto, Bezerra se tornou conhecido no universo musical brasileiro a partir do lançamento da série *Partido Alto Nota Dez*, onde faz um resgate das formas tradicionais do samba desse subgênero (no caso, o partido alto), conquistando reconhecimento e conseguindo se inserir na lógica da indústria fonográfica do período. Os sambas cantados por Bezerra, não mais falavam de sua infância no Recife, mas do cotidiano das favelas e dos morros do Rio de Janeiro, cidade que o acolheu quando ele saiu de sua cidade aos 18 anos em busca do pai que havia partido quando ele ainda era uma criança.

Bezerra da Silva se utilizou do seu lugar de fala para se tornar o porta voz dos morros e das favelas. As músicas cantadas por ele buscavam se aproximar ao máximo de um retrato fiel dos problemas e desigualdades sociais, da violência, da marginalidade, da relação com as drogas, principalmente a maconha, mas também do cotidiano desse mesmo espaço, onde existem famílias, trabalhadores, gente honesta e o malandro, figura cara a todas essas

⁴ Bezerra da Silva, *O rei do côco* – Tapeçar, 1975.

composições pautados por um código de ética, regulador das relações sociais desse universo. O artista foi um grande defensor das comunidades carentes, uma vez que denunciou as desigualdades na relação centro/periferia, vista a partir dessa dicotomia, sempre como o espaço das patologias sociais.

Não existem muitos trabalhos nem pesquisas sobre este artista. Além da sua discografia, que consta de aproximadamente de 28 álbuns, das entrevistas concedidas a jornais e revistas, em 1998, virou objeto de pesquisa da



antropóloga Letícia Vianna no livro: *Bezerra da Silva – produto do morro* e também um documentário em 2006 *Onde a coruja dorme*, de Márcia Derraik e Simpício Neto.

Em razão desses trabalhos sabemos que a grande maioria das músicas cantadas por Bezerra foram compostas por autores anônimos, alguns inclusive optaram por utilizar codinomes para preservar a clandestinidade, uma vez que o conteúdo de algumas composições era considerado contraventor. Mas o fato é que Bezerra incorporou de tal forma essas composições que tornou-se difícil desassociá-lo das músicas que cantou. Assim, ao cantar o cotidiano das favelas, ao retratar a violência, ao declarar-se favorável a utilização da maconha, esteve de acordo com o Estado e a sociedade, muito próximo da marginalidade, fazendo com que se mantenha ligado a

“um perfil estético, visual e comportamental do indivíduo que canta e eu soma a música em si (...), ou seja, a autoria de uma canção com sua interpretação, através de frases como” a música do fulano”, quando se sabe que o tal fulano não compõe. A imagem estética dos produtos canção e disco se baseia na crença e na verossimilhança do artista enquanto personagem-criador desses produtos” (TROTTA *apud* SOUSA, 2009, p.59).

Uma outra questão importante ao se falar de Bezerra da Silva e do conjunto da sua obra é a figura do malandro. Que de acordo com ele é “sujeito inteligente”, estando bem próximo do bom malandro de Noel Rosa, mas agregando algumas particularidades. É o morador do morro, que valoriza a boemia, mas que trabalha, que cuida da família, que respeita o código de ética da sua comunidade e justifica suas ações por esse mesmo código, como na música *Malandro Rife*⁵:

“Quando o bom malandro é rife,/comanda bonito a transação/
Não faz covardia com os trabalhadores/e aos mais pobres dá leite e pão/
Quando pinta um safado no seu morro/assaltando operário botando pra frente/ele mesmo arrepiando o tremendo canalha/e depois enterra como indigente/Ele é decente!” . Para tornar mais clara na obra de Bezerra a imagem do malandro, ela tem como contraponto o otário, que é o bandido, o homem sem ética, o “cagete”, que pode ser observado na música *Prepara o Pinote*: “malandro não conta história/porque se garante quando é detido/Ele morre debaixo do pau, amizade/mas não cagete os amigos(...)é aí que a gente vê, quem é firmeza e quem não é,/porque o sangue puro é

⁵ Bezerra da Silva, *Malandro Rife*, RCA Vik, 1985.

cadeado blindado/ele não cagueta e nem banca o mané”.

As capas dos seus discos tornam-se um objeto a parte. As imagens fazem referência no que concerne a sua proximidade com a vida marginal. Em boa parte dos discos ele aparece sendo preso, algemado, fugindo da polícia, ou mesmo encenando o registro de sua ficha criminal, como é o caso do disco Partido alto vol.2, que em alguma medida reflete a realidade do cantor que já foi preso várias vezes. Fato que é revelado por ele em uma entrevista ao jornal Estado de São Paulo em 1987⁶, quando diz:

“Fui campeão de averiguações. Naquela época, a polícia queria ver a carteira assinada. Mas eu trabalhava por conta própria (...) teve uma vez que entrei em cana duas vezes no mesmo dia. Outra vez me prenderam para completar a cota. O cara falou: Sei que você não deve nada, mas o delegado não vai gostar se a gente chegar com o carro vazio. Outra vez, eles pararam o camburão em frente ao botequim e foram tomar café. Quando voltaram, eu já tinha sentado lá atrás, sem ninguém mandar (...) mas nesse dia eles não me levaram não. Quando eles me soltavam eu perguntava: Vocês vão passar lá amanhã? Eu estou esperando vocês lá”.

E é observando essas particularidades da obra de Bezerra da Silva que pensei, em alguma medida tentar observá-la analisando as diferenças e as semelhanças (se é que elas existem) como um contraponto à obra de Vinícius de Moraes que é o objeto

⁶ Trecho extraído de: Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Dissertação de Mestrado em História. UFG, Goiás 2009. Citado por Sousa, Rainer Gonçalves.

primeiro da minha pesquisa. Neste sentido algumas questões podem se tornar muito relevantes para o meu trabalho.

Em primeiro lugar observar o local de fala de cada um desses artistas. Ambos têm como referência o Rio de Janeiro, mas enquanto Vinícius de Moraes podia ser percebido como um referencial dos interesses das classes médias, Bezerra encontrou nos morros e nas favelas a matéria prima para a construção de sua obra. Vinícius foi plástico no que se refere a sua produção musical. Transitou por diferentes estilos musicais, compôs com nomes de diferentes gêneros, adaptando-se as demandas do mercado. No entanto, Bezerra da Silva centralizou o seu trabalho no morro, que de acordo com ele era o lugar da origem e da tradição do samba. Existe ainda entre eles a utilização de temáticas semelhantes, mas que, no entanto se desdobram de forma diferente, em função das suas experiências. Como é o caso do misticismo inerente à umbanda. No ano de 1966, Vinícius compôs com Baden Pawel uma obra de oito músicas denominadas por ele como os Afro sambas⁷. Na contra capa do LP, Vinícius de Moraes refere-se a este trabalho como uma forma de

“carioquizar dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro brasileiro dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal (...) nunca os temas negros do candomblé tinham sido tratados com tanta beleza, profundidade e beleza rítmica (...)”.

Essas músicas representavam a associação do samba com a sonoridade de instrumentos da cultura africana como os atabaques e afoxés. As letras

⁷ Vinícius de Moraes e Baden Powell. *Os Afro sambas* – Forma, 1966.

BEZERRA DA SILVA:

(QUANDO A EQUIPE DO CASSIA E PLANTIA VAI ENTREVISTAR, ELE ESTÁ SENTADO ATRAS DE UMA MESA COBERTA DE PAPEIS, TOCANDO UM TROMPETE.)

C&P - Olá Bezerra, você toca trompete também? Ele capta das coisas você não sempre com um pandeiro.

BEZERRA - Eu aprendi mais com o pandeiro, trabalhei no Orquestra de Gilio com pandeiro... de tambor de moomba e berimbau... mas toco bateria, violão, teclado, piano, violão harmonia até com o Jacopo Bello. E agora tive um problema respiratório, toco mais... e a música superou que eu toco um instrumento de sopro.

PREZIDENTE (encolando-se no trompete), si me lembrei que uns sete anos fui esse o primeiro instrumento que tocou na minha PREZIDENTE.

C&P - Já teve piano em delegacia?

BEZERRA - Já teve! A última foi em 1967. Eu e o que se o nome PREZIDENTE. Fui em casa porque não fiz nada. Só se grande coisa e quem não faz nada. Muito fútil, pois é tudo certo e nunca respondi e não processa. E que existe na época a "se deslida para investigação".

Sacramento, e subconscientemente de um pai.

C&P - O cara estava pra vir, to estava com cara de bunda?

BEZERRA - "Sei documentar" Mas os documentos que não pedem era o cartório profissional existindo. Se você não tivesse se livrado por delegacia. Aparentemente, se vissem lá a nada conta to mandavam embora, mas você levou 24 horas no sofá esperando a balança.

C&P - Como é que era o polícia naquele época?

BEZERRA - Tinha direito... não eram bem os outros... mas quase anos antes, uma coisa por aí. (riso) Talvez o King King tivesse mais sentimento. O comando estava no polícia pela justiça, era sobre eleitoral, queriam um revólver e tirava polícia. A mim mesmo bateram.

"EU VOU ONDE A CORUJA DORME!"

Eu entrei no caso como

homem. Foi desde 21 vezes mais não dá o bicho no rádio. E posso provar isso!

C&P - Não precisa! Não precisa!

BEZERRA - Tem uma parada de repulhendo que temo no lá direita e agora fica de volante. Quando daí uns três anos não cara lá de novo foi por causa dessas coisas. De vez em quando tem essas coisas. Por isso gravi aquele música. "Bicho Feroz".

C&P - "Você com a revólver no mão é um bicho feroz" / com ele onde rebolando e até modo de

era."

BEZERRA - Mas o polícia só grande

pobre, cara, e como até hoje, você não

vê um homem no rádio. Quem é mais

homem: o pessoal em Bangu ou no o

pessoal em Brás?

C&P - Você tem mais medo de

bandeiras ou de polícia?

BEZERRA - Nunca tive medo de nenhum

dos dois. Primeiro porque não conheço

bandeira. Não não existe. Não sei se uma

pessoa que nunca montado no palco de

mão dele a bunda. Se você não

perguntar se tem marginalizado, não

responde. Agora, bunda e um crime.

C&P - Você acha que...

BEZERRA - Não acha nada, você não me

desculpe, tenho um caso leve que o

pessoal que vive a frase "eu acho" é o

caso da divida, que não quer se

responsabilizar com nada, que não sabe

que tá dizendo, e até não, que não

quer saber: Eu não acho. Eu gravei.

C&P - Não! Não! Já disse que quem

não vive se perdendo.

BEZERRA - Tudo bem, e realidade é que

acho música nada, principalmente não

pelo disco, que foi descoberto por

talão. Foi por acaso e me enganaram.

Cabul e carabul! De um lado, foi

expulso de Portugal e chegou aqui mesmo

por causa de tudo isso. O Brasil teve

indústria desde a invenção. Agora não se com-

mais que Plano Carreira diz que vai

ter diferente... isso vem da época de

José Gato: Plano Plano, Mario

Maldonado, é o mesmo caso, carol!

Maldonado? A mesma coisa. O pessoal

assunto, e consumo momento porque o

populista cresce, mas tudo isso já

existe, não tem novidade. Mudou só o

estilo.

C&P - Essas notícias todas sobre o

violência são uma campanha contra

o Rio de Janeiro?

BEZERRA - O problema, entendo, é o

polício. Quase o que mudou mais no Rio

de Janeiro? Quem manda no Brasil? O

Gilio. Piora. O homem da Gilio não

se dá com o Brasil. Quando Brasília vai

em notícias mudam. É assim. Eu conheço

o Brasil de Aze e Porto Alegre, fazendeiro

chama. É tudo e mesmo coisa. Eu todo

mundo na banca, assalto em toda lugar.

Agora, pagaram o Rio de Janeiro pra

balde de vici. Tudo são pessoas

esclarecidas, não são ignorantes, e não

cois nesse tal caso, incluindo o estado

de guerra? Não se chama Graciliano de

Almeida Xavier. Se não muito sério

pra acreditar na agi desses caras.

C&P - Você falou um monte, mas

o que fez mais o colégio de ser

homem: o ambiente, e mesmo no

o ambiente?

BEZERRA - O que fez mais o colégio de

comercado é o meio. É a universidade

do mundo. Eu sou 15 anos foi expulso de

Brasil e bem de disciplina, então não

me mandou embora, chegou no Rio

de Janeiro, com o raio da carga. O

bandeira e parte final do mundo. Lá

não tem o que comer não, cara. Fome no

diário, não tinha trabalho, não ia receber

salário, pagaram um salário e não

embora. Foi trabalhar numa construção

civil, com o dinheiro no bolso. Chegou

em 60 e em 69 foi pra Mar do

Vinícius na contra capa do LP e nas próprias letras das músicas.

A gravação dos Afro sambas de Vinícius de Moraes, deram início a sua carreira como compositor popular. No entanto é importante observar que o conceito de popular é diferente para ambas as obras. Nos anos de 1970, Vinícius de Moraes já estava consagrado pela indústria fonográfica e pela mídia como um importante nome da MPB, ou seja, parte de um grupo seleta, onde

“a rigor quase tudo poderia ser considerado MPB. Todos os gêneros e estilos, todas as tradições musicais, todas as posturas, conservadoras ou radicais, poderiam ter seu lugar no clube, desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical. Basicamente ela era composta pelo jovem ou adulto intelectualizado e cosmopolita de classe média, habitante dos grandes centros urbanos brasileiros (NAPOLITANO, 2005. p. 73).

Bezerra da Silva, só conseguiu se estabelecer como músico nos final dos anos de 1970, optando por retratar a realidade do seu cotidiano, das suas experiências, incorporando o estereótipo do malandro e buscando valorizar as tradições do samba. Nesse sentido a sua relação com a indústria fonográfica foi sempre de conflitos, uma vez que é o mercado quem define o que é bom ou ruim, melhor ou pior agregando valores diferentes as obras, interferindo no prestígio e reconhecimento dos artistas e hierarquizando as relações internas e externas no campo musical.

Apesar dos conflitos impostos pela indústria fonográfica, Bezerra da Silva vendeu milhões de discos. Seu estilo irreverente, seu humor ácido ao tratar de questões como as desigualdades sociais fez com que conquistasse um grande

estabeleciam uma relação entre as entidades do candomblé e o amor, que é a temática central das composições de Vinícius. No que se refere as músicas cantadas por Bezerra e sua relação com a umbanda. Em músicas como “Vovô cantou pra subir” “Pai veio” e “Meu pai é general de umbanda” apresentam-se como dizem respeito a sua crença, mas também explora os “trabalhos” no terreiro e mesmo aos que se utilizam da crença para tirar proveito dos outros. Bezerra tornou-se membro da umbanda porque afirma ter sido nela que encontrou a salvação numa das vezes em que tentou suicídio, como revela à Antropóloga Letícia Vianna em entrevista para seu livro. Mas também as músicas fazem referência aos comentários pejorativos que recebem os praticantes dessa fé. No documentário *Onde a coruja dorme* ele diz referindo-se as diferenças que se estabelecem entre os praticantes da mesma fé situados em lados opostos da trincheira social:

“Se for pobre é macumbeiro, se for branco é espiritualista”.

Em alguma medida esse comentário faz sentido se analisarmos a fala de

público, além do reconhecimento de sua obra por outros ícones do samba como também do rock e do movimento hip-hop. Faleceu em 2005 aos 77 anos deixando seu nome gravado na tradição do samba e na história da música popular brasileira.

Referências

BORGES, Adriana Evaristo. *Presidente Bossa Nova: Um estudo da interface entre Música e Política (1965-1960)*. Monografia de Graduação em História – UFG, Goiás, 2007.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.

DERRAIK, Márcia e NETO, Simplicio. Documentário: *Onde a Coruja Dorme*. Antenna & TV Zero, rio de Janeiro, Brasil, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. *Bossa-Nova: uma nova afinação*. Anos JK. Margens da modernidade. Org. Wander Melo Miranda. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa Lúcio Costa, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. – 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro. 2.ed. Ed. Jorge Zahar. 2004.

_____. *Os 50 anos da Bossa Nova: uma estética despojada*. Revista Ciência Hoje. Vol.41, março 2008.

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 de Mestrado em História. UFG, Goiás 2009.

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.



* **ADRIANA EVARISTO BORGES** é mestranda pela Universidade Federal de Goiás e bolsista da CAPES.