

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MARIANA BRUNO PINTO

EU SOU FAVELA: AS NOVAS ARTES DA EXISTÊNCIA NAS CANÇÕES DE
BEZERRA DA SILVA (1975-2005)

PONTA GROSSA
2017

MARIANA BRUNO PINTO

EU SOU FAVELA: AS NOVAS ARTES DA EXISTÊNCIA NAS CANÇÕES DE
BEZERRA DA SILVA (1975-2005)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, linha de pesquisa Discursos, representações: produção de sentidos pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dra. Helena Isabel Mueller

PONTA GROSSA

2017

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

P659 Pinto, Mariana Bruno
Eu sou favela: As novas artes da existência nas canções de Bezerra da Silva (1975-2005)/ Mariana Bruno Pinto. Ponta Grossa, 2017.
100f.

Dissertação (Mestrado em História, cultura e identidades - Área de Concentração: História, cultura e identidades), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Helena Isabel Mueller.

1.Bezerra da Silva. 2.Favela. 3.Artes da existência. I.Mueller, Helena Isabel. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em História, cultura e identidades. III. T.

CDD: 780.89

UEPG

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MESTRADO EM HISTÓRIA



Recepção de casamento, 1933

Fotos: Luis Bianchi
Acervo do CDPH/DEHIS



Trabalhadores da Serra Sanyra, 1929

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIANA BRUNO PINTO

**EU SOU FAVELA:
AS NOVAS ARTES DA EXISTÊNCIA NAS CANÇÕES DE BEZERRA DA SILVA.**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História – Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no dia 16 de fevereiro de 2017, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr^a. HELENA ISABEL MUELLER (UEPG)
Orientador



Prof. Dr^a. ANA PAULA PETERS (UNESPAR)



Prof. Dr. ROBERTO EDGAR LAMB (UEPG)

Ponta Grossa, 16 de fevereiro de 2017.

*Para quem habita meu coração,
meu pensamento,
minha alma e minha carne*

AGRADECIMENTOS

Uma jornada. É assim que enxergo esse trabalho. Durante esse tempo passei por um turbilhão de emoções, oscilei entre o mais profundo desespero, a plenitude e a felicidade e jamais seguiria em frente sem os braços, os olhares, as palavras oferecidas e nesse momento, ao som de Milton Nascimento, tudo que posso oferecer é meu carinho e minha profunda gratidão.

À minha mãe, detentora de toda fé, todo tempero e todo amor; aos meus irmãos radicalmente diferentes, mas igualmente cuidadosos, exemplos excepcionais e motivo de infinito orgulho e ao meu pai, de quem sinto infinitas saudades e mesmo que não esteja mais no plano terreno, faz parte de cada linha, de cada escolha, de cada sonoridade - meu coração sempre será sua morada.

Aos meus amigos Roberta, Larissa, Thiago, Bruno, Janaina, Marisa, Isa, Barbara, Vinicius, Camila, Marlene, Jo, Paula, Caroline, Mariana, Val, Renata, Dani, Thais, Luizinho, Renato, Marcão, Higor, Benatte e Marco Aurélio que gentilmente emprestaram os ouvidos e os corações. À Juliana que, além do coração, emprestou suas férias para me socorrer. À Ana e ao Marcos que me deram um lar e permitiram que eu fizesse parte de suas vidas.

Ao Israel que com extremada paciência, generosidade e docilidade enfrentou os ventos e tempestades ao meu lado e não esmoreceu diante de minhas incertezas durante esses anos.

E à professora Helena meu agradecimento especial pela generosidade, pelo carinho, pela amizade, pelas melhores e mais divertidas histórias, por ser humana, gentil e por ter me dado o privilégio de ser sua aluna e poder dividir experiências gratificantes ao seu lado.

Morro, és o encanto da paisagem, suntuoso personagem de rudimentar beleza

(Nelson Sargento)

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo refletir a respeito das favelas a partir das músicas de Bezerra da Silva. Para isso, foram selecionados 16 sambas de seu repertório que, somados aos depoimentos presentes no documentário de Márcia Derraik e Simplício Neto (2012), dão o panorama sobre as transformações históricas e sociais presentes nos morros cariocas. Estas canções que contribuíram para o processo de construção da subjetividade do cantor e de seus moradores são analisadas a partir da leitura foucaultiana, a qual compreende as formas de subjetivação dos sujeitos como novas formas de existência nas favelas cariocas.

Palavras-chave: Bezerra da Silva, Favela, Artes da Existência

ABSTRACT: The following paper has as a goal reflecting about favelas according to Bezerra da Silva`s songs. Due to it, 16 sambas were selected from his repertoire that summed up to the existing testimonies in Marcia Derraik and Simplício Neto`s documentary (2012) show the historical and social panorama from the “carioca’s morro”, these songs that contributed to the subjectivity construction process of the singer and its residents are analyzed from the foucaultiana reading, which comprises the subjectivation forms as new ways of existence in cariocas’ favelas.

Key-words: Bezerra da Silva, Favela, Arts of existence

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	AQUELES MORROS.....	22
2.1	A música como possibilidade de investigação histórica.....	30
2.2	Sim, mas eu sou favela e posso falar de cadeira.....	35
3	FAZENDO SAMBA: NOVAS ARTES DE EXISTÊNCIA NA FAVELA.....	51
3.1	Construir-se: pertencer a favela.....	55
3.2	O bom malandro, cantar para viver.....	63
3.3	Embaixador das Favelas.....	70
3.4	Extrapolando fronteiras.....	76
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
5	REFERÊNCIAS.....	86
6	ANEXOS.....	91

1. INTRODUÇÃO

Segundo as tradições que regem a religião do Candomblé, *Irôko* é o orixá do tempo. Segundo as lendas da tradição iorubá, esse deus foi a primeira árvore plantada no mundo e por ela todos os outros orixás chegaram à terra e foi a partir dele que tudo nasceu. *Irôko* é implacável, governa o tempo e o espaço e está sempre atento, pois toda criação nasce dos seus desígnios¹. O tempo já foi representado por várias culturas, os gregos o chamavam de Chronos, aquele que governava o destino dos mortais, o tempo rei² da existência que transforma todas as coisas.

Imerso na trama temporal se constrói a vida humana que, embora efêmera, não deixa de ser ativa e impactante. Mas, como compreender a história humana ao longo de séculos, décadas?

Essa tarefa cabe ao historiador que, como um tecelão, fio a fio tenta compor as histórias das mulheres e dos homens. “A história é a ciência dos homens no tempo” (BLOCH, 1997, p.7). Não se trata, no entanto, de descrever o passado com exatidão. Mesmo que fosse possível viajar no tempo, tudo que o historiador poderia contar é uma parte do que já aconteceu³.

Como, porém, se dá esta composição? De onde o historiador parte? Como pode compreender o que aconteceu? O tempo pode escapar pelos dedos, não sendo possível contê-lo, mas a humanidade deixa suas marcas: cartas, certidões, pinturas, fotografias, músicas... tudo aquilo que foi produzido pelo homem durante sua existência é passível da investigação e as marcas no tempo são a matéria prima para o início da busca.

É partir destes vestígios que o historiador constrói sua narrativa, tendo em vista que o documento conta parte da história, mas não a faz reviver, como afirma Paul Veyne:

¹ Sem autor. **O mundo dos Orixás**. Disponível em: www.ocandomble.com.br Acesso em 29 dez. 2016.

² Empresto o título da canção de Gilberto Gil *Tempo Rei* gravada em 1984, pertencente ao álbum *Raça Humana*. Disponível em: www.vagalume.com.br. Acesso em: 29 de Dez. 2016.

³ Parto da ideia de Paul Veyne (1971) exposta na obra *Como se escreve História*, na qual o autor defende que não há possibilidade de se escrever história total, pois ainda que fosse possível a chance de presenciar tudo o que já aconteceu no presente ou no passado a visão do historiador seria ainda parte do que aconteceu, pois os historiadores partem de seu tempo e de suas percepções.

Por essência, a história é o conhecimento através dos documentos. A narrativa histórica coloca-se para além de todos os documentos, visto que nenhum deles pode ser o acontecimento; não é um documentário fotomontado e não faz ver o passado <<em directo como se lá você estivesse estado>> (VEYNE, Paul, 1971, p.15).

Diante de tal situação, o que faz o historiador, qual seria o seu ofício?

É importante ressaltar que, como afirma Veyne, os documentos são parte essencial do trabalho desse profissional. Sem estes não haveria possibilidade de compreender o passado, pois são recursos concretos que deixam pistas sobre os acontecimentos no tempo. Ler um documento significa questionar, desconfiar da narrativa que está presente, pensá-lo como uma representação do seu tempo. As fontes perduram no tempo, possibilitando o conhecimento sobre o passado e o presente. A eternidade não pertence à humanidade, mas é possível tentar entender que mulheres e homens transformaram e foram transformados por suas temporalidades e a função do historiador se dá em valer-se dos rastros e indícios para tentar compreender eventos humanos no tempo.

Veyne (1971) frisa em sua obra que o interesse da história está no conhecimento da diversidade humana. Para ele, visita-se o passado para buscar compreender, através das fontes, como nossos antepassados representavam o mundo, como o entendiam e, embora os documentos apresentem uma visão mutilada, estas narrativas históricas constroem o passado, todavia somente isto não torna, por si só, todos os fatos verídicos e fechados a outras investigações. A ficção histórica é recheada por um corpo documental (BENATTE, inédito, p.1); ela não é escrita a partir do vazio, mas sim de uma análise que se assemelha a dos detetives. O documento não é portador de uma verdade primeira, mas aquilo que está presente nele é uma pista para que o historiador construa sua narrativa histórica.

Ginzburg (1989) compara o trabalho do historiador ao do detetive, já que usa os indícios presentes no documento para conhecer a história, pois as fontes de investigação podem ser usadas para compreender as camadas mais profundas da história e desta forma o historiador deve estar atento aos detalhes presentes nos vestígios históricos, como *Sherlock Holmes*, personagem criado por *Arthur Conan Doyle*, que solucionava

seus crimes graças a sua atenção ao interpretar os detalhes presentes nas pistas que encontrava. Ao se aproximar dos sinais do tempo, o historiador deve estar atento à presença de elementos implícitos, pois é a através das pistas, ou sinais deixados na narrativa documental, que se torna possível compreender o sujeito que o produziu e a forma como concebia o mundo.

É fundamental frisar que, assim como os vestígios são subjetivos, também estão impregnados de posições sociais, intelectuais e políticas. O historiador que os investiga parte de suas abstrações de seu tempo ao tentar compreender passado e o presente. Sabe-se que não existe neutralidade no discurso histórico, em sua escrita está presente a imaginação histórica, aquilo foi experimentado por ele e também pelos outros (BENATTE, inédito, p.1).

Os historiadores são sensibilizados por aquilo que viveram, onde e como experimentaram o mundo. É impossível escrever história fora de seu espaço social, pois todos estão imersos na sociedade em que vivem e assim como a constroem, são construídos por ela. Desta maneira, sendo o historiador um sujeito, não escapa à premissa de que nenhuma escolha na pesquisa histórica é natural ou distante das tramas sociais, pois são frutos de uma temporalidade e de um espaço.

Assim, o campo da historiografia ampliou o seu conceito de documento. Sabe-se que, diferente da história positivista do século XIX que restringia-se aos documentos tidos como oficiais, estender a noção de fonte histórica para uma noção mais ampla de vestígios deixado pelo homem permitiu a inclusão de várias temáticas e sujeitos na pesquisa. Esta revolução abriu caminho para pesquisas na área da música e história.

Tendo em vista que a música é uma fonte relativamente jovem nesse campo de pesquisa, se faz necessário um breve histórico desse domínio. Os primeiros pesquisadores da área no Brasil datam da década de 1930. Homens como Mário de Andrade, intelectual que foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, nutriam interesse pelo folclore brasileiro. Andrade participou de uma viagem ao interior do nordeste e norte do país para documentar as manifestações culturais presentes nessa região (CONTIER, 2004, p.68).

Nessa mesma direção estavam outros pesquisadores, entre eles etnógrafos, antropólogos e folcloristas, os quais partilhavam do mesmo interesse de Mário de Andrade pela cultura popular brasileira, dentre as quais figura a música. Contudo, é apenas a partir da década de 1960 que a música popular brasileira ganha espaço como forma de expressão artística e na pesquisa acadêmica (NAPOLITANO, 2002, p.11).

Napolitano (2002) lembra que a música é uma fonte de pesquisa rica para compreensão da história e da cultura, pois ela pode exprimir as mediações e fusões de diversas classes sociais, religiões e etnias. Para uma metodologia que abranja toda a complexidade da música popular, é fundamental que sua leitura ultrapasse as classificações criadas anteriormente que a categorizaram como produto específico de um grupo social, produto exclusivamente mercadológico ou mesmo inferior à música erudita (NAPOLITANO, 2002). Estas formas de análise são predominantes em diversos trabalhos, no entanto o autor indica que para uma análise que compreenda toda complexidade da produção musical, é crucial o entrecruzamento dessas visões para interpretá-la. Para o autor a música popular é possibilidade de expressar as novas formas de sociabilidade que surgiam no Brasil no início do século XX:

A consolidação do campo musical popular expressou novas formas de sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso técnico e novos conflitos sociais daí resultantes (NAPOLITANO, Marcos. 2002, p.13).

A música popular permite ao historiador compreender as mudanças no momento em que acontecem, pois as letras e melodias expressam as transformações presentes nas cidades brasileiras, a coexistência de culturas e os conflitos sociais de sua época. Sendo assim, a música é uma fonte privilegiada para pensar a história do Brasil a partir dos sujeitos pertencentes às classes populares; aquilo que é dito na canção foi pensado, discutido, conversado, ou seja, a música expressa a reflexão dos sujeitos sobre o mundo que os cerca. É fundamental observar que ela está integrada aos processos sociais que ocorrem no seu tempo e espaço, não está deslocada das dinâmicas sociais, ao contrário, está imersa na sociedade, sendo inspirada por ela, mas também a inspirando.

Até a década de 1950 o Rio de Janeiro foi um dos cenários musicais mais efervescentes da cultura brasileira: lá aconteceram diversos encontros de matrizes culturais diferentes. A música europeia e os ritmos provenientes de civilizações africanas, como a *conguesa* e a *iorubana*, que contribuíram para estruturar a canção popular brasileira (LOPES, 2004, p.47) e dentre estas o samba (no passado conhecido batuque) é hoje um dos ritmos mais populares no Brasil; nasceu do entrecruzamento de tradições, dos povos africanos que trouxeram consigo múltiplos instrumentos musicais, como a cuíca, o berimbau e o reco-reco, que dialogaram perfeitamente com o cavaquinho e o violão trazidos da Europa (DINIZ, 2012, p.237).

A primeira geração do samba foi composta por nomes como João da Bahiana⁴ e Donga⁵. As músicas tinham por características uma forte influência do maxixe, ritmo popular no Brasil no início do século XX. Essa primeira geração, conhecida como “pais do samba” mudou a história da música popular urbana ao deixar suas composições registradas em gravação. A geração de 1930, conhecida também como criadora do “samba de raiz” e representada por nomes como Wilson Batista⁶, passou pelo mundo das rádios com instrumentos de percussão em suas canções e temáticas voltadas para um passado “folclorizado”.

As músicas podem ser localizadas temporalmente, ou seja, é possível identificar a predominância de certos ritmos e temáticas em determinadas épocas nas produções musicais. No entanto é importante frisar que elas não seguem uma cadeia evolutiva da história do samba, pois o processo de sua construção não obedece normas; é fruto de

⁴João Machado Guedes nasceu na cidade do Rio de Janeiro 17/05/1887, ficou conhecido como João da Bahiana, já que sua mãe Tia Perciliana nasceu no estado da Bahia, ele foi compositor e pandeirista, dentre as suas obras está a música *Batuque na cozinha*, gravou com Pixinguinha e Clementina de Jesus em 1968. João faleceu no Rio de Janeiro em 12/01/1974. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 27 de Mar. 2017.

⁵Donga, compositor e violonista nascido no Rio de Janeiro em 05/04/1890 seu primeiro instrumento foi um cavaquinho, entrou definitivamente para história da música brasileira ao registrar na Biblioteca Nacional a partitura da música *Pelo Telefone*, o artista faleceu na mesma cidade em que nasceu no dia 25/08/1974. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 27 de Mar. 2017.

⁶Wilson Batista cantor e compositor nascido na cidade de Campos no Rio de Janeiro em 03/07/1913 escreveu música com Ataulfo Alves e é também autor do samba *Frankenstein da vila*, faleceu na cidade do Rio de Janeiro quatro dias após completar 55 anos no dia 07/07/1968. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 27 de Mar. 2017.

um processo sociocultural que toma caminhos diferentes, pois ainda que o samba, nas décadas de 1940 e 1950, conhecido como samba-canção⁷, tenha ganhado muito espaço junto ao público, não significa que não existiram outras formas de samba nessas décadas. Compositores como Noel Rosa⁸ e Cartola⁹, representantes do chamado “samba de raiz”, também têm composições que podem ser consideradas samba-canção; essas divisões são meramente didáticas, pois o processo de composição na música transcende classificações (NAPOLITANO, 2002, p.36).

Deste modo, o samba, uma das expressões da cultura popular brasileira, não segue padrões classificatórios lineares. Temos de considerar que existem temas e variedade em suas melodias, sendo possível falar sobre gêneros de samba, acentuando que as linhas que os separam são tênues e os músicos transitam entre elas. É comum em estudos sobre música e história a percepção de uma “linha evolutiva” da canção que cria uma sucessão de estilos, no entanto ao observar-se a prática musical nota-se que há tradições conflitantes, estilos e gêneros diferentes que coexistem em seu universo.

Além dos gêneros já citados - o samba de raiz e o samba canção - há também o partido alto, do qual um dos representantes é Zeca Pagodinho¹⁰, cantor e compositor criado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro e frequentador das rodas de samba do bloco Cacique de Ramos. Zeca construiu sua carreira musical em rodas de samba e

⁷Surgiu na década de 1920, é uma forma de samba do fox e na década de 1940 do bolero, com temáticas ligadas ao sofrimento amoroso e ênfase na melodia. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 27 Mar. 2017.

⁸Noel Rosa foi cantor, compositor e violonista, nascido no bairro Vila Isabel na cidade do Rio de Janeiro no dia 11/12/1910, compôs com Vândico *Feitiço da Vila* para homenagear o bairro em que nasceu. Noel faleceu no dia 04/05/1937. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 27 de Mar. 2017.

⁹Cartola, foi cantor, compositor e violonista, nasceu no bairro do Catete na cidade do Rio de Janeiro no dia 11/10/1908, foi parceiro de Carlos Cachça. Compôs inúmeros sucessos como *As Rosas Não Falam* e *O Mundo é um Moínho*. O artista faleceu na cidade do Rio de Janeiro aos 72 anos no dia 30/11/17. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 27 Mar. 2017.

¹⁰Zeca Pagodinho, cantor, compositor, nasceu no dia 04/02/1959, criado no bairro carioca do Irajá, foi apontador do jogo do bicho e membro do bloco Cacique de Ramos, dentre suas composições está sua composição com o sambista Arlindo Cruz *Camarão que dorme a onda leva*. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 27 Mar. 2017.

blocos de carnaval da cidade carioca e transita por diversos gêneros do samba. Sua primeira canção gravada, *Camarão que dorme a onda leva*, é classificada como pertencente ao gênero partido alto¹¹ e ainda que o tema da música não remeta aos temas clássicos do estilo, apresenta características melódicas do partido alto, como a melodia marcada pela presença do cavaquinho, pandeiro, tamborim e um coral que repete o refrão.

O samba é vivo, transita entre várias tradições musicais, dialoga com linhas melódicas diversificadas, expressa a riqueza pela qual foi criado, sendo fruto de uma cultura plural. Neste sentido, é fundamental observar que a noção de cultura aqui expressa é ampliada e alargada, logo, é fundamental compreendê-la como tudo aquilo que faz parte da vida humana: os hábitos alimentares, a religião, a música, a dança e também a língua. Esta abordagem entende a cultura como algo dinâmico e entrelaçado a toda vida social. Raquel Souza Lima (2005), ao trabalhar com o conceito de cultura na obra de Raymond Williams, observa que para o autor ela é histórica, ou seja, esse conceito se transformou ao longo da história. O crítico literário, filiado a tradição marxista do pensamento, extrapolou os limites das teorias de esquerda de sua época para forjar a noção de materialismo cultural.

Souza (2005) observa que o pensador inglês questiona o conceito de cultura como sinônimo de civilidade, pois para ele isso se refere a uma temporalidade específica e não caberia mais à contemporaneidade. Ele amplia o conceito ao associá-la a todos os aspectos presentes na vida humana que vão desde sua relação com o divino até seu cotidiano. Essa compreensão de cultura como algo vivo e no interior da sociedade a ressalta como algo que não é distinto da vida social, mas está ligada à trama da vida.

¹¹O partido alto é um gênero de samba caracterizado pela presença de um coral e um ou dois solistas que criam versos em forma de desafio, enquanto o coral repete o refrão, a música acompanha o bater de palmas o que se assemelha com o samba de roda. (DINIZ, 2012, p. 212). Já no que concerne a temática do partido alto segundo a antropóloga Letícia Vianna (1999) o partido alto pode ser caracterizado com uma qualidade de samba que prioriza temas como a malandragem.

Ao criticar o marxismo mecanicista, que entendia a cultura apenas como um produto de infraestrutura, Raymond Williams afirma ser esta mais uma força produtiva e não um mero produto, pois é ativa, constituída socialmente e que também constitui a sociedade. Ao se apropriar da noção de cultura da antropologia e estender seu significado, ele rompe com ideal cultural elitista para forjar uma visão que se fundamente nas muitas dimensões da vida humana (SOUZA, 2005).

Assim como Raymond Williams questionou o conceito de cultura forjado pelos marxistas economicistas, E. P. Thompson estruturou boa parte de sua obra à luz de estudos culturais e repensou o paradigma determinista infraestrutura/superestrutura. O autor não nega a importância da economia na formação da noção de classe, mas frisa que a cultura é também uma parte constitutiva da classe social. Thompson propõe a ideia de experiência, visto que para ele as tradições, hábitos, religião e demais práticas atuam diretamente na formação da classe, deixando de ser uma formação puramente econômica para também ser produto das dinâmicas culturais em que os sujeitos estão inseridos. No momento em que as teorias marxistas ortodoxas já não davam conta dos problemas que surgiam, o historiador afirma que, sendo a classe um produto histórico, ela deve ser pensada sob a luz das próprias experiências (SOUZA, 2005).

E. P. Thompson e Raymond Williams repensaram o marxismo à medida que compreenderam que as leituras deterministas reduziam a cultura a um status espiritualizado e distante da vida humana. Esse novo posicionamento contemplava as práticas sociais dos sujeitos sem uma separação entre economia e cultura, pois elas coexistem, se influenciam. No mundo concreto a relação entre infraestrutura e estrutura é uma relação dialética, na qual a história dos sujeitos se desenha.

As memórias são construídas e idealizam algumas experiências vividas no passado, não deixando de construir a subjetividade dos sujeitos. A primeira lembrança que ocupa os pensamentos sobre a música aliada à história remete a noites em grandes salões com balcões de madeira, onde se reuniam os boêmios com suas grandes barbas e cigarros acesos falando sobre o brilhantismo dos compositores, sobre os significados das canções para si e para seus pares, em uma cidadezinha no interior. De fato, em botequins, ambientes domésticos ou em salões é que Tom Jobim, Chico Buarque, Maria

Bethânia, Cartola, Noel Rosa, Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Beth Carvalho eram a trilha sonora que embalava as longas noites e até dias. Fitas cassete eram gravadas para presentear; as músicas versavam o amor, a arte, a política, todas as dimensões da vida e anseios humanos em um espaço curto no tempo.

Para além da afetividade desenvolvida pela música brasileira ao longo do tempo, um olhar mais atento sobre esta se deu durante o curso de graduação, pelo desejo de pesquisar o tráfico de drogas. Dentre as fontes encontradas, os sambas de Bezerra da Silva se apresentaram como rica fonte histórica, visto que o compositor, em seu repertório, traz a comunidade do morro e os problemas sociais como temática de várias canções, além de fazer parte da história das favelas.

Bezerra da Silva ficou conhecido nos meios musicais como o cantor da malandragem, o partideiro indigesto, o cantor que cultivava em seu repertório canções sobre a favela e seus moradores. Nascido no estado de Pernambuco no de 1927, na cidade do Recife, o filho de Dona Hercília Pereira da Silva e Alexandrino Bezerra da Silva deixou a região nordeste aos 15 anos em busca do pai na cidade do Rio de Janeiro e por volta de 1944-45 chegou à capital carioca, onde desempenhou diversas funções e construiu laços na cidade que se tornou o seu lar até os seus últimos dias de vida (VIANNA, 1999).

Boa parte de sua vida se passou no interior das favelas do Rio onde formou seu repertório e criou laços fraternais com compositores das favelas e da baixada fluminense. Sua produção musical, que se iniciou em 1975 e se estendeu durante toda sua existência, tinha como temática o tráfico, a fome, a malandragem e a violência. O cantor, ao lado de outros compositores, contribuiu para construção da história dos morros cariocas.

Bezerra da Silva faleceu no dia 17/01/2005 aos 78 anos, na cidade do Rio de Janeiro, deixando um vasto repertório abrangendo as diversas facetas das favelas cariocas e o próprio sentimento de pertença a estes espaços.

Ao analisar as letras e as melodias das canções de Bezerra da Silva, percebeu-se a presença e o discurso de uma figura importante do morro: o malandro. Os trabalhos voltaram-se então a uma observação maior a este ícone da cultura brasileira: o malandro

carioca. O trabalho da graduação explorou as possibilidades de interpretação a respeito do malandro do final da década 1970 ao final da década de 1980, suas condições materiais, vida cultural e as relações de sociabilidade, a partir das leituras de Roberto da Matta (1997), Norbert Elias e Scotson (1994).

Através destes estudos foi possível perceber, nos sambas de Bezerra da Silva, que o malandro surge como um sobrevivente em uma relação de tensão entre o morro e o asfalto, porém o olhar daquele sobre a fonte era outro, pois as perguntas suscitadas surgiram a partir de outro momento, de outras leituras e debates. Os questionamentos não foram esgotados, a pesquisa não estava encerrada.

Desta forma, a escrita desse trabalho passou por inúmeras reformulações e reflexões, pois o interesse nasceu há pelo menos oito anos, se modificou, foi repensado em diálogos e debates e através de estudos a respeito da malandragem partiu em direção à cultura popular. Contudo, após a análise e as sugestões da banca de qualificação, além de ponderações da orientadora, a discografia de Bezerra foi cuidadosamente ouvida e outras ponderações foram consideradas. O objeto escolhido como fonte de pesquisa mostrou sua complexidade ao imergir nas fontes. A favela cantada por Bezerra da Silva extrapola os estereótipos midiáticos forjados há um século, pois é um espaço vivo onde seres humanos transitam, as casas e ruelas desenham sua geografia no topo do mundo, desafiando as leis da física. Naquele lugar as dinâmicas sociais se desenham, logo simplificá-la à visão que a heroiciza ou a torna vilã é reduzir a existência de seus moradores.

A favela é um paradoxo, contrastando o restante da cidade, mas também no seu interior convivem um oceano cultural, um mar de existências e de histórias, sendo muitas delas cantadas/contadas por Bezerra da Silva.

Novas pesquisas mostraram que boa parte do repertório de Bezerra da Silva era de música composta por moradores da favela, trabalhadores comuns que viviam nas zonas periféricas do Rio de Janeiro, operários da construção civil, camelôs, bombeiros, entre outros parceiros musicais do sambista. Estas parcerias foram desnudadas pelos produtores Márcia Derraik e Simplício Netto, no documentário *Onde a Coruja dorme*, que teve sua estreia nos circuitos comerciais no ano de 2012. Em uma série de entrevistas

com os compositores e com Bezerra da Silva, as opiniões destes sambistas a respeito do cotidiano nos morros, preconceito e política se fazem presentes.

Os relatos no filme suscitaram outros questionamentos em relação às músicas de Bezerra. Compreende-se o documentário não como uma fonte fidedigna da realidade, pois o olhar dos cineastas na temática e na edição constrói uma narrativa, o gênero cinematográfico, embora proponha-se como realidade é permeado pelas visões de mundo de seus autores (FEITOSA, 2013). No documentário, os compositores 1000tinho, Wilson Reza Forte e Crioulo Doido frisavam em suas falas que Bezerra era o seu representante, o homem que construiu a ponte entre os moradores dos morros e o restante da cidade, era exaltado como “embaixador das favelas”. Bezerra também reafirmava sua relação de pertencimento e o compromisso com os moradores da favela.

Dessa relação com a comunidade e com a favela nasceu o repertório de Bezerra da Silva, que produziu vários álbuns, dos quais foram selecionadas 16 canções (entre os anos de 1975 à 2005), considerando os trinta anos de carreira do compositor, visto que durante todo esse período Bezerra produziu discos e já vivia nas favelas desde de a década de 1970. Suas músicas foram usadas para refletir a respeito da formação da nova subjetividade da favela, sendo esta relação uma via de mão dupla na qual Bezerra da Silva e os compositores contribuem na construção da subjetividade e também são constituídos por ela.

Esta dissertação busca compreender a favela nas canções de Bezerra da Silva a partir da perspectiva foucaultiana, do “cuidado de si”. Da ponte construída entre o cantor e os compositores nasce a reflexão das “artes da existência”, da subjetivação dos sujeitos da favela. No que concerne o cuidado de si foi usado o trabalho de Margareth Rago: *Aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenção da subjetividade* (2013) e *Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na revolução Espanhola* (2008). Em sua obra, a historiadora faz um profundo trabalho com Michel Foucault e contribuiu para a compreensão da relação de Bezerra com a favela, uma construção na qual os moradores do morro levaram o cantor a falar deles, nascendo deste movimento a construção da subjetividade.

Embora mapeada e todos os discos catalogados, apresentou-se inviável contemplar a obra do compositor e cantor em sua totalidade e desta forma a escolha foi pela temática. As músicas escolhidas partiram do pressuposto de que deveriam se referir diretamente à favela ou às vivências de seus moradores.

A partir das leituras de Marcos Napolitano: *História e Música: História cultural da música popular* (2002), José Geraldo Vince (2000) e Maria Izilda Matos (2001), pode-se compreender a música como produção discursiva que possibilita a inserção das histórias e memórias dos sujeitos relegados a um lugar secundário na produção historiográfica e a análise mais aprofundada se deu a partir das obras de Michel Foucault: *A ordem do discurso* (1999), *Arqueologia do Saber* (2008) e também das reflexões de Rosa Maria Bueno Fischer (2001).

Os capítulos se dividem em dois, estando primeiro capítulo subdividido em três sessões: na primeira, a temática é abordada a partir das mudanças sociais e culturais na cidade do Rio de Janeiro, a segunda sessão traz a música como fonte histórica e sua relação com o momento político e social. Já a terceira sessão se refere, nas canções de Bezerra da Silva, à relação de mudanças que ocorreram desde o surgimento dos morros cariocas.

O segundo capítulo, Fazendo samba: novas “artes da existência na favela, analisa os diferentes momentos da vida de Bezerra e trabalham as canções a partir de quatro temáticas ligadas às experiências do cantor, sendo a primeira delas referente aos primeiros anos na cidade do Rio de Janeiro e a relação de pertença com os morros cariocas. Num segundo momento, as canções que se referem ao ingresso do cantor no universo musical serão abordadas e no terceiro a consolidação como embaixador das favelas, além da forma como isso aparece em suas canções. A última sessão trabalha as canções nas quais os posicionamentos políticos do cantor afloram e as falas extrapolam os limites da favela para pensar a sociedade como um todo.

2. AQUELES MORROS¹²

O cantor, pagodeiro e sambista Bezerra da Silva teve o início de sua carreira vinculado à imagem de cantor da malandragem, pois sua postura, a forma de vestir, falar e se portar o identificaram como típico malandro carioca. No mundo musical, durante um longo tempo, foi também reconhecido como cantor do gênero *sambandido*, no entanto ele nega esse rótulo e afirma que o seu samba faz parte de uma “cadeia de esclarecimento”, ou seja, sua música não faz apologia à criminalidade, mas fala sobre os acontecimentos no interior dos morros (VIANNA, 1999, p.7). Conhecido como “embaixador das favelas” dedicou sua carreira à construção de um repertório no qual o morro e seus moradores são os protagonistas.

Este capítulo irá discutir os processos históricos e sociais pelos quais as favelas cariocas passaram ao longo do tempo e as canções que compõem o repertório musical de Bezerra da Silva serão usadas para compreender o espaço dos morros do Rio de Janeiro. Logo, faz-se necessária a digressão sobre o surgimento das favelas.

No primeiro capítulo de *Cidade Febril*, Sidney Chalhoub (1996) discute as mudanças no espaço urbano carioca, como a derrubada dos cortiços e o processo de higienização e modernização da cidade no final do século XIX, bem como o nascimento dos morros¹³. O autor usa jornais e documentos oficiais como fontes históricas para interpretar as transformações do espaço urbano carioca pela derrubada dos cortiços, abertura de avenidas e a construção de um projeto de cidade filiado às noções dos médicos, dos higienistas, de urbanizadores e de políticos.

Chalhoub mostra a derrubada de um dos maiores cortiços da cidade, o “Cabeça de Porco”, como uma operação de guerra. O lugar que havia sido lar de aproximadamente 4 mil pessoas foi destruído. Os moradores dos cortiços, entre os quais estavam ex-combatentes de Canudos, sem ter para onde ir, retiraram alguns pertences

¹² O título do presente capítulo faz referência a um verso da música de Bezerra da Silva e Pedro Butina gravada em 1999.

¹³ A palavra morro, assim como a palavra comunidade serão usadas nessa pesquisa como sinônimos para a denominação favela.

que poderiam ser aproveitados dos escombros e migraram para lotes nos morros das imediações e construíram barracos, o que teria dado origem à primeira comunidade: a Favela (CHALHOUB, 1996, p.17).

É importante notar que, posteriormente, o nome favela se popularizou e deixou de ser um nome próprio utilizado para designar um espaço específico, tornando-se um substantivo que nomeia todos os morros ocupados. (OLVIVEIRA; MACIER, 2006, p. 69).

O Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do século XX é marcado por calorosos debates no âmbito político sobre a criação de uma cidade que segue os moldes das grandes capitais europeias, observadas as largas avenidas, iluminação pública, passeios e teatros. Entretanto, esse projeto não abrangia e tampouco levava em consideração os moradores pobres do centro da cidade, considerados baderneiros, desocupados, sujos e suas moradias não poderiam mais pertencer àquele espaço. Desta forma, fundamentados em teorias europeias a respeito das tendências das classes pobres ao vício, à criminalidade e à ausência de higiene, foi empreendido um projeto de reestruturação da cidade, que se ocupava desde a criação de leis contra a vadiagem até destruição dos cortiços do centro da cidade.

O processo de metamorfose vivido marca uma nova era para a cidade em que as habitações coletivas, consideradas lugar de proliferação de doenças e risco de contágio foram extintas (CHALHOUB, 1996, p.29). Portanto, para que houvesse controle sobre a população, esta deveria deixar de viver nestes lugares, como aponta o autor de *Cidade Febril*: “Aqui, novamente, os cortiços são vistos tanto como problema social dos pobres quanto como ameaça para as condições higiênicas da cidade” (CHALHOUB, 1996, p.31). A afirmação do historiador demonstra que as reformas empreendidas pelos prefeitos Barata Ribeiro e Pereira Passos são permeadas pelo debate a respeito da saúde pública e pelo progresso da cidade, que foram fundamentais na mudança da paisagem carioca.

Os cortiços são deixados para trás e dão lugar às favelas que hoje surgem praticamente em todos os morros da cidade. Chalhoub (1996), chama atenção a acontecimentos como a derrubada de cortiços e prédios que desalojaram pessoas de

seus lares, sendo este ainda um fenômeno contemporâneo vivido por uma quantidade expressiva das populações urbanas brasileiras.

Noronha (2003) ressalta que as obras públicas do início do século XX deslocaram um grande contingente populacional para vários cantos da cidade. As obras no porto carioca transferiram seus moradores, migrantes provenientes da Bahia que habitavam a região próxima ao porto, para a denominada Cidade Nova, onde foi criada a comunidade conhecida como *Pequena África* – espaço de preservação de tradições e cultura de matriz afro – comandadas pelas quituteiras Tia Ciata e Tia Sadata. A região, conhecida por suas inúmeras festas, rodas de samba e formação de ranchos que deram origem às escolas de samba, eram referência para a população local (NORONHA, 2003, p.50,51).

O autor faz uma descrição do Rio de Janeiro na virada do século:

Era um lugar feio de ruas estreitas, sujas, mal traçadas, com pouca ou nenhuma arborização e arejamento. O conjunto destes bairros formava uma teia insalubre de toldos e lona e tabuletas, de sobrados apertados, cortiços e suas variantes. As construções eram acanhadas, com velhos tetos de telha canal, sótãos sujos e porões piores ainda. Habitantes das ruas dividiam as calçadas com gordos e desavergonhados ratos, vetores da peste bubônica, competindo com o bacilo da tuberculose e os mosquitos, que traziam varíola e principalmente febre amarela. O calçamento das ruas era falho, de lajes fendidas ou feito de pedrinhas redondas sobre a terra dura, o chamado pé-de-moleque (NORONHA, 2003, p.37).

Procurando abandonar esse passado de construções envelhecidas e ruas estreitas tomadas pelas doenças, a política instaurada por Pereira Passos, conhecida como *bota abaixo*, muda a cara cidade. As obras públicas dirigidas por ele envolviam o abastecimento de água e a abertura de avenidas que ligavam o Obelisco localizado na Avenida Central até o fim da Praia do Botafogo, além da modernização do porto (NORONHA, 2003, p.44). Aproximadamente 2.700 prédios foram derrubados e, com as novas construções, não havia mais espaço para as classes pobres no centro da capital do país, que se transformava em uma nova cidade, apoiada em modelos importados de cidades europeias como Paris. Aos homens e mulheres pobres coube a retirada para os bairros distantes e morros ao redor do centro.

O autor observa que a cidade governada por Pereira Passos havia ganhado luz elétrica, asfalto e boulevards, fazendo com que surgisse um novo conceito de lazer para a cidade, tomada por atrações noturnas, assim, as ruas se transformaram em

sinônimo de diversão. Todavia, o autor atenta que as benesses das reformas urbanas não se estenderam a todas as camadas da população, pois aproximadamente 20 mil pessoas ficaram desabrigadas. Para sanar este problema, a proposta apresentada pelo poder público foi de que esta população mudasse para os subúrbios, mas isto implicava aos moradores gastos com transporte, compra de terrenos e construção das casas. Não havendo, pois, outra solução plausível, a melhor medida encontrada pela população menos favorecida foi a de ocupar terrenos ao redor do centro da cidade, próximos aos lugares onde o trabalhavam.

O primeiro espaço ocupado, considerado então a primeira favela, foi o morro da Favela. O morro da Mangueira acompanhou este movimento e foi ocupado de maneira semelhante: a comunidade foi fruto da expulsão de operários de uma região usada por uma olaria que, sem ter para onde ir, migraram para as imediações. O nome Mangueira teve sua origem por haver árvore (mangueira) no lugar (NORONHA, 2003, p.61,62).

O Rio de Janeiro moderno nascia assim: fruto das preocupações do poder público em transformar a cidade em lugar de "ordem e trabalho". Foram criadas leis que proibiam a vadiagem e enchiam os cárceres com uma população pobre que vagava pela cidade em busca de trabalho. Dentre as normas estabelecidas por Pereira Passos estava uma legislação que regulamentava o lazer da população mais pobre, haja vista a proibição do entrudo (parente distante do carnaval), configurado como festa popular em que as pessoas saiam às ruas para se embriagar, dançar e atirar limões de cheiro. Nesse processo foi criado o carnaval disciplinarizado, em salões dos grandes hotéis, com o uso de serpentina e confete (NORONHA, 2003, p.80).

Nota-se, a partir das proibições e mudanças propostas em torno das festas populares, a tentativa do poder público de instaurar um projeto de saneamento, higienização e progresso da cidade com o objetivo de disciplinar ou até mesmo suprimir

as práticas populares, como Candomblé¹⁴, que segundo Noronha (2003) é uma religião que foi perseguida durante o período da *Belle Époque*.

O discurso enquanto prática pode ser percebido a partir deste debate sobre o nascimento de uma nova cidade e as ações que irão derivar dele. Michel Foucault (1999) aponta para materialidade do discurso, pois, para ele, é a partir deste que se fundamentam as ações. Ao pensarmos as leis e a perseguição das festas populares é possível observar que estes acontecimentos embrenham-se ao discurso do saneamento e da modernização da cidade.

As práticas populares, reprimidas pelo poder instituído, baseiam-se em um discurso que tem o desejo manifesto de tornar o Rio de Janeiro um lugar com ares europeus. Foucault (1999) também observa que o discurso é uma forma de impor a verdade, pois nele imperam o desejo e o poder, sendo que os discursos controlam e são controlados pela sociedade, pois na interdição ou na exclusão de outras práticas discursivas exerce sua materialidade ao impor verdades, pois institui também práticas políticas.

Para Noronha (2003) a Festa da Penha, que teve início do século XX, é um bom exemplo de como eram as festas populares e como ficaram após a participação dos habitantes da *Pequena África*. A Festa, que nasceu a partir de tradições lusas, na qual os carros de flores desfilavam e havia homenagens em torno da figura cristã de Nossa Senhora, ganhou nova roupagem com a participação das mulheres e homens negros que trazem tradições iorubás, em homenagem aos orixás¹⁵, rodas de samba e violões.

¹⁴ O candomblé, portanto, como todas as outras religiões afro-brasileiras, acredita na existência de uma pluralidade de deuses, com diferentes poderes e diferentes funções na vida humana (GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry, 2001, p.293)

¹⁵ Os orixás vieram da África com os escravos. Só que, enquanto na África há registro do culto a cerca de quatrocentos orixás, apenas uns vinte deles sobrevivem no Brasil. A cada orixá cabe reger e controlar as forças da natureza assim como certos aspectos da vida humana e social. Cada orixá, além de ter funções distintas e poderes específicos condizentes com seus traços de personalidade, conta também com símbolos particulares, por exemplo, as roupas e das contas, determinados objetos, adereços, batidas de batoque e canções características, bebidas e alimentos, sem falar dos animais sacrificiais próprios de cada orixá humana (GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry, 2001, p. 294,295).

Personagens conhecidos do imaginário carioca como as tias quituteiras, o sambista Donga e o chorão Pixinguinha passam a dar o tom da festa.

Contudo, a presença da população negra e pobre da Praça Onze ainda é malvista nas comemorações da Penha, pois, segundo os jornais da época, eles tornavam a festa “uma desordem”. As notícias das brigas e demais conflitos culpabilizavam homens negros e pobres, enquanto os portugueses eram vistos como vítimas de “bárbaros”.

Por outro lado, o Rio de Janeiro do início do século XX, para além das reformas urbanas empreendidas, é também a cidade que recebe o fluxo imigratório europeu, cria novos padrões de consumo, bem como novas atividades culturais. Sevckenko (1998) aponta para as mudanças transcorridas na cidade no período: as casas de moda, as propagandas de remédios e todos os tipos de produtos de higiene e embelezamento se multiplicavam. Assim a imagem de um Rio de Janeiro moderno vai tomando forma, transformando-se em uma cidade que se constrói entre o paradoxo da favela e a cidade modernizada.

Este Rio de Janeiro moderno nasce dos interstícios do discurso republicano da coexistência de dois mundos que se entrelaçam, os universos das classes populares e da elite se cruzam; de um lado os prédios recém construídos e os “boulevards” e de outro as favelas, caracterizando a geografia da cidade. A casa burguesa, guardada pelos portões, que separava a vida pública e a privacidade é valorizada. Diferente disto são as relações comunitárias presentes nas favelas, em que “privacidade” é extensão da vida e do convívio social (VELLOSO, 1990, p. 214).

As favelas que surgiram dos conflitos entre as classes dominantes e as classes pobres, resultado da derrubada dos cortiços e da expulsão de seus moradores para outras regiões, usaram sua capacidade de luta e de organização na ocupação de novos espaços, mantendo suas práticas ancestrais como a capoeira, a batucada e outras expressões culturais que sobrevivem até o tempo. (ZALUAR, 2006, p. 7). A cidade, na primeira metade do século XX, era recheada por leis que proibiam a capoeira e até mesmo o ato de portar instrumentos musicais. Os terreiros de candomblé eram perseguidos sistematicamente assim como as rodas de samba. A disciplinarização da

população pobre por parte do governo é ancorada nos discursos jornalísticos e científicos que criavam estereótipos sobre os moradores das favelas.

Noronha (2003) discute o surgimento de novas vertentes dos cultos afros que chegaram ao Brasil através dos escravos e observa que houve contato entre os ritos africanos, em que se cultuava orixás de diferentes partes do continente, relacionando-os aos santos católicos e práticas cristãs. Isso deu origem a inúmeras formas de cultuar as entidades religiosas, como o nascimento da umbanda, a exemplo das festas que ocorriam na casa de Tia Ciata, em que a frente da casa servia aos cultos religiosos de entidades católicas, com a presença de pessoas provenientes de outros lugares, em sua maioria homens brancos, enquanto os fundos era o espaço de batucadas e cultos afros, destinados aos moradores e frequentadores que mantinham maior proximidade.

Ainda que os cultos ligados à cultura afro fossem proibidos e os hábitos inspirados nas formas de vida europeias fossem largamente divulgadas pela elite brasileira na capital da república, era coabitada por diferentes culturas e formas de viver. Se por um lado se multiplicavam os hábitos eurocêntricos e modernos, por outro há a sobrevivência de práticas populares fundamentadas na cultura afro. O reduto da Cidade Nova, para onde se dirigiam os migrantes vindos da Bahia, era um dos grandes centros de sua preservação. As “tias baianas” organizavam as tradições provenientes do continente africano que contribuíram para a preservação dessas práticas culturais. Foi na casa de Tia Ciata, Tia Sadata e nas festas e ranchos organizados por elas que se observou a permanência de cultos, crenças, assim como é também neste espaço habitado pelos descendentes de africanos que o samba teria crescido sob a proteção das matriarcas baianas (VELLOSO, 1990 p. 208).

Mesmo com a presença de práticas de controle sobre as comunidades pobres da cidade e a tentativa de suprimir a cultura, esta sobreviveu e encontrou nas favelas e na região da Praça Onze a possibilidade de crescer. Também foi nestes espaços que cantores e compositores como Pixinguinha e Donga criaram suas primeiras canções. Se o discurso disciplina e oprime as práticas culturais populares, estas se manifestam através de estratégias de sobrevivência criadas por seus atores.

As festas na casa de Tia Ciata costumavam acontecer com certa frequência sem a intervenção da polícia local, visto que a quituteira teria curado o presidente Wenceslau Brás e com isso conseguiu um cargo público para seu esposo e estabeleceu uma rede de relações com membros da elite carioca (VELLOSO, 1990, p. 212). A casa das tias era tida como um centro de reunião, dança, comida e religião, na qual circulavam os grandes sambistas, intelectuais e demais pessoas que iam jogar búzios ou encomendar fantasias de carnaval. Estes espaços, comandados pelas matriarcas negras eram centros de difusão da cultura negra no Rio de Janeiro que resistia ao projeto republicano europeizador (VELLOSO, 1990, p. 216). Se os códigos de conduta criados pelos governos não permitiam portar instrumentos musicais, nem capoeira, tampouco reuniões em casas de candomblé, disseminavam-se, no convívio social e comunitário, os conhecimentos e tradições vindos dos navios que aportavam na cidade trazendo os migrantes do nordeste.

Os morros cariocas floresceram sob o símbolo da luta e resistência. Estas manifestações populares fazem parte de um complexo cultural que nasceu no interior das favelas e demais bairros periféricos da cidade. Raquel de Souza Lima (2005), ao discutir o conceito de cultura em Raymond Williams e E. P. Thompson, observa que estes autores ampliam a noção de cultura, pois a compreendem como parte integrante da sociedade, não sendo algo descolado da realidade, mas sim parte integrante. Desta forma, a cultura nasce a partir das experiências dos sujeitos nas sociedades, ela não é apenas um reflexo social, ao contrário, pois ela também constitui as tramas sociais nas quais mulheres e homens estão inseridos. Nesse sentido a permanência de práticas culturais populares perseguidas pode ser vista como forma de resistência, visto que persiste para continuar a existir e se opõe às visões estereotipadas que enxergam as favelas como espaços de miserabilidade, doença, pobreza e marginalidade. Essas representações a respeito das favelas demonstram os conflitos presentes. Essa disputa pela forma como são representados os morros irá aparecer em inúmeros sambas que falam sobre a favela carioca.

2.1 A música como possibilidade de investigação histórica

A ocupação dos morros cariocas acontece gradativamente e o primeiro a receber as casas precárias e seus moradores é o morro da Favela, na virada do século, e hoje a cidade é ocupada por aproximadamente 763¹⁶ que dividem espaço com os demais bairros. Essas favelas são heterogêneas, dotadas de características próprias e passaram por muitas mudanças desde a *Belle Époque* até o presente. Estas transformações também podem ser compreendidas a partir da música enquanto fonte documental. Assim, para compreender a música enquanto fonte de investigação histórica é preciso observar seu uso pela história ao longo do tempo.

Os primeiros estudos sobre música brasileira datam de 1930 quando pesquisadores, jornalistas, antropólogos e etnólogos, em seus próprios estudos, mapearam a origem da canção brasileira. Folcloristas priorizavam a música produzida coletivamente, pois, segundo eles, estaria ligada à raiz da cultura brasileira em detrimento da canção moderna de composições individuais que recebiam influência da música estrangeira. Vince (2000) destaca que os primeiros estudos dão ênfase à biografia de seus compositores, separando a obra de seu contexto e retirando o compositor de seu tempo histórico, além de encarar as produções artísticas de maneira linear e progressista. O autor chama atenção para o risco de investigar essa fonte histórica a partir de uma perspectiva que valoriza a música como um trabalho individual, pois esta forma de análise a afasta do mundo comum, retirando-a da temporalidade e do espaço, tornando-a produção artística atemporal e não um produto de seu espaço social.

¹⁶ GALDO, Rafael. Rio é a cidade com maior população em favelas do Brasil. O Globo. 21/12/2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/brasil/rio-a-cidade-com-maior-populacao-em-favelas-do-brasil-3489272>. Acesso em 09 set. 2016.

Marcos Napolitano (2002), ao dialogar sobre o crescimento dos estudos sobre música e história no universo acadêmico, faz observações com relação à sua metodologia. Para o historiador é fundamental entender a música como parte de um complexo cultural, ou seja, o momento histórico, o lugar social do compositor e o cenário musical devem ser levados em consideração durante a análise da fonte, pois ela tem particularidades que devem ser respeitadas. Essa perspectiva aponta para necessidade de compreender a diversidade das manifestações musicais e a cena musical na qual o autor está inserido, para que não se criem hierarquias ou valores, ou gostos pessoais na análise crítica da música (NAPOLITANO, 2002, p.6).

O autor observa ainda que há a necessidade de se discutir a relação história e música e que certos vícios devem ser abandonados, como aqueles que fragmentam a análise separando a letra da música, o contexto da obra, o autor da sociedade e a estética da ideologia. Reforça a necessidade de descartar o viés evolucionista para pensar a cultura e arte:

Minha perspectiva [do autor] aponta para a necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica. (NAPOLITANO, 2002, p. 5-6).

Napolitano observa que existe crescimento nos trabalhos que fazem uso da música como uma fonte de investigação para história, no entanto algumas ressalvas devem ser levadas em consideração: a canção é uma forma de expressão artística e sua seleção não deve ser feita a partir de gosto pessoal tampouco de forma hierárquica, afinal a música é uma produção discursiva e o sujeito do discurso está inserido em seu tempo e espaço. O autor afirma que nos estudos da relação entre história e canção popular existe a opção pela discussão sobre o que está contido nas letras, que é um discurso que tem por trás de si; alguém que o constrói e que procede de um determinado lugar desde aonde é produzida bem como reproduzida.

Assim, a música como fonte documental deve ser analisada levando em consideração a obra, o lugar social de seu autor, a temporalidade em que vive e a cena musical a qual pertence.

Para Michel Foucault (1999) toda a sociedade produz discursos que são selecionados, distribuídos e controlados em seu interior, que partem de um lugar social e com uma determinada intencionalidade. O discurso seria formado, segundo o autor, por uma rede de signos abertos que demonstra os valores de uma sociedade e os reproduzem. Também compreende que o discurso traz consigo o desejo e as intencionalidades de seus produtores ou instituições. Nesse sentido, sendo a música uma produção discursiva, o seu estudo deve levar em consideração as práticas sociais, os vínculos institucionais e o tempo histórico dos que a constroem.

Ainda na perspectiva foucaultiana, na sociedade os discursos são cerceados, ou seja, existe um controle sobre quem pode dizer o que pode ser dito, pois ela é regulamentadora. Assim eles, os discursos, são selecionados e redistribuídos. Aquilo que foge à verdade imposta pela ordem discursiva é excluído ou cerceado, limitando apenas o discurso autorizado como portador de veracidade, pois obedece regras. Nessa pesquisa será possível perceber a música como um possível instrumento de quebra da ordem vigente, pois nem sempre os autores compartilham da ordem discursiva oficial e rompem com ela ao fazer música, pois constroem suas subjetividades ao divulgar ideias. A música é um instrumento de resistência.

Os compositores não estão alheios à sua temporalidade e assim suas obras são fruto de um determinado espaço e tempo. Ampliando a compreensão da noção de subjetividade, Margareth Rago (2013) a entende como o processo de formação do sujeito e, segundo ela, não existe sujeito antes da experiência; construir-se como tal é produto de experiências vividas individual e coletivamente. Trata-se da forma como os acontecimentos e as práticas discursivas afetam a interpretação, as tomadas de decisão, as formas de sobreviver e existir dos sujeitos, ou seja, as práticas, as ações políticas e culturais.

Ao problematizar as formas contemporâneas da formação do sujeito, a autora observa que as diferentes expressões da constituição da subjetividade nascem das relações consigo e com o outro e, desta forma, a construção da subjetividade é um processo contrário ao de sujeição, pois construir-se enquanto sujeito é a possibilidade de invenção de outra forma de existência.

Para análise da música enquanto fonte documental é fundamental compreender o compositor como sujeito na história, aquele que irá escrever suas canções a partir de seu lugar social, suas reflexões e as leituras que faz do mundo.

O trabalho de Maria Izilda Matos (2001), no qual é debatida a representação da cidade de São Paulo através das músicas de Adoniran Barbosa, demonstra a pluralidade proporcionada graças ao uso da música enquanto fonte histórica. Para a autora, a música é a abertura de uma possibilidade para a compreensão de setores da história antes relegados a um segundo lugar:

A produção musical se apresenta para o pesquisador como um corpo documental particularmente instigante, já que por muito tempo constituiu um dos poucos registros sobre certos setores relegados ao silêncio, permitindo recuperar a expressão de sentimentos abordando temáticas tão raras em outros documentos. Ao mesmo tempo em que é uma manifestação artística também apresenta aspectos da vivência cotidiana, urbana, particularmente das experiências afetivas de seus produtores e ouvintes. (MATTOS, 2001, p. 56).

A música, para autora, é uma possibilidade de inserção de discursos e atores na sociedade, já que está presente em todos os setores; seu uso permite a investigação das formas de comportamento, da vida nas cidades, das vivências e do cotidiano. Assim, abre-se a possibilidade de compreender não só uma experiência individual, mas a aprendizagem de um complexo cultural. O desafio é o de recuperar todas as sensibilidades, percepções, memórias que a influenciam e que contribuem para compreender a formação das subjetividades de vários lugares.

Como fonte documental, a música deve ser percebida como parte da dinâmica sócio cultural e sendo assim, Napolitano (2002) observa que para que sua análise seja satisfatória é fundamental compreender a complexidade da produção musical, levando em consideração os variados elementos que a compõem, pois ela é viva e dialoga com o universo em que foi criada. É preciso relacionar o que foi escrito ao seu contexto, buscar os sentidos embutidos na música.

Nesse sentido, percebe-se que existe uma discussão sobre o surgimento do samba: teria ele surgido na favela, na Praça Onze, na Vila Isabel? A primeira letra de samba em que a palavra favela surge é datada de 1928 em um samba gravado por

Sinhô¹⁷, intitulada *A favela vai abaixo*, que fala da destruição do morro da Favela (OLIVEIRA; MARCIER, 2006, p.61). As pesquisadoras catalogaram nos arquivos cariocas pelo menos 23 sambas que levam em seu título a palavra favela ou seus sinônimos como morro, por exemplo. Observam que o recorte analítico escolhido é mais temático que cronológico, pois as músicas encontradas se associam a personagens e lugares. Segundo as autoras, a presença de um acervo documental grande a respeito da favela faz com que se observe que para além de um sentimento de pertença em relação ao espaço em que surgiu, existe também o sentimento de resistência em relação aos estigmas que seus moradores sofrem. Contudo, é fundamental observar que a assiduidade do tema no samba reforça a discussão em torno do surgimento do samba na favela.

Os morros cariocas que surgem sob o signo da violência e do descaso das entidades públicas são fruto da resistência e da persistência de seus habitantes. Ao compreender que as práticas culturais provenientes da cultura africana foram reprimidas, mas sobreviveram nos interstícios do discurso oficial e eurocêntrico, é possível observar que o samba se manifestou em um primeiro momento nos lugares frequentados e habitados pelos afro-descentes e por isso os espaços da *Pequena África* e das favelas surgem como “berço do samba”, uma expressão cultural que tem matrizes africanas (VELLOSO, 1990, 216).

A relação entre o samba e a favela é construída desde o início do século XX até os dias de hoje, quando ela aparece ora como espaço da marginalidade, da malandragem, ora como espaço de pertença, beleza e afeto (OLIVEIRA; MARCIER, 2006).

Isto posto, as demais observações se darão de forma mais específica através das pesquisas sobre Bezerra da Silva e a relação construída entre o artista e seu espaço de pertença: os morros cariocas.

¹⁷ Sinhô foi pianista, compositor, violonista, cavaquinho, flautista; nasceu no Rio de Janeiro no dia 08/09/1888, autor da música *A favela vai abaixo*, gravou nove discos ao longo de sua carreira, ele faleceu aos 44 anos na cidade do Rio de Janeiro no dia 04/08/1930. **Dicionário Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 27 Mar. 2017.

2.2 Sim, mas eu sou favela e posso falar de cadeira¹⁸

Bezerra da Silva nasceu na cidade de Recife no estado de Pernambuco no ano de 1927 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 17 de janeiro de 2005, deixando um grande repertório construído junto aos compositores da Baixada Fluminense. O cantor, que era identificado como cantor dos moradores da favela, construiu uma identidade de malandro, vencedor das mazelas e também de cantor dos malandros e contraventores (VIANNA, 1999, p.15).

Bezerra da Silva tem 28 álbuns gravados nos quais pelo menos onze canções têm títulos que fazem referências diretas às favelas, além de outras que fazem alusão à vida nas comunidades, seu código de sociabilidade e seus sujeitos. A respeito da relação do samba e da favela, Jane Souto Oliveira e Maria Hortense Marcier afirmam:

Nesse percurso de sete décadas, a música acompanharia de perto o crescimento e a divisão espacial das favelas. Nos anos 20, cantava-se apenas o morro da Favela; nos anos 90, Bezerra da Silva, autor de uma modalidade de samba definida como “de protesto”, mencionaria o nome de nada menos que 54 favelas na composição *Aqueles morros*. E tendo percebido que se esquecera de muitas outras, a estas dedicaria uma nova: *As favelas que não exaltei*. Isso para falar apenas do Rio (OLIVEIRA/MARCIER, 2006, p.61)

Como mencionado pelas autoras, no início do século falava-se de uma favela que surgiu a partir das políticas públicas. É crucial notar que, durante mais de um século de existência, as favelas ocuparam toda a topografia carioca e Bezerra da Silva homenageia muitas delas. Contudo, é importante observar também que há transformações históricas, sociais e culturais dentro dessas comunidades; elas não aumentaram apenas em número, como também as dinâmicas sociais inscritas nelas foram modificadas.

No final da década de 1940 e início da década 1950, Bezerra da Silva chegou ao Rio e foi viver no morro do Cantagalo, localizado na zona sul do Rio de Janeiro. Este

¹⁸ O subtítulo desse capítulo faz referência a um verso presente na música *Eu sou favela* de Noca da Portela e Sérgio Mosca presente no álbum *Presidente CaôCaô*, o verso foi escolhido, pois nele, explicitamente Bezerra, declara sua relação de pertença com o espaço, nesse mesmo capítulo essa música foi analisada mais adiante.

período foi caracterizado por um aumento populacional nas favelas por receberem migrantes nordestinos que chegavam às cidades da região sudeste em busca de melhores condições de vida. (RIBEIRO; LAGO, 2001, p.147).

A antropóloga Letícia Vianna entrevistou Bezerra da Silva ao longo de quatro meses. As conversas, aliadas a outras fontes de pesquisa, tiveram como fruto o livro intitulado *Bezerra da Silva: Produto do morro* (1999). Durante sua pesquisa junto ao cantor, a autora afirma que debateram política, religião, malandragem e sobretudo sua história de vida. Nas entrevistas realizadas na década de 1990, o cantor falou sobre seus primeiros anos como morador do Cantagalo e pelas suas palavras é possível observar que se tratava de uma comunidade bastante pobre na qual os barracos eram alugados e poucas pessoas tinham acesso à educação. Bezerra contou também que montou uma pequena escola onde ensinava as quatro operações matemáticas para aqueles que pretendiam tirar a carteira de motorista. As memórias do cantor relacionadas a esse período são fragmentos para compreender como era a favela em que viveu durante 20 anos e homenageou durante toda sua carreira. Michael Pollak (1992) enfatiza que a memória é fruto de experiências individuais e coletivas, logo, é fundamental considerar que a memória do cantor foi construída a partir vivências que foram compartilhadas por outros moradores da favela, sendo possível utilizá-las para compreender o espaço em que Bezerra da Silva estava inserido.

Os sambas por vezes representam a favela como reduto da malandragem e dos que se recusam a participar do mundo normatizado do trabalho formal. O discurso do sambista proporciona um panorama das dinâmicas sociais da favela, na qual malandros e trabalhadores viveriam em lados opostos. Estes seriam os que se integram ao sistema de trabalho enquanto aqueles viveriam à margem da lei. Na pesquisa *Fazendo barraco, batuque e festinha: Cotidiano e sociabilidade dos morros e da malandragem carioca nas canções de Bezerra da Silva* (PINTO, 2011) a relação entre Bezerra da Silva e a malandragem foi explorada e concluiu-se que o malandro é fruto de um contexto histórico que engloba tempo e espaço social. O malandro assume o papel de estabelecido e outsider: no interior dos morros usa seu talento para impor respeito, pois lá é seu espaço de pertença já estabelecido. No asfalto ele é um outsider, aquele que burla a lei para

sobreviver, que tenta ludibriar o sistema para garantir sua existência. A malandragem é vista então como uma forma de resistência (PINTO, 2011, p.78).

Na década de 1950, tanto os discursos sobre trabalho quanto os sobre malandragem coexistem na música, tanto aquele que exalta o trabalho como aquele valoriza a malandragem. É importante ressaltar que o malandro defendido por Bezerra da Silva é diferente dos bambas da metade do século XX, pois para o cantor, malandro é aquele que usa a inteligência para sobreviver e se coloca no papel de bom malandro, pois está inserido no mundo do trabalho, mas não deixa de lado seus vínculos com malandragem.

O olhar para o morro passa por várias mudanças, desde a chegada de Bezerra da Silva na metade do século XX no morro do Cantagalo é possível observar as transformações ocorridas, portanto, os discursos sobre as favelas e seus moradores se modifica ao longo da história.

Ao se discutir a construção social da favela, Lícia Valladares (2000) afirma que há diversas interpretações e representações a respeito ao longo do tempo. Segundo ela, o primeiro olhar sobre esse espaço foi inspirado na visão de médicos-sanitaristas que enxergavam a favela como um espaço irregular ocupado desordenadamente, antro de doenças e marginalidade. Posteriormente, os morros passaram a ser relacionados com o restante à cidade, apresentando uma realidade diversa dos demais lugares da capital carioca.

Esses estereótipos criados ao redor da favela reforçam o sentimento de exclusão presente nas canções de Bezerra da Silva, haja vista os seus discos recheados por canções que contestam a favela como reduto de marginalidade e violência.

Valladares (1992) observa que até a metade do século XX, a prática dos estudiosos era de observar a favela exteriormente em que os moradores apareceriam como figurantes – ou até inexistentes – naquele cenário, o que comungava com a ideia de espaço pautado pela pobreza. Foi na metade do século XX que Bezerra da Silva chegou ao morro do Cantagalo e lá viveu durante vinte anos. Embora não tenha gravado nenhum disco até o ano de 1969, as experiências vividas naquele espaço e o estigma vivenciado por ser morador da favela tocaram e forjaram sua subjetividade e auxiliaram na

construção do repertório apresentado ao longo da carreira, ao lado de pelo menos vinte compositores com quem estabeleceu parcerias.

A música *Meu bom juiz* (1986) mostra o diálogo entre o cantor e um juiz no tribunal. Representa o estigma sofrido pelos moradores que eram constantemente vistos como marginais e bandidos. O cantor argumenta as motivações da existência de pessoas fora da lei e ao mesmo tempo contesta que esse espaço seja predominantemente povoado por criminosos:

Aaaah, Meu bom juiz
 Não bata este martelo nem dê a sentença
 Antes de ouvir o que o meu samba diz...
 Pois este homem não é tão ruim quanto o senhor pensa
 Vou provar que lá no morro... (Refrão)
 Vou provar que lá no morro
 Ele é rei, coroado pela gente..
 É que eu mergulhei na fantasia e sonhei, doutor
 Com o reinado diferente
 É mas não se pode na vida eu sei
 Sim, ser um líder eternamente
 Homem é gente..
 Mas não se pode na vida eu sei
 Sim, ser um líder eternamente
 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 doutor...
 (Refrão)

Na música, o cantor age como advogado/cantor de defesa de alguém que foi julgado e condenado por um crime. A defesa é fundamentada na pobreza e miserabilidade vivida pelos moradores da favela, sem acesso à educação e emprego e desta forma acaba ingressando no mundo da criminalidade. Também observa que vê o morro constantemente sofrendo com o descaso em relação as condições que são oferecidas à população da periferia. Embora esse samba tenha sido gravado na década de 1980 é possível observar os ecos dos discursos feitos sobre a favela até a década

1950 e vivenciados pelo cantor e seus compositores, apontados pelos intelectuais que os estudam e criam teorias a este respeito. Bezerra afirma ainda que a pobreza não é vista com franqueza por aqueles que olham os morros exteriormente, por isso o apelo do advogado/cantor de que o juiz ouça a história a partir de seu olhar, um olhar que é diferente daquele dos discursos oficiais sobre a favela.

No ano de 1950, Alcides Fernandes, um morador do morro do Cantagalo, convidou Bezerra para trabalhar como instrumentista da Rádio Clube Brasil. Segundo o cantor o salário era muito baixo e mal dava para sobreviver. Bezerra da Silva diz que foi preso aproximadamente 21 vezes para averiguações e que na época os policiais deveriam atender a uma estatística de pessoas que deveriam ser presas (VIANNA, 1999, p. 23).

Segundo as entrevistas concedidas pelo sambista à Letícia Vianna (1999), de 1954 até 1961 Bezerra da Silva permaneceu na mendicância, pois após perder seu emprego na construção civil teve muita dificuldade em encontrar emprego, passando a viver nas ruas. O período de carência e anonimato fez com que ele perdesse o contato com o mundo da música temporariamente. Apenas depois de oito anos ele grava o primeiro disco que não pertence ao gênero samba.

A produção musical de Bezerra da Silva não foi diretamente perseguida pela ditadura civil-militar que assolou o país, seus primeiros discos que atravessaram esse período de censura e controle político não influenciaram muito seu repertório, pois nesse momento os discos pertenciam ao gênero de coco e não fazia menção a favela. Seus primeiros álbuns vinculados ao Partido Alto são lançados durante a década de 1970. Ainda que Bezerra da Silva tenha gravado alguns discos durante a ditadura civil-militar, nesse período sua música ainda circulava em rádios comunitárias das favelas e em presídios. Sua obra musical combativa associada à defesa das favelas extrapola as fronteiras dos morros e da Baixada Fluminense somente no início dos anos oitenta.

Mesmo que o sambista não tenha sido afetado claramente pela ditadura militar, visto que ele ainda não havia consolidado seu nome artístico, outros cantores e compositores foram fundamentalmente afetados pelas práticas políticas deste período que é marcado pela violência, censura e exílio. Marcos Napolitano (2001) afirma que o

período entre as décadas de 1950 e 1980 marcaram o período em que a cultura brasileira esteve mais engajada e disposta a refletir sobre as contradições presentes no país. Contudo, é a década de 1960 que o autor nomeia de “cultura a serviço da revolução” (NAPOLITANO, 2001, p. 37). Esta época foi sublinhada pela presença do Partido Comunista Brasileiro e do movimento estudantil que buscava uma identidade cultural política brasileira. Para esses grupos de intelectuais era necessário construir uma identidade musical próxima às raízes populares brasileiras (NAPOLITANO, 2001, p.34).

O espetáculo musical *Opinião*, de dezembro de 1964, foi considerado um dos mais significativos, como reação ao regime autoritário, mas também como tentativa de construção da identidade musical brasileira e continha algumas músicas de João do Vale¹⁹, músico camponês da região norte do país, e do sambista carioca Zé Keti²⁰ (NAPOLITANO, 2001, p.50)

Napolitano (2001) ainda afirma que nos primeiros anos do golpe militar de 1964-68 o governo acompanhava as produções musicais e perdurava uma relativa liberdade de expressão, pois acreditava-se que aqueles que cantavam estavam isolados de operários e camponeses (que representavam o verdadeiro perigo). Os festivais de música iniciados em 1966 e findos em 1968 consagraram a sigla MPB como música engajada e resistência cultural ao regime militar. Neste contexto, músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Elis Regina interpretavam e compunham músicas contestando o regime vigente.

Nos anos de chumbo de 1970-75, o exílio e a censura sobre os artistas brasileiros são brutais, aumenta a propaganda ufanista oficial caracterizada pelo “*Brasil, ame-o ou*

¹⁹ João Batista do Vale, cantor e compositor nasceu em Pedreiras no estado do Maranhão no dia 11/10/1933, conhecido no mundo artístico como João do Vale, entre seus maiores sucessos está *Caracará* em parceria com José Candido, João faleceu no dia 06/12/1996 em São Luís no estado do Maranhão. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 27 Mar. 2017.

²⁰ José Flores de Jesus conhecido como Zé Kéti, cantor e compositor nasceu no dia 16/09/1921 na cidade do Rio de Janeiro, é autor de canções como *A voz do morro*. O cantor faleceu no dia 14/11/1999. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 27 Mar. 2017.

deixe-o” e representantes da expressão cultural engajada do país estão fora das “terras tupiniquins”, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil (NAPOLITANO, 2001).

Por volta do ano de 1976 começa o período nomeado “abertura política”, em que o governo militar já não mais sustentava o milagre econômico, assim a censura iniciou seu abrandamento. Muitos artistas e intelectuais retornaram ao país e as manifestações populares pelo fim da ditadura ganham força. A morte do jornalista Vladimir Herzog, no ano de 1975, marcou a volta da sociedade na luta pela democracia. A MPB seria a música que daria o tom da liberdade naquele momento, um período de larga produção do gênero por muitos espaços da sociedade (NAPOLITANO, 2001, p.107, 108).

O início dos anos 1980 é também o início do gênero de samba pelo qual Bezerra da Silva ficou conhecido. Vinculado ao partido alto, com letras ácidas e de protesto, o cantor começa a se consolidar no meio musical enquanto defensor das favelas. No ano de 1979, a música *Colina Maldita*, de Jorge Garcia e Julinho Belmiro, foi cantada por Bezerra da Silva:

Aê, 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
 Para cantar Partido Alto.
 E se você não acredita,
 Fiz um verso de improviso
 Só para ver como é que fica (Refrão)
 (Refrão)
 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 leva
 Tanto pira até esmorecer.
 (Refrão)
 A malandragem da Colina também não anda na mão
 Usa 765, 32, 45 e 3 oitão
 E o bom malandro da Colina
 Que comanda a transação,
 Ele tem escopeta, tem metralhadora, bomba lacrimogênia, fuzil e canhão.
 (Refrão)

A colina só é maldita
Para quem é maldito também,
Mas se o malandro souber chegar,
É tratado muito bem.
Agora, deram aviso na Colina, deram coronhada e pescoção
Também levaram as escopetas, metralhadora, fuzil e canhão.
(Refrão)

A música se refere ao lugar de pertença dos compositores e do cantor, a “*colina maldita*” representa a favela. O título da canção, embora possa denotar sentido negativo às favelas, por serem lugares de possíveis perigos, é também o espaço no qual as pessoas sentem-se à vontade, pois as relações entre os moradores são pacíficas desde que as regras sejam respeitadas. Compreendendo o discurso a partir do viés foucaultiano, é fundamental observar o morro através do panorama de quem fala, de sua subjetividade, de sua temporalidade.

Bezerra da Silva canta o morro do final da década de 1970 quando este começa a ser ocupado pelo crime organizado, pelas facções criminosas que disputam o território da venda de cocaína, diferente da favela de tempos anteriores. Percebe-se, por outro lado, que o cantor deseja que a favela seja vista e que se perceba a sociedade de forma diferente. Quer que a favela, lugar de sua origem, seja visto a partir de seu olhar enquanto sujeito, que sua experiência vivida neste espaço vivo, seja mostrada pela sua subjetividade e não apenas a visão de uma personagem que compõe a favela. O sambista desafia o ouvinte ao dizer que fará um verso de improviso sobre o lugar de que veio e como as relações sociais lá se configuram.

As dinâmicas sociais vividas dentro das favelas são transformadas com a presença do crime organizado e o tráfico de drogas. Diferente do malandro, personagem dos sambas do início do século, aquele ligado aos jogos de azar e aos pequenos golpes, o bandido ligado ao crime organizado está unido ao armamento pesado dos morros que aparece em algumas canções de Bezerra da Silva.

A relação entre bandidos e trabalhadores é ambígua. Segundo Alba Zaluar (1985), o acontecimento da guerra entre traficantes é fundamental para entender a dinâmica da relação entre bandidos e os outros no interior da comunidade. Os moradores entrevistados por ela reconhecem a existência do crime e não o enxergam de maneira

positiva, todavia muitos compreendem o ingresso de jovens no universo da criminalidade como resposta a revolta causada pela pobreza e pela exclusão.

Algumas canções de Bezerra da Silva da década de 1980 retratam a presença do crime organizado e do tráfico de drogas e armas como resultado da revolta causada aos moradores da favela, que se sentem excluídos socialmente. Nessas canções, as relações de sociabilidade entre trabalhadores e bandidos, seus códigos de conduta e comportamento, surgem no samba, a exemplo da canção *Olha a cintura da rapaziada*, gravada no ano 1981:

E cumpadre
A barra ta pesada (simbora)

Ta todo mundo trepado
Olha a cintura da rapaziada (simbora) (Refrão)

Assim que eu cheguei no pagode
Fui logo obrigado a deitar no chão
Saiu um tremendo tiroteio
Derrubaram um valentão
Deram um tiro num pm
E roubaram o camburão
Tinha até metralhadora
E a rapaziada com disposição

E o tal do Zé ficou de touca
Levou um tiro de raspão

A presença das armas na frase “*olha a cintura da rapaziada*” se refere ao aumento da oferta de armamentos, que é também diversificada, pois na festa frequentada na canção, todos os participantes estavam armados. A coragem de usá-las está presente na gíria “*com disposição*”, que significa tomar atitude se necessário: o portador da arma com disposição não vai apenas exibir seu poder bélico, ele está disposto a atirar. O discurso da canção de Bezerra da Silva mostra a presença de conflitos no morro entre policiais e moradores, bem como a popularização do uso de armas de fogo e a intenção de usá-las em momentos de necessidade.

A música de Bezerra da Silva expressa uma situação bastante comum para os moradores do morro: os conflitos armados no interior das comunidades. O cantor, que

representa muitos moradores da favela, demonstra em seu discurso que, embora não pertença ao mundo do crime, respeita e compreende a ordem social daquele lugar. Isto não significa que haja apologia à criminalidade na canção, no interior da favela e nem que os moradores das comunidades sejam coniventes com o tráfico e à violência imposta pela criminalidade. O discurso presente no samba representa a complexidade das relações entre criminosos e moradores.

Dessa forma ainda que exista um olhar que diferencie os trabalhadores dos bandidos, no qual estes figuram como os que almejam a facilidade em conseguir dinheiro e aqueles são referencial da vida honesta e do orgulho e, há também outra representação a respeito do trabalhador que muitas vezes é visto como “*otário*”, pois trabalha muito e ganha pouco. Nesse sentido, o ingresso para o mundo do crime é justificado como sinal de revolta em relação à pobreza em que vivem (ZALUAR, 1985, p.145).

O samba mostra um fragmento do cotidiano das favelas cariocas em relação à presença das armas, pois esta seria o símbolo da escolha pelo caminho da criminalidade (ZALUAR, 1985, p.146), estando diretamente ligada às guerras pela posse de pontos de vendas de drogas. As entrevistas feitas por Alba Zaluar na comunidade Cidade de Deus mostram uma clara diferenciação entre os marginais do passado representados pelos malandros e os traficantes da contemporaneidade. A malandragem vivia de pequenos golpes, jogos de carta, cafetinagem e as lutas seriam resolvidas sem a presença de armas de fogo. O criminoso atual está ligado ao tráfico de drogas e armas.

As críticas a respeito da violência policial e a presença do crime como um problema social são temáticas bastante comuns aos sambas de Bezerra da Silva, que mantém parcerias com diversos compositores espalhados pelas periferias do Rio de Janeiro. Os discursos desses cronistas do samba partem de suas observações e vivências. A música *Desabafo de Juarez Boca do Mato*, gravada no de 1996 de autor desconhecido diz:

Só combate o morro
Não combate o asfalto também
Como transportar escopeta?
Fuzil AR-15 o morro não tem

Navio não sobe o morro doutor
 Aeroporto no morro não tem
 Lá também não tem fronteira
 Estrada, barreira pra ver quem é quem (Refrão)

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 cidadão

(Refrão)

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 superior

(Refrão)

O samba, que fala sobre o tráfico de armas no interior das favelas, afirma que seria impossível para os moradores pobres o acesso às armas de fabricação estrangeira, pois não haveria condições financeiras nem contatos suficientes. Mais uma vez a criminalidade surge como um problema global e não somente das favelas. O discurso tem a intencionalidade de romper com as falas que culpabilizam os moradores do morro pela violência, reafirmando o discurso presente no samba. Em uma das falas de dois compositores, Baez e Dunga da Coroa, presentes no documentário *Onde a Coruja Dorme* (2012), de Márcia Derraik e Simplício Neto, gravado no final da década 1990²¹, observe:

²¹ O documentário *Onde a coruja dorme* de Márcia Derraik e Simplício Netto contém entrevistas gravadas no interior das favelas com Bezerra da Silva e os compositores com quem o sambista fez parcerias. Esse documentário foi lançado no ano de 2012 e junto às músicas e entrevistas é uma fonte para essa pesquisa. **ONDE a Coruja Dorme**. Direção: Márcia Derraik Simplício Neto. Produção: TVzero. Ano: 2012. 72 mim. Son, Color, Distribuidora: Rio Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSs0X1RPLuU>.

Vocês podem observar as marcas, só marca estrangeira, dos *estates*. Deve ter algum gringo na parada meu compadre! Tem algum gringo, mas não pode aparecer. Como é que uma coisa vem lá do Golfo Pérsico pra cá é que está o problema (DERRAIK/NETO, 2012).

Também a falta de estrutura presente no morro é frisada tanto na canção como na entrevista, como afirmam os compositores: o navio não sobe morro, não existe aeroporto nas favelas. A fala de Baez e Dunga da Coroa complementam o debate levantado na canção ao afirmar que os moradores do morro não mantêm contato com os grandes negociantes de armas; o narcotráfico é apontado como problema vivido por todas as classes sociais, não apenas os pobres moradores da favela. Os gringos presentes no discurso são um símbolo não apenas para pessoas que não nasceram no país, mas daqueles que pertencem a outro segmento social.

Observadas as estrofes “*Para você que/ só sabe do morro falar mal/ fale também que somos vítimas de uma elite selvagem*”, é possível compreender o discurso a partir do sujeito morador do morro. A explicação do sambista é de que as pessoas só estariam envolvidas com o tráfico de entorpecentes porque este se apresentou como condição de sobrevivência oferecida a eles; a estratégia discursiva usada por Bezerra da Silva é de tentar demonstrar que existe criminalidade e que ela é responsabilidade social e fruto da exploração dos membros das classes pobres. A favela é apresentada nesse discurso como espaço de injustiça social e o tráfico seria decorrência dessa exploração. Assim como o morro é colocado como lugar de pobreza e miserabilidade na cidade, na música existe uma recusa do rótulo desta marginalidade inata.

O samba *Eu sou favela*, de Noca da Portela e Mosca, gravado por Bezerra da Silva no ano 1992, rebate mais uma vez o rótulo de criminalidade imputado aos moradores dos morros. Bezerra também reforça sua posição de porta-voz das favelas, de embaixador, ao iniciar a canção afirmando a defesa das comunidades e frisando seu posicionamento:

Em defesa de todas as favelas do meu Brasil,
 aqui fala o seu embaixador"
 Sim, mas,
 A favela, nunca foi reduto de marginal
 "Eu falei"
 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
 A favela é, um problema social (Refrão)
 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 normal.
 A favela é, um problema social
 "Certíssimo"
 A favela é, um problema social
 Sim, mas,
 A favela, nunca foi reduto de marginal
 "Diz aí"
 (Refrão)

A música pertence ao álbum *Candidato Caô, Caô*, gravado no início da década de 1990 e contendo várias outras canções que criticam o governo brasileiro. O discurso presente na canção é marcado pela memória das classes pobres do país que se sentem traídas pela política brasileira. Essa incredulidade faz menção à situação que o país atravessava.

Ao compreender a favela a partir do viés desta canção de Bezerra da Silva é fundamental observar que os morros surgem como espaço de miséria, como afirmam Jane Souto de Oliveira e Maria Hortensia Marcier ao falar da representação das favelas na MPB:

Desde os anos 20 até os dias atuais, a MPB vem se constituindo como um dos maiores e mais importantes acervos documentais sobre a favela. Aí a favela se afirma, antes de mais nada, a partir de suas características físicas, de seus aspectos visíveis, emergindo como espaço da habitação precária e improvisada, do predomínio do rústico, sobre o durável, da ausência de arruamento, da escassez de serviços públicos – em outras palavras, o espaço do não (OLIVEIRA; MARCIER, 1997, p.72)

A favela como espaço de carência foi retratada por várias canções na história da música brasileira. Chico Buarque, Cartola, Noel Rosa e Wilson Batista são nomes de alguns compositores que trabalham essa temática, ora como lugar de pobreza e sofrimento, ora como espaço de beleza e lirismo. O repertório de Bezerra da Silva faz das favelas sua tônica, os morros aparecem como espaço do não e da miséria, e também como espaços de resistência e luta.

No samba *Eu sou favela*, cantado por Bezerra da Silva, as comunidades são representadas como resultado da exploração dos trabalhadores mal remunerados e do descaso do estado para com seus moradores, no entanto ao mesmo tempo em que há afirmação do sofrimento, é enunciada a resistência do morador do morro que luta para sobreviver.

Compreende-se resistência a partir da leitura de Thompson (2004), o qual observa que a classe trabalhadora não é uma categoria pronta e acabada, ela se constrói através de práticas sociais e culturais e pelas experiências individuais e coletivas, resultado de diversos processos históricos. Sendo assim, a classe se constrói a partir da resistência que os trabalhadores fazem às pressões que o capitalismo impõe, em sua construção com novas maneiras de relacionamento no mundo do trabalho. É fundamental observar que, a para o historiador inglês, a resistência criada pelos trabalhadores não se encontra apenas no interior dos sindicatos, nas greves ou em portas de fábricas.

Nessa perspectiva, as canções que compõem o repertório de Bezerra da Silva podem ser vistas como expressões de resistência ao mundo em que está inserido, quando a favela é apontada como um problema social, para além de fugir dos estereótipos de marginalidade, o discurso presente na canção afirma a existência de lutas sociais no país.

O processo de redemocratização vivido no país conta com a presença de movimentos sociais de base que estão espalhados pela sociedade e associações de moradores reivindicam melhores condições de vida para a favela. Estas reivindicações são bastante comuns nas décadas de 1980 e 1990 (ZALUAR, 2006, p.209). Bezerra da Silva vivencia este momento no interior das favelas no qual a fé dos moradores está

depositada em movimentos políticos encabeçados por eles mesmos em detrimento dos políticos profissionais.

O samba *Todo Poderoso*, gravado em 1998, do autor Nilson Reza Forte, afirma a identidade de homem negro e favelado e demonstra sua incredulidade no poder político:

Você que é todo poderoso
 E está querendo saber
 Quem eu sou
 De onde vim
 E eu não preciso esconder
 Porque eu assino embaixo
 De tudo que falo
 E nunca escondi de ninguém
 Que meu morro é o Galo
 Mas o que intriga essa gente
 É o samba que eu canto
 Na língua de congo
 Eu vou aos quatro cantos
 Falando a verdade
 Pro mundo saber
 Não nasci em berço nenhum
 E também
 Nunca fui marajá
 Sou de fato favelado
 Pobre e injustiçado
 Mas não sei roubar
 E você,
 Que rapina o dinheiro do povo
 E do meu comportamento
 Está querendo saber
 Minha folha penal
 É nada consta
 Porque eu não sou ladrão
 Igual a você
 Doa a quem doer
 Quem não gostou come menos.

A temática bastante recorrente no final da década de 1980 e início 1990 é a ausência de crença no poder político, sobretudo nos representantes da incipiente democracia brasileira. A maioria dos sambas desafia os governantes brasileiros a provar sua honestidade, os mesmos são constantemente vinculados a palavra *Marajá*, que nesse contexto se refere a governantes que se profissionalizaram dentro da política, não pertencem ao mundo do trabalho e ainda assim gozam de boas condições materiais. A falta de crença na política é ancorada ao discurso sobre a ausência de serviços públicos

básicos e baixos salários para as classes pobres do país. O impeachment de Fernando Collor²² colabora na construção da descrença dos moradores da periferia que se sentem lesados politicamente.

A música também afirma a identidade do morador da favela como homem pobre e trabalhador ao desafiar o marajá, representado pelo político. O autor afirma que a ficha criminal do pobre permanece limpa, enquanto suscita dúvidas em relação aos representantes políticos. A oposição criada entre homens pobres e políticos posiciona de maneira antagônica membros da elite e das classes populares. Bezerra da Silva se identifica como alguém que pertence às classes despossuídas, portanto, ao construir seu discurso em defesa das favelas, ele o faz a partir de seu lugar social.

Os sambas gravados por Bezerra da Silva são discursos nos quais afloram posicionamentos políticos, experiências e memórias dos moradores das favelas e periferias cariocas, portanto, são fontes riquíssimas para compreender os processos históricos e sociais pelos quais estes espaços passaram ao longo tempo. Os compositores com quem Bezerra estabeleceu parcerias musicais são cronistas e observadores que, a partir de seus horizontes, observam e vivem os rompimentos e as permanências nas favelas cariocas. Desta forma, o discurso não é neutro, ao contrário, é marcado por um posicionamento social, político e histórico.

Bezerra da Silva construiu, junto com outros compositores, a imagem de *embaixador das favelas*, de *partideiro indigesto*. Em suas entrevistas afirma que os sambas que gravou ao longo de sua carreira são fruto de parcerias com compositores das favelas e da baixada fluminense. Segundo ele, é “música feita de povo para povo” (DERRAIK/NETO, 2012). O discurso do músico é construído na defesa das favelas e de seus moradores, contudo deve ser discutido a partir das relações sociais do cantor, de sua identidade enquanto sambista e morador do morro.

²² Acusado de crime de corrupção durante seu mandato o presidente Fernando Collor de Mello sofre impeachment no de 1992 após atravessar uma CPI e sofre pressão popular.

3. FAZENDO SAMBA: NOVAS ARTES DE EXISTÊNCIA NA FAVELA.

“Samba agoniza, mas não morre. Alguém sempre te socorre antes do suspiro derradeiro”. A música do mangueirense Nelson Sargento fala sobre a força de um dos gêneros musicais mais populares da cultura brasileira: o samba, que comemora este ano seu centenário. Dentre as homenagens ao gênero musical em questão estiveram espetáculos de teatro na capital carioca e na Avenida Paulista a exposição “Os trabalhadores e os 100 anos do samba” em que quilômetros da avenida foram agraciados pelas imagens de Cartola, Pixinguinha e Clementina de Jesus. As homenagens ao samba também festejam os cem anos da gravação da canção *Pelo Telefone*, de Ernesto dos Santos, mais conhecido como Donga, e do jornalista Mauro de Almeida, que atendia pela alcunha de Peru dos Pé Frios. A música, registrada na Biblioteca Nacional no ano de 1916, é fruto das reuniões na casa de Tia Ciata, matriarca do samba (DINIZ, 2012, p.34).

O gênero musical, que surgiu no final do século XIX e início do século XX, não era ainda chamado de samba. A palavra foi usada pela primeira vez no ano 1838 em um jornal pernambucano para nomear as festas das zonas rurais ligadas aos negros. Com o passar do tempo a palavra foi adotada para designar o gênero musical que nascia no Rio de Janeiro, influenciado pelos ritmos africanos e europeus. O samba se distanciava de seu passado folclórico ligado ao campo e ganhava ares citadinos (DINIZ, 2012, p.15). Desde *Pelo Telefone*, gravado por Donga no século passado, o samba se transformou e contou com ilustres representantes que, a partir da poesia, transformaram suas reflexões e o mundo ao seu redor em músicas. Noel Rosa, o cronista do samba, cantou o Rio de Janeiro dos botequins e da Lapa; Adoniran Barbosa musicou a modernização da capital Paulista e Jovelina Pérola Negra, representante do bloco Cacique de Ramos, cantou pagodes como *Sorriso Aberto* (DINIZ, 2012).

O gênero musical percorreu um longo caminho até encontrar seu espaço no interior da cultura brasileira, encontrando terreno fértil na Praça Onze e na Festa da Penha e se desenvolveu do diálogo entre as tradições de matriz africana que chegavam ao Brasil junto com os escravos. Nelson Sargento fala em sua canção “samba negro, forte e destemido, foi duramente perseguido na esquina, no botequim, no terreiro” sobre

a cultura afro reprimida durante um longo tempo no Brasil e que hoje ele é reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro. O samba agonizou, mas não morreu, como canta Nelson Sargento, representante da cultura popular que conquistou seu espaço e alcançou legitimidade como um dos gêneros musicais mais significativos do país.

O samba recebeu diversas leituras e linguagens e hoje conversa com os inúmeros ritmos musicais, porém não foge de suas tradições, não permaneceu fechado em si mesmo. Em seu nascimento foi influenciado pelo *lundu* e pelo *maxixe*, constituiu nova roupagem e sua criatividade poética e melódica construiu um universo habitado por artistas como Noel Rosa, que cantou as histórias da Lapa, e dos boêmios da cidade do Rio de Janeiro. Adoniran Barbosa, em sua poesia, cantou as transformações da paisagem Paulista e Jovelina Pérola Negra foi uma grande representante do bloco Cacique de Ramos que durante os anos oitenta reunia os principais nomes do samba (DINIZ, 2012).

A partir destes processos de transformação surgiram muitas formas de se fazer samba: o samba canção, samba enredo, a marchinha, o samba de breque e o partido alto. Estas vertentes professam as tradições do samba, mas têm ritmos e temáticas diferentes, como por exemplo o partido alto, que é caracterizado por ser cantado em forma de desafio e composta por um coral que canta o refrão e é bastante popular na música brasileira (DINIZ, 2012, p.212). Outra interpretação a respeito das peculiaridades do gênero pertencente ao samba, segundo Letícia Vianna (1999), é que ele privilegia as temáticas ligadas à favela e malandragem.

No capítulo anterior foram discutidas as canções de Bezerra da Silva e os processos históricos e sociais pelos quais as favelas passaram ao longo do tempo. Já o presente capítulo aborda como as canções de Bezerra se integram no processo de formação das favelas elaborando um processo de construção de identidade, portanto de subjetividade.

Margareth Rago (2008) propõe a reflexão sobre as novas formas de subjetivação dos sujeitos sob à luz do conceito foucaultiano de “artes da existência” ou “técnicas de si” segundo a qual as mulheres e os homens refletem sobre suas formas de viver e podem ou não as transgredir, transformá-las. Para a historiadora, as formas de existência

surtem a partir da interação consigo mesmo e com o universo que a cerca. Ao problematizar a questão, ela observa que para Foucault a forma de pensar sobre si mesmo do homem foi transformada, pois os gregos que viviam na pólis estudada pelo autor entendiam o sujeito de forma diferente a do homem contemporâneo, pois seu ideal era de indivíduos livres que se auto governassem, ou seja, que se repensassem e a partir deste processo criassem novas formas de existência entre si e a sociedade.

Problematizar essas questões, para Rago (2008), é compreender que a construção da subjetividade é histórica e intrinsecamente ligada às relações desenvolvidas ao longo da vida, o que significa perceber que os sujeitos não se formam de maneira isolada, muito menos distantes de sua temporalidade e relações de sociabilidade. Sendo assim, nota-se que as formas de subjetivação não são nunca uma renúncia de si, mas sim abertura ao outro, para aquilo que se constitui as experiências da vida. A técnica de si consiste em repensar a maneira como o ser humano está inserido na sociedade e supera reflexões de âmbito privado ou individualista, é repensar os papéis que foram designados. É sair da zona de conforto e buscar novas formas de existir.

Os modos de subjetivação (RAGO, 2013, p.13) são maneiras como os sujeitos se concebem e formam a si mesmos. Nesse sentido, Bezerra da Silva constrói em sua relação com o morro e com seus moradores, uma nova subjetividade rompendo assim com o imaginário existente sobre a favela como um lugar de contravenção, sujeira e ignorância. As músicas do sambista que foram escritas juntamente com moradores da favela vão permitir que não só a sociedade possa perceber uma favela diferente, mas também seus moradores se percebam como sujeitos de sua própria história e entendam assim sua existência a partir do que é vivenciado e não aquilo que é imposto, pois a subjetivação é a invenção de si e outras formas de ser a partir de sua história. Bezerra tem sua “arte da existência” a partir do que foi experimentado como migrante nordestino, trabalhador, morador de rua, cantor e no movimento de perceber que sua existência é e a sua relação com a sociedade, constituiu-se como sujeito. Ao enxergar a sociedade em que vive juntamente com os compositores do morro e da Baixada Fluminense, Bezerra arquiteta uma nova “estética de existência”, uma outra forma de ser fugindo

assim ao estereótipo imposto para nascer como sujeito de si mesmo, construindo sua própria história (RAGO, 2013, p.52).

A noção de subjetividade proposta para compreender Bezerra da Silva o vê num processo libertário, pois compreender uma nova forma de ser, constituída individual/coletivamente, se desvia dos controles impostos para a identidade do morador da favela, propondo outra subjetivação que extrapola o rótulo da favela como espaço de insurgentes.

As músicas de Bezerra da Silva se integram à proposta de compreender a invenção de outro lugar para favela distanciando-a das identidades imputadas aos moradores das comunidades. Este processo no qual outra subjetividade é forjada, como afirma Margareth Rago (2013) sob a luz dos conceitos foucaultianos, desenvolvem novos lugares e novas formas de ser e existir. Os sambas de Bezerra são a expressão da subjetividade de si e dos moradores dos morros, são a criação de uma forma diferente de existência, ou seja, uma outra possibilidade de se construir, que não deixa de se modificar conforme suas relações sociais e o ambiente, extrapolando modelos pré-concebidos para acompanhar o movimento da vida.

Bezerra da Silva ficou conhecido como um dos artistas que dedicou sua carreira ao partido alto e durante o seu percurso artístico foi aclamado como o cantor da malandragem carioca, propagador da cultura e da história das favelas. A subjetividade do cantor, construída ao longo de sua vida como migrante nordestino, operário, mendigo, instrumentista, compositor e intérprete foi um longo caminho percorrido por ele e que contribuiu para suas escolhas políticas, sociais, artísticas e pessoais. No final de sua carreira, suas escolhas foram fruto de uma subjetividade permanentemente construída. Bezerra da Silva é um *partideiro*²³ conhecido dentro e fora da capital fluminense. Com seus óculos escuros, boina, seu linguajar tipicamente carioca e seu repertório recheado por canções sobre o universo das favelas cariocas, o cantor destaca-se como um dos

²³ Segundo Letícia Vianna (1999), partido alto também é um gênero do samba que privilegia tema como: a história da malandragem, portanto visto que boa parte do repertório de Bezerra da Silva permeia essa temática, além de seguir o estilo da forma da música, o cantor pode ser chamado de partideiro, ou seja, cantor de partido alto.

mais importantes representantes do samba e da cultura popular brasileira, pois suas canções contribuem para compreensão do universo que o cerca: os morros e periferias cariocas.

Para discutir como a história e as experiências de Bezerra da Silva e dos compositores atuou no repertório e no discurso a respeito das favelas, o presente capítulo é analisado através das experiências narradas pelo cantor em entrevistas cedidas à antropóloga Letícia Vianna e também por relatos presentes no documentário de Márcia Derraik e Simplício Neto. As falas de Bezerra perpassam vários episódios de sua vida e os acontecimentos presentes na fala do cantor também fazem parte da história dos moradores das periferias cariocas.

As músicas que compõem a obra de Bezerra da Silva foram divididas a partir de quatro temáticas, nas quais o discurso sobre as favelas surge de maneira diferente. A primeira delas se refere ao período da vida do cantor na cidade do Rio de Janeiro, quando ele ainda era operário e constrói o sentimento de pertença em relação às favelas da cidade, sobretudo o morro do *Cantagalo* e dentro desse tema as canções que abordam o cotidiano dos moradores da favela são analisadas.

Já o segundo momento dessa discussão se refere ao seu ingresso na carreira musical. O conteúdo que aflora nesse momento é o discurso de bom malandro, vencedor das vicissitudes e também enfatiza a ascensão de sua carreira a partir do samba e das parcerias musicais que construiu ao longo de sua vida nas periferias cariocas. O terceiro momento discute as canções que o consolidaram como “embaixador das favelas” e defensor das classes pobres. No quarto e último momento será abordado a relação de Bezerra da Silva no que concerne às posições políticas em relação ao poder instituído que, no limite, representam as posições políticas e sociais do cantor e dos compositores ligados a ele.

3.1 Construir-se: pertencer a favela

Para compreender o discurso de Bezerra da Silva a respeito das favelas e também sua imagem como artista consciente e defensor dos oprimidos, é necessário conhecer as experiências que construíram sua subjetividade. Bezerra passou sua

infância na periferia da cidade de Pernambuco, com sua família; seu pai os deixou saindo em busca de emprego. O cantor narra que boa parte de sua vida de criança trabalhou para ajudar a sustentar a casa e que foi quando também teve os primeiros contatos com instrumentos musicais e aprendeu a tocar trompete. Seu desejo de ser músico havia sido despertado (VIANNA, 1999).

Ainda adolescente ingressou na marinha, carreira amplamente apoiada pela família em detrimento de seu desejo de ser músico. Contudo o cantor não segue a carreira militar, pois alegava que sofria perseguições de seus superiores desde que denunciou seu oficial por assédio sexual. Depois de ser expulso da Marinha Mercante, partiu para a capital fluminense como clandestino em um cargueiro e por volta de 1946 chegou à cidade em busca de seu pai (VIANNA, 1999). Encontrou o pai que já havia se casado novamente e constituído família. Viveu na casa paterna durante uma semana e depois de uma discussão foi embora e nunca mais entrou em contato com ele. Após o conflito, Bezerra precisava de um lugar para morar e de trabalho para sobreviver, então encontrou um emprego na construção civil. No início de sua carreira de operário dormia nas construções onde trabalhava.

A narrativa construída pelo cantor conta a história de um homem que atravessou percalços financeiros e lutou para sobreviver. Esse discurso é reafirmado a partir do repertório construído por Bezerra da Silva junto aos compositores, pois nota-se que sua identidade gira em torno da justificativa do porquê defender aqueles que pertencem às classes pobres. O cantor chama atenção à favela e a sua história de trabalho e aos poucos torna-se representante popular, pois suas experiências fariam com que ele compreendesse a vida do morador da periferia. Num dos trechos da entrevista, Bezerra fala sobre sua vida enquanto trabalhador nas obras: “Eu disse: Olha eu não tenho onde morar, eu não tenho o que comer, não tenho nada, o senhor deixa eu dormir aí?” (VIANNA, Leticia C.R 1999, p. 21) e também conta sobre seus primeiros anos de um empregado da construção civil. A canção *Vida de operário*, gravada no ano de 1988, fala sobre o cotidiano dos operários:

Aí meu irmão quando eu cheguei da obra
 Só tinha o lugar do barraco
 A chuva levou embora 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 outro conjunto (Refrão)
 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 à janeiro
 Refrão
 Nem dá pra esquentar a cama
 Atleta sem fama, sou banda sem nome
 Eu sou apenas mais, que não tenho nenhum
 Meu salário é de fome
 O trem me pega na esquita e em cada marmitta
 A comida só mingua
 Já não tenho pro café e só provo filé
 Quando mastigo a língua
 Refrão

Bezerra da Silva inicia o samba estabelecendo um diálogo com o interlocutor. A conversa presente no samba parece um bate papo entre amigos, é informal e a fala a respeito das condições de trabalho dos operários brasileiros não é um lamento, mas uma das características fortes das obras de Bezerra da Silva: a ironia. Esta mesma ironia está presente na canção quando ele afirma “*Aí malandragem, quando cheguei da obra só tinha o lugar do barraco, a chuva levou embora tudo, malandragem*”. Nesse samba, ao falar sobre o dia a dia dos trabalhadores que vivem na favela, Bezerra não o faz de maneira vitimizada.

No decorrer da música, o sambista diz: “*Pego o trem de madrugada, em cada parada não tem solução, meu verdadeiro é rua do avesso lá na construção*”, em que se percebe que Bezerra da Silva não só canta a história dos operários, mas também a sua, pois assim como muitos trabalhadores, viveu na construção onde trabalhava, o que pode ser observado em entrevista para Letícia Vianna (1999). Para o cantor, o “*operário brasileiro é mesmo a agulha que costura e fica nua*”, ou seja, o operário é aquele que faz o trabalho, mas não tem reconhecimento, trabalha o ano todo e não é valorizado,

entretanto o tom da música não é de lamúria, de queixume, pois para ele pegar o trem, trabalhar longas horas e carregar a marmitta faz parte do universo do trabalhador.

Bezerra subverte a situação lamuriosa ao usar o humor como um recurso para se expressar a respeito do universo que o cerca. Ao acabar a canção de maneira jocosa dizendo *“já não tenho pro café e só provo filé quando mastigo a língua.”*, a brincadeira feita pelo cantor mais uma vez chama a atenção para as condições em que vivem os operários, pois narra a vida dos operários de maneira viva, usando metáforas, figuras de linguagem e expressões próprias dos moradores do morro. Os baixos salários e a má nutrição do operário presente em seu repertório podem evocar lembranças de tempos idos, nos quais o sambista também carregava a marmitta minguada, contudo essa reflexão sobre as condições sociais impostas às classes pobres brasileiras pode ser ligada às falas dos entrevistados de Alba Zaluar (1985) em *Cidade de Deus*, quando os moradores falam sobre o valor dos alimentos na década de 1980 em relação ordenado que recebem. As reivindicações populares, segundo a antropóloga, eram marcadas nas músicas pela fala de que o salário era insuficiente para sustentar a família e o operário apenas consome arroz e feijão, o que fica nítido quando Bezerra canta a música *Vida de operário* *“já não tenho pro café e só provo filé quando mordo a língua”*.

Assim como os salários são vistos como ínfimos, as habitações também são alvo das canções. Bezerra compõe o discurso, também construído por diversos moradores das favelas na década de 1980, marcado por políticas públicas e pela retirada de moradores das comunidades para instalá-los em outros bairros (ZALUAR, 1985, p. 69). Essa transferência não era pacífica, ao contrário, era armada, truculenta, como pode-se perceber na canção de Bezerra da Silva *“Quando o destino me pisa o barraco desliza sou quase um defunto e se escapo e não corro me expulsam do morro pra outro conjunto”*.

Outra canção que aborda a situação do operariado é *Apertar o cinto*, gravada no ano de 1982:

Apertar o cinto pra onde se já não tem mais lugar,
Estou com a barriga nas costas meu Deus eu nem sei onde vou parar (Refrão)
A metade do dinheiro que ganho é somente pra pagar aluguel,
Já estou ficando louco e qualquer dia desse vou parar no pinel,
E o restante do meu salário eu não sei porque razão,

Vai tudo de volta pra mão do pacotão

Refrão

No tempo da vaca gorda fiz economia juntei um trocado,
Trabalhei por dia 24 horas por Nossa Senhora penei um bocado,
Quando fui trocar a grana fiquei muito injuriado,
Porque o troco que eu tinha guardado estava desvalorizado

Refrão

Há muito tempo que não como carne isso lá no meu barraco já virou tabu,
Chego na cozinha destampo a panela e dou graças a Deus quando tem angu,
Tem muito bacana fazendo regime emagrecendo somente por vaidade,
Mas essa minha magreza falo com franqueza é necessidade

Refrão

Nesta canção mais uma vez as condições de sobrevivência das classes pobres são abordadas. As pessoas que labutam surgem como vítimas da sociedade que as mantém em uma vida precária. A maioria das canções do repertório de Bezerra da Silva que foram selecionadas para análise e pertencem a década de 1980, período caracterizado pela saída do Brasil da Ditadura Militar e conhecido como abertura política. Foi também a época das *Diretas Já*- que levou milhares de pessoas às ruas para reivindicarem o direito de eleger seus representantes políticos. Esse momento da história brasileira foi marcado por manifestações populares e pela constituição de 1988.

Segundo Alba Zaluar (1985, p.74, apud ,1978, p.73), segundo dados em relação a renda salarial deste período, virada da década de 1970 para 1980, pelo menos 31,9 % dos chefes de família residentes dos conjuntos habitacionais, como o Cidade de Deus, tinham salário inferior ao salário mínimo²⁴. Quando Bezerra da Silva canta “*Apertar o cinto pra onde se já não tem mais lugar*”, Aborda situações como a insuficiência do salário e as condições de moradia, segundo o cantor as condições em que vive a população pobre da cidade eram tão degradantes que era possível que ele fosse internado em um hospital psiquiátrico. Diz ainda “*A metade do dinheiro que ganho é somente para pagar aluguel, já estou ficando louco e qualquer dia desses vou parar no pinel*”. A gíria “parar no pinel”

²⁴ Alba Zaluar (1985) observa que retirou os dados a respeito do rendimento familiar dos habitantes dos conjuntos habitacionais cariocas do final da década de 1970 e início da década de 1980 do trabalho de Lícia Valladares (1978) a respeito das políticas públicas habitacionais que ocorriam nesse momento no Rio de Janeiro presentes no trabalho *Passa - se uma Casa: análise de remoção de favelas no Rio de Janeiro*.

se refere ao hospital psiquiátrico Philippe Pinel²⁵, um instituto criado na década de trinta, onde os pacientes com transtornos psicológicos eram atendidos. É possível notar que Bezerra brinca e cria uma linha tênue entre a situação financeira e o limiar da loucura, ou seja, as condições materiais impostas seriam tão degradantes que ele acabaria louco, internado em um centro psiquiátrico.

Fischer (2001), ao discutir o conceito foucaultiano de análise de discurso, observa que os signos que compõem o discurso devem ser lidos a partir de suas relações históricas. Se para Foucault o discurso é conjunto de práticas, essas relações estão presentes no discurso. Quando Bezerra usa a palavra *pinel* para referir-se à loucura, ele parte da significação da palavra no contexto em que está inserida, portanto o discurso não é apenas um conjunto de signos com um significado único, mas sim um conjunto de práticas.

Bezerra da Silva também exalta sua inconformidade em relação ao seu salário, que segundo ele, não fica em suas mãos: *“e restante do meu salário eu não sei porque razão, vai tudo de volta pra mão do pacotão”*. A palavra *pacotão* é uma referência a inflação presente no país, a canção gravada no de 1982, período em que João Figueiredo governava o Brasil e o país passava por uma severa crise econômica desencadeada pelas práticas econômicas de seus antecessores. A década de 1980 é caracterizada pelos altos índices de inflação e o aumento do abismo social. O samba de Bezerra fala sobre as situações vivenciadas pelos trabalhadores brasileiros e nesse sentido é possível observar que foi composta a partir de seu dia-dia, uma reflexão sobre seu tempo.

Além, o sambista retoma nesse samba a brincadeira em relação ao consumo de carne *“Há muito tempo que não como carne, isso lá no meu barraco já virou tabu, chego na cozinha e destampo a panela e dou graças Deus quando tem angu. Tem muito bacana fazendo regime e emagrecendo por vaidade, mas essa minha magreza falo com franqueza é necessidade.”* Alba Zaluar (1985) observa que a comida é medidor das

²⁵ Hospital Psiquiátrico fundado em 1937 na Praia Vermelha juntamente com o Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil fundado pelo psiquiatra Philippe Pinel se dirige a pesquisa da área de saúde mental e atende pacientes. Disponível: www.rj.siteoficial.com.br/instituto-philippe-pinel-botafogo/hospitais/zona-sul-49 Acesso: 08 de dez. 2016.

condições de vida dos trabalhadores, pois a falta de comida ou mesmo a economia em relação aos alimentos está diretamente ligada à pobreza. Para os moradores das periferias e favelas é necessário controle sobre o orçamento doméstico para que haja alimento para toda família.

O recurso humorístico da obra de Bezerra da Silva está presente em outra canção, gravada 1980, em que fala sobre o valor dos alimentos e a economia familiar, canção que traz o nome de *Matemática do Feijão*:

Somos oito lá em casa
 E o dinheiro não chegava não
 Fui obrigado a baixar um decreto
 De passar o mês inteiro com um quilo de feijão (Refrão)
 Eu vou ensinar a todos
 O que faço para economizar
 Compro um quilo de feijão
 E sei de cabeça quantos caroços vão dar
 Oitocentos e oitenta dividido por oito cento
 E dez pra cada um
 É dessa maneira que eu faço economia
 Cada um tem o direito a três caroços por dia
 Refrão
 Meio quilo de arroz
 Lá em casa dura uma semana
 Pobre não come carne
 Pobre que come carne é pobre bacana
 Somos vegetarianos
 A necessidade é quem quer assim
 Só que nossa aventura não se compra na quitanda
 Já estamos acostumando com salada de capim

O samba acima, em que o cantor parece contar uma anedota sobre a situação financeira de maneira jocosa, refere-se ao cardápio da família: “*Somos vegetarianos e a necessidade é que quer assim. Só que nossa verdura não se compra na quitanda, já estamos acostumados com salada de capim.*” A estrofe da música ironiza a alternativa alimentar daqueles que não consomem carne, pois segundo o cantor ser vegetariano não é uma opção, mas sim uma imposição das condições materiais. Além disso a salada, os legumes e as verduras não são vistos como alimentos fortes para população pobre, pois a comida deve dar saciedade e permitir que quem a consome tenha disposição para trabalhar (ZALUAR, 1985, p.106). A ironia em relação ao consumo de capim parte do

pressuposto de diferentes escolhas alimentares, daquilo que os membros das classes menos favorecidas entendiam que é saudável.

O humor é um recurso crítico e irônico usado pelo cantor para falar sobre sua vida, quando propõe a divisão de comida *“Somos oito lá em casa e o dinheiro não chegava não, fui obrigado a baixar um decreto e passar um mês inteiro com quilo de feijão”*. Bezerra recorreu a uma hipérbole ao propor a economia do feijão, fazer um quilo de feijão durar o mês inteiro é uma brincadeira que ridiculariza e critica a situação financeira. Segundo Alba Zaluar (1985), na década de 1980 existiam muitos saques em supermercados devido ao aumento crítico de 30% e 35% no preço de alimentos como o arroz e o feijão, alimentos básicos na mesa dos trabalhadores.

O final da década de 1970 e início da década de 1980 foi o momento do florescimento dos movimentos sociais no Brasil, sobretudo das associações de bairro e demais organizações comunitárias no interior das favelas. Estes grupos transformaram as necessidades da população em reivindicações (ZALUAR, 2006, p.211). A presença destes movimentos sociais no interior das favelas certamente influenciou a produção musical de Bezerra da Silva e dos compositores com quem manteve parcerias, pois eram moradores desses espaços. As falas das canções são permeadas pelas práticas discursivas nas quais estavam inseridas as vozes que o constroem, como afirma Fischer:

Considerando nossos atos ilocutórios - atos enunciativos, atos de fala -, podemos dizer que esses se inscrevem no interior de algumas formações discursivas e de acordo com um certo regime de verdade, o que significa que estamos sempre obedecendo a um conjunto de regras, dadas historicamente, e afirmando verdades de um tempo. As “coisas ditas”, portanto, são radicalmente amarradas às dinâmicas de poder e saber do seu tempo (FISCHER, 2001, p.204).

As músicas deste compositor são atos de fala que enunciam em canções o seu pensamento e o de outros compositores, logo, as falas estão ligadas ao regime de verdade das favelas, ao tempo em que se vive, aos laços políticos e sociais que desenvolveu ao longo de sua vida. As “coisas ditas” estão circundadas por aquilo que não foi dito, a crise econômica não está nomeada, as reivindicações dos movimentos comunitários das favelas não estão enumeradas em suas canções, mas a dinâmica social na qual o compositor e cantor estão inscritos permeia sua fala.

3.2 O bom malandro, cantar para viver

Após viver sete anos na mendicância, Bezerra ingressa na umbanda e, segundo relatado à Letícia Vianna, foi apenas a partir da sua entrada na religião que sua vida começa a melhorar. Após alguns anos devotando seu tempo entre a religião e o trabalho como operário, Bezerra retoma seu trabalho como músico, volta a trabalhar como instrumentista de quando a quando e em 1965 grava uma música de carnaval. Em 1969 grava seu primeiro disco: *Essa viola é minha testemunha e Mana cadê meu boi* (VIANNA, 1999, p. 30).

Depois de trabalhar um tempo como músico *freelancer* para algumas rádios e cantores, grava mais um disco em 1970. Apenas em 1978 grava seu primeiro disco especificamente de samba intitulado: *Genaro e Bezerra da Silva partido alto nota 10*, que marca sua entrada definitiva no mundo samba (VIANNA, 1999). As músicas pertencentes ao álbum falam sobre as relações sociais no interior das favelas, ou seja, o repertório do cantor começa a ser marcado pela produção cultural dos subúrbios do Rio de Janeiro.

Segundo Letícia Vianna (1999) é neste momento que o cantor observa que embora compositor, preferiria gravar os sambas dos desconhecidos que viviam nas periferias da cidade. Sua casa se tornou local de reunião de sambistas de todo Rio de Janeiro. Durante as festas que se estendiam noite adentro, os compositores mostravam seu trabalho. Para a antropóloga, ao gravar músicas de compositores anônimos, ele encontrou uma forma de coletivizar suas músicas, gravando canções de compositores renomados, como Noca da Portela, mas uma maioria tratava-se de canções que pertenciam a escritores desconhecidos.

Bezerra afirma que os autores das canções enxergavam nele um líder, alguém que propagava as ideias e a cultura das favelas através da música. O cantor sentia-se como um mensageiro dos moradores da favela. A música o *Preço da Glória*, gravada em 1983. Pertencente ao disco *Produto do Morro e música autobiográfica*, evidencia a identidade de homem lutador e bom malandro que deixou para trás a pobreza em que vivia:

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 (Refrão)
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 eu me formei
E como penei
Quem não creditar em tudo que falo
Minha testemunha ocular
É o morro do Cantagalo
Minha testemunha ocular
É o meu morro do galo

De cunho autobiográfico, esta canção foge a narrativa da favela, pois afirma: *“Mas eu sou aquele que chegou do nordeste pra tentar na cidade grande minha vida melhorar.”* Bezerra da Silva nasceu na cidade de Recife em Pernambuco e deixou sua cidade natal em busca de melhores condições de vida na região sudeste, mais precisamente o Rio de Janeiro. Sua história não é rara, pois assim como ele, muitos moradores da região nordeste deixaram suas casas para trás e vieram em busca de oportunidades em cidades como Rio e São Paulo.

As décadas de 1940 e 1950 são marcadas pelo fluxo migratório da região nordeste para região sudeste, época em que Bezerra chega ao Rio de Janeiro, mas é também o momento em que milhares de moradores dos estados do Nordeste vêm fugindo da seca, das condições de trabalho impostas naquela região. Outros artistas desembarcaram nas terras cariocas, como Luiz Gonzaga, também nascido no estado de Pernambuco e que construiu uma carreira como rei do baião, com músicas ligadas à sua terra natal e a migração (VIANNA, 1999).

Para além da identificação como nordestino há um novo lar para Bezerra da Silva, o morro do *Cantagalo*, o qual o cantor elegeu como seu lugar na capital carioca; foi o espaço em que começou a construir sua carreira musical para enfim tornar-se embaixador das favelas. O cantor afirma, em uma de suas canções, “*Quem não acreditar em tudo que falo, minha testemunha ocular é o morro do Cantagalo*”, pois foi neste morro que sua carreira como músico teve início, primeiro como instrumentista e posteriormente como cantor. Também foi nesta favela que construiu suas primeiras relações de sociabilidade e passou observar a capital carioca a partir do panorama dos morros cariocas.

Pode-se observar nesta canção que os moradores do Cantagalo presenciaram seu sofrimento e suas vitórias como artista. O cantor chama atenção para seu sofrimento, mas observa que alcançou o sucesso graças ao conhecimento adquirido, que chama de “universidade do mundo”, ou seja, os anos que viveu como mendigo e operário até destacar-se como sambista.

O documentário *Onde a Coruja dorme* (2012) mostra a relação entre o cantor e outros compositores. A frase que dá nome ao documentário, emprestada do futebol, significa acertar o gol no ângulo, uma jogada de mestre, referindo-se às parcerias entre Bezerra e os compositores. A gíria usada para nomear o documentário enfatiza a relação entre Bezerra e os compositores como valiosa e criativa. Tema do documentário, as relações são reafirmadas quando os compositores frisam que eles são verdadeiros críticos da sociedade e que foi graças a eles que Bezerra alcançou a notoriedade e o sucesso, a sagacidade deles ao pensar as favelas é ressaltada por Bezerra da Silva:

Quando o camarada é rico poderoso ninguém vai dizer que ele é muito malandro. Vão dizer o cidadão é o suprasumo da inteligência, é um grande homem. Ai quando é pobre não pode ser inteligente e então vira malandro, mas num sentido que vive à margem da lei, que num sei o que. Isso tudo são coisas da elite para deturpar. Aqui não tem malandro, aqui ninguém tem poder (DERRAIK/NETTO, 2012).

A partir da perspectiva foucaultiana do discurso é possível observar nesse enunciado não apenas um conjunto de signos, mas as relações históricas que o constroem. Quando Bezerra da Silva afirma que no interior da favela as pessoas não

podem ser críticas ou inteligentes, pois são penalizadas pelo estigma da malandragem, se refere às relações históricas o horizonte no qual é construído o discurso do cantor, para ele existem diferenças abismais entre a favela e a elite.

Essa fala de Bezerra da Silva é construção de outra forma de existência, é a negação do rótulo de marginal imposto aos moradores da favela e a afirmação do uso de sua inteligência como forma de sobreviver.

Em *O preço da glória* Bezerra enfatiza mais uma vez seu posicionamento de vencedor, porém afirmando que paga um alto preço por cantar as mazelas da periferia carioca. Nesse sentido, a música *Se não fosse o samba*, gravada em 1989, composta e interpretada por Bezerra da Silva, caminha paralelamente à canção citada anteriormente:

E se não fosse o samba quem sabe hoje em dia eu seria
Do bicho...
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 (Refrão)
A minha babilaque era um lápis e papel no bolso da
Jaqueta e uma toca de meia na minha cabeça, e uma
Fita cassete gravada na mão, e toda vez que eu descia o
Meu morro do galo eu tomava uma dura uns homens voavam
Na minha cintura pensando em encontrar aquele 38tao,
Mas como não achavam ficavam mordidos e não me
Dispensavam abriam caçapa e lá me jogavam mas uma vez
Na tranca dura pra averiguação, batiam o meu boletim,
E o nada consta dizia ele é um bom cidadão o cana dura
Ficava muito injuriado porque era obrigado a me tirar da
Prisão, mas hoje em dia eles passam me veem me abraçam
Me chamam de amigo, os que são compositores gravam comigo
E até me oferece toda proteção, humildemente agradeço e
Digo pra eles que estou muito seguro porque sou um bom
Malandro e não deixo furo e sou considerado em qualquer
Jurisdição

(Refrão)

O tom da música composta por Bezerra da Silva é de agradecimento ao morro, aos moradores e compositores pois, segundo o cantor, sem eles não alcançaria sucesso: “*Se não fosse o samba quem sabe hoje em dia eu seria do bicho?*”. O posicionamento presente na música que chama atenção é a presença das opções que surgem como saída da miséria: o jogo do bicho e o samba, ou seja, para o cantor a possibilidade de

sair da pobreza é a arte ou a contravenção. O samba aparece como possibilidade de sair da miséria e da criminalidade além de ser um instrumento para lutar pelo reconhecimento da favela e de seus moradores.

A arma contra a sociedade injusta é o lápis e a fita cassete, uma saída para a disputa que existe no interior da sociedade, o desejo de expressar a própria verdade: “*A minha babilaque era um lápis e um papel no bolso da jaqueta*”. “Babilaque” é também uma gíria usada para designar documentos. Para Bezerra, além de arma para falar sobre o que pensam os moradores da favela, a música é forma de se defender das acusações e de mostrar que ele é um cidadão. O reconhecimento entre os moradores do morro surge nas expressões “*porque sou bom malandro não deixo furo e sou reconhecido em qualquer jurisdição*”. Quando Bezerra da Silva faz essa afirmação ele fala sobre o reconhecimento como cantor das favelas, destacando um respeito adquirido e o sentimento de pertença ao universo das favelas.

Foucault (1999) afirma que em toda sociedade existe a produção discursiva e, segundo ele, esses discursos são construídos a partir de uma trama, eles sofrem interdição, são selecionados na sociedade em que vivemos, em que nem tudo pode ser dito. Sendo assim, ele não é livre, existem práticas discursivas que circunscrevem toda a sociedade e essas práticas são conflitantes. Rosa Maria Bueno Fischer (2001) observa que para Foucault os atos enunciativos não são interpretações lineares de causa e efeito e que para se despir de interpretações ideologizantes é necessário compreender que a sociedade é formada por práticas discursivas belicosas e questionar os atos de fala, tentar entender porque aquilo foi dito naquele lugar, naquele instante, significa investigar o sujeito do discurso. Segundo o autor é necessário atentar para heterogeneidade discursiva, pois o discurso não é uno, ao contrário, ele é múltiplo e isso deve ser levado em consideração quando os atos de fala são analisados.

Fischer chama atenção para a presença do sujeito no discurso, pois aquele que fala também é falado, ou seja, os sujeitos não existem fora de suas relações sociais. Assim, ao se pensar o sujeito da fala de Bezerra da Silva, é fundamental observar que sua música não é neutra, pois seu lugar de fala é favela, a sua prática discursiva nasce daquele lugar, o seu ato enunciativo é tangenciado pelo lugar que ocupa como

embaixador das favelas e flui de seu sentimento de pertença em relação a elas (FISCHER, 2001, p. 206, 207).

A música *É esse aí que é o homem* do compositor Felipão e gravada em 1984 por Bezerra da Silva:

Me convidaram prum samba
 Ninguém sabia o meu nome
 Eu só ouvia falar:
 "É esse aí que é o homem" (Refrão)
 A malandragem da área
 Se acercava de mim
 Me olhando de cima pra baixo
 Balançando a cabeça que sim.
 (Refrão)
 Eu nada estava entendendo
 E eles diziam:
 "Agora nós vamos. O mundo dá muita volta
 Até que enfim nós encontramos"
 (Refrão)
 Eles falaram pra mim
 Com toda convicção:
 "Você é o Bezerra da Silva. Está aqui o seu disco em nossas mãos"
 Refrão
 É que nós somos compositores
 E queremos gravar com você também
 Porque já conhecemos a sua fama,
 Você não dá volta em ninguém
 (Refrão)

Este samba demonstra a relação entre os moradores e o cantor, entre o sujeito que fala e suas relações sociais, "*Eles falaram pra mim com toda convicção: Você é o Bezerra da Silva. Está aqui o seu disco em nossas mãos*". Percebe-se neste samba a presença de Bezerra da Silva como algo festivo no interior das favelas, suas relações com os compositores dos morros que o legitimam mais uma vez como representante, em que afirmam: "*É que nós somos compositores e queremos gravar com você também. Porque já conhecemos sua fama, você não dá volta em ninguém.*" Este verso do samba explicita a legitimidade da fala do cantor junto aos moradores da favela e os que com ele fazem parcerias, aquela malandragem que Bezerra não identifica apenas como seus fãs, mas como parceiros com quem mantém laços estreitos.

O documentário produzido por Márcia Derraik e Símplicio Netto, *Onde a Coruja Dorme*, lançado no ano de 2012 procura mostrar a relação entre os compositores que vivem nas favelas e na *Baixada Fluminense* durante as filmagens das diversas entrevistas com Bezerra da Silva e também com os autores das músicas, falam sobre a produção dos sambas, da divulgação e como as histórias se ligam a do cantor através da gravação de discos. Uma das falas presentes no documentário ajuda a compreender esse reconhecimento que os autores têm para Bezerra, pois nela Nilson Reza Forte afirma: “Nossa parada é defender a comunidade, nossos irmãos através das músicas, na qual o Bezerra é um tremendo defensor” (DERRAIK; NETTO, 2012). A partir da fala de Nilson é possível compreender que os compositores entendem a música como um instrumento de defesa, pois as falas presentes na música se opõem aos estereótipos criados sobre a favela.

Alba Zaluar (2006) explica que estudar a favela no tempo presente é desmistificar tudo que já foi escrito a seu respeito, significa compreender que os estereótipos criados no século passado e que classificavam seus moradores como criminosos, maltrapilhos e olhavam para esses lugares fundamentados em preconceitos construídos a partir de médicos higienistas e engenheiros não podem ser levados em consideração. Bezerra da Silva constrói, em conjunto com os compositores, um repertório que constitui uma nova “arte de existência”, que a compreende além dos modelos pré-concebidos. Estudar as favelas é combater o senso comum, se despir do olhar que a observa apenas como um espaço de marginalidade. Lá existem escolas, praças, mercados, postos policiais, trabalhadores, funk, pagode, associações de moradores, o que significa que olhar para as favelas a partir de discursos midiáticos e do senso comum é estereotipar um lugar com tantos e diferentes sujeitos.

Nilson Reza Forte e os demais compositores com quem Bezerra estabeleceu parcerias afirmam manter um grande respeito pelo cantor, pois segundo eles, o sambista grava suas canções que tem como um dos objetivos romper com o estigma criado a respeito dos moradores dos morros. Os atos enunciativos de Bezerra da Silva rompem com a ordem discursiva do poder instituído e estreitam laços com as práticas discursivas dos moradores das favelas.

Bezerra da Silva retoma sua carreira após anos como mendigo (1954-1961) gravando discos e trabalhando como instrumentista da Rede Globo de Televisão, chegando a aparecer em programas de audiência como Os Trapalhões, em que apareceu tocando juntamente com alguns músicos. Somente em 1984 resolveu apostar em sua carreira como interprete e deixou de lado o trabalho como instrumentista na rede de televisão e se arriscou como cantor, lutou para conquistar espaço junto à mídia e assinou com a gravadora RCA, onde permaneceu por 14 anos. Os seus discos alcançaram tanto sucesso que ganhou discos de ouro e de platina (VIANNA, 1999, p.34).

3.3 Embaixador das Favelas

Bezerra focou em seu trabalho como intérprete, pois mesmo tendo muitas canções assinadas por ele, centrou sua atenção no trabalho dos compositores com quem fez parceria. Segundo relatado à Letícia Vianna (1999), o sambista não acreditava que suas composições fossem ruins e também não se satisfazia apenas como instrumentista, só que interpretar era sua verdadeira paixão. As músicas cantadas por ele faziam bastante sucesso. O cantor conseguiu formar uma rede de contatos com músicos profissionais e compositores e alavancou sua carreira. Percebe-se, através dos relatos, que reconhece que fez sucesso, vendeu vários discos e fez shows por todo o Brasil, mas evidencia o seu sucesso como um trabalhador que venceu, que seguiu cantando as músicas da favela e que usa sua notoriedade para continuar a defende-la e reafirmar sua identidade. A canção *Inferno Colorido* gravada e também composta por Bezerra da Silva no ano de 1980 tem um olhar para a favela:

Em cada canto da cidade tem uma favela
Que não tem beleza, nem riqueza também
Tem é um bocado de povo esquecido
Representando o inferno colorido (Refrão)
É o desengano dos olhos é cegar, e se não cega
Tem que ver para poder falar
Cristo visitou o mundo
Mas infelizmente na favela não passou
Não passou
Eu vi o inferno colorido
No quadro que o diabo pintou
ÔÔ no quadro que o diabo pintou

(Refrão)
 É o desengano dos olhos é cegar, e se não cega
 Tem que ver para poder falar
 Cristo visitou o mundo
 Mas infelizmente na favela não passou
 Não passou
 Eu vi o inferno colorido
 No quadro que o diabo pintou
 Ôô no quadro que o diabo pintou

“*Em cada canto da cidade tem uma favela, que não tem beleza também*”. Esta é uma das primeiras músicas de Bezerra da Silva a respeito das favelas em que afirma que em todos os cantos da cidade existem favelas, na zona sul, zona norte, zona, leste. Nesse momento Bezerra desconstrói a favela como um espaço pertencente à periferia, ou seja, ela faz parte de toda a cidade, do quadro que é o Rio de Janeiro.

Bezerra usa metáforas para falar sobre os morros cariocas numa construção do quadro da favela que descreve na estrofe “*Eu vi o inferno colorido, no quadro que o diabo pintou*”, a metáfora usada pelo cantor apresenta a favela como um quadro de autoria do diabo, mas que ainda sim tem poesia. A música observa a favela de maneira crua, mas também de forma poética, ao enxergar cores no lugar que ele chama de esquecido.

A música tem um tom de desalento ao afirmar “*Cristo visitou o mundo, mas infelizmente na favela não passou*”; a fala presente nesse verso exalta o esquecimento ao afirmar que até mesmo Jesus havia esquecido da favela. O quadro pintado por Bezerra da Silva nessa canção é da favela existente para ele, mas não para o restante da sociedade que enxerga os morros cariocas como espaço do não, da invisibilidade, do não existir. Na música *Saudação as favelas*, Pedro Butina e Célio Fernandes, gravada em 1985, Bezerra homenageia as diversas favelas do Rio de Janeiro:

Voltei pra falar das favelas que eu não falei, falei
 Hoje provo e comprovo que não esqueci de vocês
 Morro do juramento, Jorge turco, Babilônia e Adeus
 Cabrito, Fubá, Morro Agudo e Cidade de Deus
 Lagartixa, Coroa, Formíga e Laboriaux
 Favela do Acari, Timotioda Costa e o Morro do Amor
 A querida cruzada São Sebastião
 Antiga praia do Pinto que deu o Adilio um grande campeão
 Morro do cajueiro, Boca do mato e Cerro corá
 Nova Holanda, Engenho da rainha e o famoso Curral

Favela da guarda, Manguinhos, Varginha e Rato Molhado
 Vila Aliança em Bangu, representando o Pasmado
 A Cidade Alta que é pra lá de Bom
 Parque Proletário da Gávea e o saudoso Parque do Leblon
 Morro da Maravilha, Abacaxi, Alvorço e Sabão
 Na Garganta nasceu Viradouro, o pentacampeão
 Brasília, Torre, Urubu e Coreia na famosa Engenhoca
 Ordem e Progresso em São Paulo e a saudosa Maloca
 Sei que sou considerado em qualquer bocada
 peço desculpa a vocês, mas não troco meu Morro do Galo por nada

“Voltei pra falar das favelas que eu não falei. Hoje provo e comprovo que não me esqueci de vocês”. Neste samba Bezerra da Silva cita o nome de 54 favelas da capital carioca. A fala do cantor não pretende ser apenas uma ação mnemônica, na qual os nomes são lembrados de forma mecânica, mas sim exaltar os morros que não foram lembrados em outras canções.

Tem-se outra possibilidade de interpretação quando o autor nomeia cada favela no interior do espaço carioca, procura dar visibilidade a subjetividade desses lugares. Ao mencioná-las, ele as diferencia, mostra que mesmo que sejam identificadas por diversas vezes apenas como “favela” elas mantêm características próprias. Ele cita as peculiaridades de alguns lugares, como “Antiga praia do Pinto em que o Adílio²⁶ é um grande campeão” (a favela citada por Bezerra também foi berço para um jogador de futebol de um dos times mais populares do Rio de Janeiro, o Flamengo, nas décadas de 1970 e 1980, fato considerado motivo de orgulho aos moradores).

Posteriormente, as favelas homenageadas são as que pertencem a cidade de São Paulo “Ordem e Progresso e Saudosa Maloca” são versos de Bezerra em que fala sobre outro compositor de samba que canta as favelas e bairros pobres: Adoniran Barbosa, cantor e compositor paulista e autor de um dos maiores sucessos do samba, a canção intitulada *Saudosa Maloca*, gravada em 27 de julho de 1951²⁷. Nesta canção

²⁶Adílio de Oliveira Gonçalves jogador de futebol do time do Flamengo na década de 1970 e 1980 (MICHELETTI, Rogério / Terceiro tempo) www.terceirotempo.bol.uol.com.br consultado no dia 13 de dez. de 2016.

²⁷ A história dessa composição segundo relatos de Adoniran é de que os personagens da música Mato Grosso e Joca são reais e ajudavam sua esposa com as compras foi por onde ele se inspirou para escrever a música (CAMPOS, Celso Jr, 2010, p.230).

Adoniran fala sobre o processo de modernização de São Paulo através de uma crônica que conta história de trabalhadores da cidade.

Bezerra não deixa de homenagear as escolas de samba presentes nos morros e na Baixada Fluminense, “na Garganta nasceu Viradouro²⁸”, a tradição das escolas de samba presentes na vida dos cariocas, em que cada bairro acompanha e participa de uma escola de samba com suas tradições, cores e símbolos, os quais são motivo de honra valor para seus moradores. Bezerra da Silva reafirma antigas relações e parcerias, não deixa de prestar homenagens às favelas da cidade, mas também não deixa de afirmar seu sentimento de identificação com o morro onde viveu logo que chegou ao Rio de Janeiro, o morro do *Cantagalo*.

Em *Saudação as favelas* ele deixa transparecer que as favelas cariocas são os espaços onde se sente à vontade, o que vem reafirmado na música, *Compositores de verdade*, gravada em 1986 e composta por Romildo, Naval e Edson Show:

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 (Refrão)
 Eu sou do pico da colina maldita
 Se Deus desse asa a cobra
 A um punhado de bambas
 Já mandei minha negra pro inferno
 também viajei no apolo do samba
 Sou produto do morro
 Sou malandro rifle 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
 Más Si pouco a pouco foi quem lhe amarrou
 E virou comida de piranha
 (Refrão)
 Ele se diz da pesada porém
 É um Judas traidor
 Quis bagunçar o meu coreto

²⁸ A escola de samba Unidos da Viradouro foi fundada em 24/06/1946 localizada em Niterói no Rio de Janeiro. Disponível em: www.gresuviradouro.com.br Acesso em: 13 dez. 2016.

Fez a cabeça sozinho esqueceu do vovô
 Veja bem que o mané só fez graça
 É o que fez do pai véio 171
 Ele vendeu a vaca da vovó
 Pra um tal Zé Fofinho de Ogum
 Seu Federal já falei com você
 Crocodilo comigo acaba no pinél
 O fruto cagoete foi parar no inferno
 Como é que ele pode perder 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 Butina e eu posso provar
 Joel Silva diz que não tem culpa
 Se ela não tem aonde morar
 Saudação as favelas é do Célio Fernandes
 Todos do morro do galo que é meu lugar

O cantor reafirma sua parceria e fidelidade aos compositores quando diz “*A razão do meu sucesso não sou eu, nem a minha versatilidade é que eu gravei com uma pá de pagodeiros que são compositores de verdade*”. Bezerra da Silva ressalta a importância de suas parcerias e a criatividade dos compositores. Ele segue a canção fazendo *poutporri* de várias canções que gravou ao longo de sua carreira. O cantor brinca e mistura as letras “*sou produto do morro, sou malandro rifle nesse mundo cão, gatuno que entra na casa de pobre toma tapa da minha sogra sapatão*”. Só nesta estrofe ele cita trecho das músicas de Walter Coragem, Eliezer da Ponte, Miltinho, Tião Miranda, entre outros. Esta música é homenagem aos compositores com quem gravou e o título deixa isso claro, observado que diz “Compositores de verdade”, dando entonação de qualidade, de originalidade.

O sambista afirma que ele é um homem comum, não é nada diferente dos pedreiros, camelôs, bombeiros e outros trabalhadores que o cercam nas favelas. Isto é afirmado nas canções e nos títulos das músicas é possível observar que as temáticas giram em torno das favelas e do seu cotidiano. As histórias sobre a religião, as festas e os problemas enfrentados pela população circundam o seu universo e deu seus cantores.

Em uma das cenas do documentário de Derraik e Neto, o cantor Marcelo D2²⁹ relata que compôs um rap que dialogou com o samba, rendendo-lhes turnês e que inclusive tem um álbum em homenagem Bezerra da Silva³⁰. O rapper ainda relata que “*Parece que a gente tá falando no boteco, na rua, parece que a gente só está tendo uma conversa, falando sobre aquele assunto*” (DERRAIK; NETO, 2012).

A informalidade presente nas canções de Bezerra da Silva faz com que, ao se ouvir os sambas, estes pareçam conversas que fazem parte do dia a dia da população. O samba não deixa de fazer críticas sociais, contudo faz na linguagem popular, com um discurso construído a partir do lugar social dos compositores. Em um viés foucaultiano é possível perceber o discurso dos sambas aqui analisados nascendo dos conflitos sociais, do embate das normas instituídas socialmente, evidenciando a construção de subjetividade dos cronistas do samba, sendo assim, portanto, dos moradores da favela.

Bezerra da Silva diz não ter “*papas na língua*” e que seu discurso é livre de amarras, contudo é importante observar que ele é construído e legitimado a partir de seu lugar social, haja vista o samba *Partideiro indigesto* gravado em 1987 do compositor Nilo Dias:

O partideiro indigesto do samba sou eu (já provei que sou eu) (Refrão)
 É pura realidade sem esnobação (vá prestando atenção)
 O meu talento é um dom e foi Deus quem me deu (a í tá certo)
 É isso que eu digo pro time da oposição.
 (Refrão)
 (Vou dizer) Eu sei 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)
 (Refrão)
 Não tolero conversa fiada e nem quais quais (E daí)
 E nem acredito também em malandro demais (É)
 Eu sei que a verdade dói, mas tenho que dizer, que eu tenho que dizer
 Valor só se dá a quem tem doa a quem doer (Vou dizer)
 Eu sei que a verdade dói, mas tenho que dizer, que eu tenho que dizer
 Valor só se dá a quem tem doa a quem doer (O partideiro).

²⁹ Marcelo D2 rapper, cantor e compositor nascido no dia 05/11/ 1967 na cidade do Rio de Janeiro no Andaraí, é um dos co-fundadores da banda doas anos 1990 Planet Hemp, hoje segue carreira solo, tem 19 discos gravados e dentre seus maiores sucessos está a música *Qual é*. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em : 27 de Mar. 2017.

³⁰ Marcelo D2 canta Bezerra da Silva Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/marcelo-d2/discografia/marcelo-d2-canta-bezerra-da-silva.html> Acesso em: 13 dez. 2016.

(Refrão)
(Olha aí) Eu sei que o incompetente fica injuriado
Mas tem que engolir a verdade e ficar calado (É)
Eu não tenho pápas na língua e nem lero lero
Respeitem ao sambista do morro é só isso que eu quero (Ouçam bem)
Eu não tenho pápas na língua e nem lero lero
Respeitem ao sambista a do morro é só isso que eu quero
Eu não tenho pápas na língua e nem conversa fiada
Respeitem aos autores do morro deixem de palhaçada (Ouçam bem)
Eu não tenho pápas na língua e nem lero lero

Essa música composta para Bezerra da Silva mostra a percepção que o cantor faz de si mesmo em que diz: *“Não tolero conversa fiada e nem quais quais. E nem acredito em malandro demais. Eu sei que a verdade dói, mas tenho que dizer”*. O cantor se enxerga como alguém sem medo e sem amarras, alguém que tem liberdade para dizer o que pensa. Letícia Vianna observa que ao construir a narrativa de sua vida, a percepção que faz de si, Bezerra entende que é especial, porque embora tenha enfrentado dificuldades devido a injustiça social presente no país, ele nunca deixou de raciocinar e enfrentar o sistema, segundo seu relato sua missão é lutar, ou como ele mesmo afirma *“ser uma pedra no sapato deles”*.

O que não se pode dizer com clareza, pois não é algo abordado na entrevista, é se Bezerra da Silva se auto intitulou ou recebeu o título de *“embaixador das favelas”*, o que não altera em nada a percepção do presente trabalho que objetiva ressaltar sua importância na construção da subjetividade das favelas. O que se observa é que o cantor se reconhece como um líder, como representante da comunidade da favela no mundo da música, já que seu repertório como um todo é construído no interior das favelas e da Baixada Fluminense. Em sua narrativa, alguns momentos de sua carreira são evidenciados, como um show no Batalhão de Paraquedismo em que um general bateu continência para ele e disse que ele era um homem sábio (VIANNA, 1999, p.39).

3.4 Extrapolando fronteiras

Bezerra da Silva mostra orgulho por ser respeitado não por quem tem mais educação formal que ele, mas suas falas deixam transparecer que se sente verdadeiramente honrado por ser representante das favelas, por transitar em seu interior,

por sentir pertencimento a cada beco e viela. Na canção *Eu sou favela*, Bezerra inicia a canção dizendo “*Em defesa de todas as favelas do meu Brasil, aqui fala o seu embaixador*”. Com esta afirmação, vê-se a aceitação do título embaixador dos morros brasileiros.

Ao pensar as práticas discursivas de Bezerra da Silva, se faz necessário recorrer a Michel Foucault:

[não há] enunciado livre, neutro, independente; mas sempre o enunciado, fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja. [...] Não há enunciado que não suponha os outros, não há nenhum que não tenha em torno de si um campo de coexistências (FISCHER, 2001, p.211 apud FOUCAULT, 1986, p.114).

É possível compreender que, ao evocar seu lugar como representante, Bezerra da Silva demarca seu lugar social perante os moradores da favela e do mundo artístico. Ele se coloca como um membro integrante das favelas cariocas, mas também se posiciona como um combatente que compreende seu espaço na sociedade. Embora afirme que sua fala é livre, ela faz parte desse jogo enunciativo, ou seja, Bezerra funda suas práticas discursivas na favela e estes enunciados estão relacionados a outros.

É importante reconhecer a independência e a liberdade buscada por Bezerra da Silva, mas também é necessário contextualizar suas falas, compreendendo que elas são forjadas a partir de um tempo e de um lugar na sociedade, logo se relaciona com outras práticas discursivas. Como afirma Letícia Vianna:

Bezerra da Silva observa sua função política como marginal à política oficial, da qual diz ter nojo e total descrédito. Conta que nas primeiras eleições gerais, depois de quase três décadas de ditadura militar, foi procurado por dirigentes de um partido que tinham uma pesquisa que o indicava como candidato à Câmara Federal praticamente eleito. Queriam convidá-lo a se candidatar pelo partido. Bezerra da Silva explicou que não entendia de legislação, perguntou o que poderia fazer pelo povo da favela e recebeu como resposta que não precisava entender de nada, que não deveria fazer nada, só aproveitar as mordomias e obedecer às ordens do partido. Bezerra ficou indignado e desde então declara publicamente a opção pelo voto nulo (VIANNA, 1999, p. 33).

A forma como Bezerra da Silva traz a política oficial em seu discurso mostra o descrédito com que a vê, pois muitos moradores da favela sentem-se traídos pelas falas

de candidatos que, segundo eles, prometem muitas coisas e não as cumprem. Esse discurso é frisado nas canções presentes no repertório e nas falas que estão no documentário de Derraik e Netto. A música *Os Donos da nação*, gravada no ano 1991, fala sobre o descrédito em relação à incipiente democracia:

Eu vi um cruel da pesada chorando
 No lamento que estou lhe falando
 Que assaltou um barraco na favela
 E deu à vítima todos os seus pertences (Refrão)
 Porque lá não tinha nem um pão pros filhos inocentes
 Aí, eu cheguei a conclusão, a conclusão
 Doe demais a consciência do ladrão
 Aí, eu cheguei a conclusão, a conclusão
 Que o gatuno também tem seu lado bom
 Ele em seu desespero deu um bote errado
 Assaltou um descamisado
 Sem futuro e sem razão
 Chorou diante daquela situação
 De ver tanta criança morrendo de inanição
 Muito mais humano
 Do que esse político vilão
 Que usa os favelados
 Somente pra ganhar eleição
 Com todo respeito
 Aos donos da minha nação
 Sou obrigado elogiar esse ladrão
 (Refrão)

Apesar da Ditadura civil-militar, o clima de descontentamento e descrença da população em relação a política era grande no final da década de 1980, na primeira eleição direta em 1989 foi eleito presidente Fernando Collor como espécie de “salvador da pátria” que no entanto, sofreu *impeachment* por desvio verba pública e esse clima político criou ecos na obra de Bezerra da Silva, como é possível observar no trecho da música *“Muito mais humano que esse do que esse político vilão, que usa os favelados para ganhar eleição.”*

Bezerra da Silva inicia a canção com a seguinte estrofe: *“Eu vi um cruel da pesada chorando, no lamento que estou lhe falando, que assaltou um barraco na favela e deu a vítima todos os seus pertences, porque lá não tinha nem um pão pros filhos inocentes”*. Ao mostrar que o *“cruel da pesada”* chorou, o sambista coloca esse homem em uma posição mais humana que o político em relação aos moradores da favela.

Em suas entrevistas, Bezerra responsabiliza os políticos pela miséria e a divisão social do país. Para o cantor, canções como essa vão ao encontro as suas falas nas quais declara seu voto nulo e a descrença no sistema político vigente. Ao ser questionado sobre a acusação de cantar músicas de bandidos, Bezerra afirma que os verdadeiros bandidos não estão localizados no interior das favelas, mas sim ocupando cargos públicos, ou como diz, aqueles que usam gravatas e colarinhos brancos.

A maioria das canções analisadas durante a pesquisa foram gravadas na década de 1980, momento em que as temáticas dos sambas estavam diretamente ligadas à favela, no entanto, nas duas canções analisadas que pertencem a década de 1990 é possível observar uma mudança nas falas de Bezerra da Silva. Em *Os Donos da nação*, a favela não deixa de ser debatida, mas outros cenários compõem um espaço não mais restrito à favela, as fronteiras são atravessadas e a nação passa a fazer parte de seu repertório.

Já na música *Curumim*, gravada por ele em 1998, o leque de discussões do cantor é ampliado:

Menino drogado dormindo no frio
 E o capitalismo selvagem destrói
 A esperança do nosso Brasil
 Curumim
 Tu vives na rua e ninguém dá valor
 No futuro é mais um marginalizado
 Que o próprio sistema criou (Refrão)
 Diz aí curumim!
 (Refrão)
 Tanta covardia
 Com o pobre inocente
 Que vive abandonado
 Na sarjeta tão carente
 Onde estão os poderosos
 Que estão vendo e se calam
 As crianças sendo massacradas
 E eliminadas a poder de balas
 Curumim!
 (Refrão)
 Os países do primeiro mundo
 Mandam uma verba bem quente
 Em nome do menor abandonado
 Dos países mais carentes
 Mas a dura realidade
 É que a criança não vê uma prata

Porque o dinheiro que vem lá de fora
 Fica todo no bolso dos ladrões de gravata
 Curumim!
 (Refrão)
 Legal!
 E tem que aparecer alguém
 Pra dar a mão
 Abolir a violência
 Agredir nunca foi solução
 A fome é líder permanente
 Que não faz graça pra ninguém rir
 Lembrem-se da queda da bastilha
 Governantes do meu país
 E ajudem o curumim!
 (Refrão)

No trecho em que diz *“Menino drogado dormindo no frio. E o capitalismo selvagem destrói a esperança do nosso Brasil”* a temática de Bezerra se volta para o sistema capitalista, as fronteiras dos morros são extrapoladas e ainda diz *“Curumim³¹, tu vives na vida e ninguém dá valor, no futuro é mais um marginalizado que o próprio sistema criou.”* É possível notar que há muitas formas de se falar sobre favela e os problemas que a tangenciam, a mudança nas temáticas gera essa heterogeneidade presente em sua prática discursiva e se deve aos atos enunciativos estarem correlacionados a outros enunciados também que vão constituir o discurso. Bezerra encerra a canção dizendo *“lembrem-se da queda da bastilha, governantes do meu país e ajudem o curumim!”*. A partir deste momento o embaixador das favelas sai do seu reduto e passa a criticar o poder instituído.

Bezerra da Silva construiu um repertório no qual as diferenças sociais são denunciadas através do discurso presente na música. Ao compreender que o samba é uma expressão da cultura popular, é possível notar que os enunciados presentes no discurso se apoiam no conflito discursivo, no qual os segmentos sociais partem de sua historicidade, lugar social, de referencial mnemônico, no desejo de expressar verdades conflitantes com a dos discursos estabelecidos. Desta forma, ao cantar as comunidades a partir de seus atores, Bezerra constrói com legitimidade a identidade de embaixador das favelas.

³¹ Curumim palavra de origem tupi é usada para designar meninos, garotos, moleques.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar em favela é uma tarefa árdua, é caminhar sobre o fio da navalha, pois existe o risco de classificá-la em dois extremos: o primeiro a observa como espaço de marginalidade e violência inata e o segundo a enxerga como um lugar de vítimas que, prostrados e inertes, aceitam seus destinos. Encontrar um caminho que compreenda toda a complexidade exige um olhar que tente se aproximar de seu universo pulsante, que nasce para além de caracterizações rasas muitas vezes presentes nos discursos midiáticos.

Muitos trabalhos foram produzidos dentro e fora do espaço acadêmico, romances como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, aproximam o leitor da história do tráfico de drogas no Rio de Janeiro, mostrando as histórias de personagens como Zé Pequeno e Buscapé, ambos moradores da favela; *Abusado, o Dono do Morro Dona Marta* (2003), do jornalista Caco Barcellos, conta história de Marcio VP, o traficante da zona sul carioca, que devorava livros de sociologia, pertencia ao Comando Vermelho e sonhava em fazer revolução social; os rappers MV Bill e Thyde, criadores do *Cabeça de Porco* (2005), viajaram o Brasil para conhecer as histórias dos fogueteiros e vapores que trabalham no tráfico de drogas; o filme *Tropa de Elite* (2007), dirigido por José Padilha, mostra as facetas da guerra entre policiais e traficantes. Todas essas obras têm uma característica em comum: elas não negam a existência da criminalidade e da violência no interior dos morros, contudo, elas têm a intenção de mostrar que por trás dos fuzis e da cocaína existem milhares de moradores com suas histórias.

Para entender toda complexidade em que está imersa a construção da subjetividade da favela foi preciso avançar alguns passos na direção da história dos morros cariocas; eles nasceram das derrubadas de cortiços na *Belle Époque* no Rio de Janeiro, sob o signo da violência e da exclusão na cidade. Lá viviam os escravos forros, estivadores e malandros. No tempo presente as favelas aumentaram em número e as dinâmicas sociais foram profundamente transformadas. Hoje coexistem no interior das favelas o baile funk, o samba, o tráfico, as UPPS, as escolas, as praças, as biroscas, armazéns e as milícias. Constituída por histórias diferentes, as comunidades cariocas

não podem ser simplificadas sob um determinado prisma, pois fazê-lo seria fechar os olhos para todas as vidas que encontram seus lares naqueles morros.

Bezerra da Silva é fruto desse espaço. Ao estudar e conhecer sua história é possível enxergar que boa parte de sua identidade foi forjada no interior das favelas cariocas, sua experiência como professor nas comunidades, sua vida na mendicância durante sete anos, as festas promovidas, a vida de operário e os encontros com os compositores para fazer música se desenharam nos morros. O cantor afirma em sua canção “*Eu sou favela*” que seu sentimento pertença está ligado às favelas cariocas, pois compreende que suas relações de sociabilidade foram forjadas nesse lugar, a familiaridade entre ele e os moradores é visível.

Nesse sentido, compreende-se que a favela, para Bezerra da Silva, não é apenas um dos lugares em que viveu, mas sim parte de quem ele é, a forma como se coloca no mundo e é a partir de identidade como favelado, ou seja, ao falar de si, pensar em si mesmo em relação ao mundo Bezerra que frisa sua existência como alguém que pertence à favela.

Ao ouvir as músicas pertencentes a obra de Bezerra é possível compreender a história desses imensos contingentes populacionais espalhados, compostos por moradores dos morros e da baixada fluminense, pessoas que contam suas experiências e observações através da canção.

A música é fonte riquíssima para o estudo da história dos sujeitos que antes eram considerados coadjuvantes, pois acena com possibilidade de inserção discursiva. Célio Fernandes, Pedro Butina e Noca da Portela expressam em suas canções o desejo pela verdade, a vontade de mostrar uma favela paradoxal, violenta, mas também acolhedora, lugar de religiosidade, trabalho e festejos; Bezerra da Silva, ao publicitar as canções, rompe com a ordem discursiva, pois sua voz extrapola os muros sociais e a coletiviza, expandindo aquilo que pensam os compositores. É uma quebra na ordem discursiva, pois as músicas nascem dos interstícios discursivos para construir uma nova subjetividade para a favela.

O processo de construção da nova subjetividade de Bezerra da Silva e dos compositores não está pronto e acabado, ele acompanhou esse movimento no interior

dos morros, pois assim como a forjaram foram forjadas por ela, o que significa que todas as mudanças no campo vivido fazem com que essa nova forma de existência permaneça constantemente sendo reformulada.

Justamente por ser um processo inacabado é que se percebe, ao estudar a história do sambista Bezerra da Silva, que nos últimos anos de vida este abandonou a religião de matriz afro, a umbanda, e abraçou o neopentecostalismo e gravou um disco de sambas evangélicos. Esta mudança em relação a sua fé mostra como o espaço de sociabilidade foi transformado e outras religiões cresceram nas últimas décadas no Brasil, sobretudo no interior das comunidades.

Assim, ao pensar a subjetividade como um processo de construção de si mesmo na interação com o mundo em que se vive, torna-se possível compreender determinadas escolhas, que não estão ligadas apenas a questões de foro íntimo, mas sim com as mudanças do universo que nos cerca. Refletir sobre Bezerra da Silva e sua obra é compreendê-lo a partir de sua rede relações, história e memória, é pensar como sua subjetividade foi constituída, entender que seu discurso de bom malandro, vencedor das vicissitudes, cantor sem papas na língua é uma forma de subjetivação, é a invenção de si para a sociedade.

Ao falar sobre o cotidiano do morador da favela, ele fala de si e dos que vivem nas mesmas condições; quando se dirige à sociedade e afirma que a criminalidade não é inata ao morro, mas sim um problema social e político, Bezerra e os compositores rompem com o discurso instituído e afirmam outra subjetividade.

O samba, quando surgiu, foi alvo de críticas, preconceitos e proibições, uma vez que afirmava uma subjetividade distante do ideal do “progresso e modernidade”. Sua forma de subjetivação afirmava um universo cultural de matriz afro, de formas de ser distintas e o partido alto de Bezerra afirma outra identidade para a favela, afastando-a da dicotomia de criminoso e vítima para fazer nascer uma outra forma de subjetivação que resiste, que se compreende de maneira mais complexa.

Ao analisar os sambas dos compositores e de Bezerra da Silva sob à luz discussão foucaultiana de “artes da existência” é possível entendê-los como uma reflexão acerca da realidade, pois ao pensarem em si mesmos e sobre determinado lugar social

criam para si outra maneira de existir. Se a eles era imposto estereótipos forjados ora na criminalidade, ora na passividade, suas músicas fogem a esse modelo.

Bezerra da Silva não é o único cantor que fala sobre as favelas, ao contrário, antes de sua carreira despontar outros músicos abordaram a temática. Cartola cantou *Alvorada* em 1974 e mais tarde, em 2010, Nelson Sargento lançou *Encanto da Paisagem*. Vale ressaltar que a favela foi e é palco de muitos cantores, atores, compositores e poetas que pensam as comunidades, haja vista as várias obras que a problematizam além dos muros que a cercam de preconceito. Contudo, Bezerra da Silva é reconhecido como um porta voz, o “embaixador das favelas” e sua obra é parte importante da constituição da subjetividade de seus moradores. Mutuamente o cantor e as comunidades constroem novas formas de existência, ligadas às suas experiências individuais e coletivas.

Entre os vários discos, 16 canções foram escolhidas e nelas vários personagens e histórias surgiram, desde o operário desalojado que pega o trem, o ladrão que lamenta por roubar alguém pobre até o traficante armado, todos protagonizando o cotidiano dos moradores das favelas. Distante do tom lamurioso, a música reflete sobre a vida das pessoas e descortinam o universo dos morros do Rio de Janeiro.

A favela luta contra o preconceito que assola seus moradores e a empurra para o esquecimento e exclusão que perduram até os dias de hoje. Desconstruir os estereótipos forjados ao longo de anos é uma tarefa laboriosa, pois desde seu surgimento há mais de um século existe a luta da construção de nova subjetividade para seus moradores: as rodas de capoeira, as escolas de samba, os terreiros de candomblé e umbanda, as associações de moradores, todos esses grupos problematizam e repensam a favela a partir de suas memórias, de suas relações de afeto e trabalho. Bezerra, assim como muitos moradores do morro, buscou outro sentido para a própria vida livre das amarras que o classificam em padrões maniqueístas e irrealis.

As canções de Bezerra da Silva trazem uma nova subjetividade/identidade para os moradores da comunidade a partir do momento em que se propõe a escrevê-la, pois toma em suas mãos a própria história e pensa em si não de maneira individualista, mas em relação ao universo que o cerca. Para o sambista, desmistificar os preconceitos é repensar a si mesmo e criar uma nova forma de existência para si.

Pesquisar a obra de Bezerra da Silva, dos compositores das favelas e da baixada fluminense e descortinar cada beco, cada ruela através de suas músicas foi prazeroso e libertador, no entanto as artes dessa nova existência são apenas uma faceta de suas canções que ainda podem oferecer muitas outras reflexões, certamente a serem exploradas em trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Celso; BILL, MV; SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de Porco*. Editora Objetiva; Rio de Janeiro, 2005.

BARCELLOS, Caco. *Abusado, O Dono do Morro Dona Marta*. Editora Record, São Paulo, 2003.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *A “origem do samba” como invenção do Brasil (porque as canções tem música?)* Portal das Ciências Sociais Brasileiras. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.htm. Acesso 16 set. 2009.

BENATTE, Antônio Paulo. *Como escrever um livro de história*. Inéditos. SP.

BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, O ofício do historiador*. Edição anotada por Étienne Bloch. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002 [1941-42].

CAMPOS, Celso Jr. *Adoniran; uma biografia*. 2 ed. São Paulo: Editora Globo, 2010.

CERTEAU, Michael. *A Invenção do Cotidiano*. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril; cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

CONTIER, Arnaldo Dayara. *O nacional na música erudita brasileira; Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. ArtCultura. Uberlândia-MG, jul-dez 2004, n° 9, p.66-79.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio De Janeiro: Rocco, 1997.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: www.dicionariompb.com.br. Acesso em: 27 mar. 2017.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: A história do samba. O que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012

ELIAS, Norbert; SCOTSON, L. John. *Estabelecidos e Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FEITOSA, André Fonseca. *O Documentário enquanto fonte histórica: possibilidades e problemáticas*. XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: conhecimento histórico e dialogo social, natal -rn, 22-26 julho 2013. ANPUH Brasil.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Foucault e a análise do discurso em educação*. Cadernos de pesquisa. Nov. 2001, n°114, p. 197-223.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. *Arqueologia do Saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. *O Livro das Religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GALDO, Rafael. Rio é a cidade com maior população em favelas do Brasil. *O Globo*. 21/12/2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/brasil/rio-a-cidade-com-maior-populacao-em-favelas-do-brasil-3489272>. Acesso em 9 set. 2016.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIMA, Raquel Souza. *O conceito de cultura em Raymond Williams e Edward P. Thompson: breve apresentação das ideias de materialismo cultural e experiência*. Revista Cantareira. v.8, FALTA O ANO, p. 1-13 (verificar página).

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. Ed. Rocco: Rio de Janeiro, 1997.

LOPES, Nei. *A presença da música africana na música brasileira*. ArtCutura. Uberlândia, MG, jul-dez 2004, nº 9, p. 46-55.

MATTA, Roberto da; *O que faz do Brasil, Brasil? Rio de Janeiro*: Rocco, 1986.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade que mais cresce no mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa*. Perspectiva, São Paulo, 2001, vol. 15, nº 3, p. 50-57.

MICHELETTI, Rogério. Adílio. Ex-meia do Flamengo e Coritiba. Terceiro tempo, UOL. Disponível em: www.terceirotempo.bol.uol.com.br. Acesso em: 13 dez.2016.

MUNDIM, Pedro Santos. *Das Rodas de Fumo à Esfera Pública: O discurso de Legalização da Maconha nas Músicas do Planet Hemp*. São Paulo: Annablume, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NORONHA, Luiz. *Malandros: Notícias de um submundo distante*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, Jane Souto; MARCIER, Maria Hortense. "A palavra é: Favela". In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org). *Um século de favela*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, p. 61-114, 2006.

ONDE a Coruja Dorme. Direção: Márcia DerraikSimplício Neto. Produção: TVzero. Ano: 2012. 72 mim. Son, Color, Distribuidora: Rio Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSs0X1RPLuU>. Acesso em: 2 abr. 2016.

PINTO, Mariana Bruno. *BARRACO, BATUQUE E FESTINHA: Cotidiano e Sociabilidades dos Morros e da Malandragem Carioca nas Canções de Bezerra da Silva*. 2011. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de História, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2011.

POLLAK, Michael. “*Memória e identidade social*”. In: *Estudos Históricos*, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

RAGO, Margareth. *Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola*. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 2008, v.16, nº 1, p.187-206.

_____. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2013.

RIBEIRO, Luiz Cesar Queiroz; LAGO, Luciana Corrêa do. *A Oposição da Favela-Bairro no Espaço Social do Rio de Janeiro*. *Perspectiva*. São Paulo Jan. Marc, 2001, Vol- 15, nº 1, p. 144-154.

SALAVADORI, Maria Angela Borges. *Malandras canções brasileiras*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 1987, v.7 nº13, p.103-124.

SEM AUTOR. *O mundo dos Orixás*. Disponível em: www.ocandomble.com.br. Acesso em 29 dez. 2016.

SEVCENKO, Nicolau. *A Capital Irradiante: Técnica, Ritmos e Ritos do Rio*. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org). *História da vida privada no Brasil 3. República: da Belle Époque a Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, E.P. *A formação da classe operária inglesa: A árvore da liberdade*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Produção: Posto 9/Feijão Filmes. Ano: 2007. 115 mim. Son, Color, Distribuidora: Universal Pictures do Brasil.

VALLADARES, Licia. *A Gênese da Favela carioca. A produção anterior as ciências sociais*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Out. 2000. vol-15, nº44, p. 5-34.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tias Baianas Tomam Conta do Pedaco. Espaço e Identidade Cultural no Rio de Janeiro*. *Estudos Históricos*. 1990, Vol. 3, nº 6, p. 207-228.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições VCEN70, 1983.

VIANNA, C.R Letícia. *Bezerra da Silva: Produto do Morro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.1999.

VINCE, J. Geraldo. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, nº39.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1985.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. (Org). *Um século de favela*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, p.7-24, 2006.

ZALUAR, Alba. Crime, Medo e Política. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. (Org). *Um século de favela*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, p.209-232, 2006.

FONTES:

SILVA, Bezerra da. Meu bom juiz. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/meu-bom-juiz.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Colina maldita. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/colina-maldita.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Desabafo de Juarez Boca do Mato. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/desabafo-de-juarez-boca-do-mato>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Eu sou favela. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/eu-sou-favela.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Todo poderoso. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/todo-poderoso.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Vida de operário. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/vida-de-operario.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Apertar o cinto. <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/apertar-o-cinto.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Matemática do Feijão. Disponível em: <https://som13.com.br/bezerra-da-silva/matematica-do-feijao>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____.O Preço da Glória. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/o-preco-da-gloria.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Se não fosse o samba. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/se-nao-fosse-o-samba.html>. Acesso em: julho de julho. 2016.

_____. É esse aí que é o homem. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/e-esse-ai-que-e-o-homem.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Inferno Colorido. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/inferno-colorido.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Saudação as favelas. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/saudacao-as-favelas.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Partideiro Indigesto. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/partideiro-indigesto.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Aos donos da nação. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/aos-donos-da-nacao.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

_____. Curumim. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bezerra-da-silva/curumim.html>. Acesso em: 9 de julho. 2016.

ANEXOS

Ano	Disco	Música	Autor
1975	O Rei do Côco	A coisa Mudou	Não Encontrado
		Côco de Itambé	Bezerrada Silva
		Côco do B	Não Encontrado
		Côco do Trato	Não Encontrado
		Lei da Bahia	Bezerra da Silva
		Língua Grega	Bezerra da Silva
		O Catimbozeiro	Não Encontrado
		O Rei do Côco	Bezerrada Silva
		Rapa Cuia	Bezerra da Silva
		Rima Do ê	Não Encontrado
		Vai Chover Hoje Urubu	Bezerra da Silva
		Valente na Boca do Boi	Bezerra da Silva
1976	O Rei do Côco Vol.2	Assim, sim	Não Encontrado
		Bruta Inveja	Não Encontrado
		Carade Boi	Bezerrada Silva-Dicró
		Carne de Pescoço	Não Encontrado
		Côco do Trocadilho	Bezerrada Silva-Zé Ramalho
		Mãe é Sempre Mãe	Não Encontrado
		NãoSouValente	Não Encontrado
		OREidoCôco	Bezerrada Silva
		Pour LaMadame	Não Encontrado
		Se Não Souber Dizer	Não Encontrado
		Segura a Viola	Não Encontrado
		Vamoss' Imboraneném	Não Encontrado
1977	Partido Alto Nota10- Bezerrae Genaro	A Necessidade	Bezerrada Silva
		Carade Boi	Bezerrada Silva-Dicró
		Chico Chora	Não Encontrado
		Cobra Criada	Dicró- JoséPaulo
		Coisa Antiga	Não Encontrado
		Dedo Duro	Não Encontrado
		Dona Maria Baiana	Bezerra da Silva - Wilson
		Gato com Bronca	Não Encontrado
		Já Falei com Você	Pelado, Neguinho
		Malandro Demais Vira Bicho	Bezerrada Silva - Nilo Dias
		O Pinel	Não Encontrado
		O Ricardão	Edenal Rodrigues - Darcy de
		O Trambiqueiro	Não Encontrado
1979	Partido Alto Nota10.Vol2- Bezerra e Seus Convidados	Acordo de Malandro	G.Martins - J. Rosa Filho
		Apolo do Samba	Não Encontrado
		Bata da Vovó	E. Rodrigues - Darcy de
		Jogo Proibido	Lino Roberto - Carlinhos
		Lugar Macabro	Wilson Medeiros - Éfson
		Malandro Não Vacila	Julinho

		Meu Bem	Não Encontrado
		Não Há Mais Jeito	Walter Coringa - Lucio
		O Bom Sofredor	Não Encontrado
		Pega Eu	Crioulo Doido
		Piranha	Zabá
		Só Tenho Razão	Não Encontrado
1980	Partido Alto Nota 10 Vol.3- Bezerra e Rey Jordão	Boi que Morre na minha Fazenda	Não Encontrado
		Caboclo Porrete	Não Encontrado
		Carade Cruel	Não Encontrado
		Grevedos Ladrões	Não Encontrado
		Leida Madeira	Não Encontrado
		Matemática do Feijão	Não Encontrado
		Meu Pirão Primeiro	Não Encontrado
		Mulambo Só	Não Encontrado
		Mulher da Melhor Qualidade	Não Encontrado
		Tô como Poderoso	Não Encontrado
		Todo Enrolado	Não Encontrado
		Velha Demais	Não Encontrado
1980	Partido Muito Alto	A Necessidade	Bezerrada Silva
		Brasa por cima de Brasa	Não Encontrado
		Cabeça pra Vovó	Não Encontrado
		Colina Maldita	Jorge Garcia – Julinho Belmiro
		Coreto	Sergio Fernandes - Joel Silva
		Crocodilo	Não Encontrado
		Garoa	Não Encontrado
		Inferno Colorido	Bezerrada Silva
		Liberdade	Liberdade
		O Vacilão	Não Encontrado
		Viúvade Seis	Éfson
		Vontade de Sorrir	Não Encontrado
1981	Samba Partido Outras e Comidas	Asa á Cobra	Não Encontrado
		Cinturada Rapaziada	Não Encontrado
		Coco de Obrigação	Bezerra da Silva
		É Lá que Moro	Não Encontrado
		Lindo Cenário	Não Encontrado
		Malandro Coisé	Não Encontrado
		Oso Duro	Não Encontrado
		Pagode das Sete Atrações	Não Encontrado
		Pode Acreditar Em Mim	Adelzonilton
		Preço da Traição	Não Encontrado
		Promessa	Não Encontrado
		Tremeu na Base	Não Encontrado
1982	Bezerrada Silva e um Punhado de Bambas	Amigo do Sereno	Não Encontrado
		Apertar o Cinto	Não Encontrado
		Aqueles Morros	Pedro Butina - Bezerrada Silva
		Chico Não Deu Sorte	Bezerrada Silva

		Cipó Caboclo	Não Encontrado
		Deixa uma Páia proVéio	Não Encontrado
		Na Aba	Bezerra da Silva - Paulinho Correia
		O Federal	Não Encontrado
		Punhado de Bambas	Não Encontrado
		Vizinha Faladeira	Bezerra da Silva
		Vovó d'Ángola	Não Encontrado
1983	Produto do Morro	É Rabo de Saia	Não Encontrado
		Empregado do Mar	Não Encontrado
		Eu Não Tenho Culpa	Não Encontrado
		Fui Obrigado a Chorar	Miltinho -Tião Miranda - Roxinho
		Lei do Morro	Bezerra da Silva
		Minha Sogra Parece Sapatão	Tião Roxinho - Miranda
		Nunca Vi Ninguém Dar Dois em Nada	Pinga – Cambore - Menilson
		O Preço da Glória	Não Encontrado
		Pai Véio 171	Luiz Moreno - Geral do Gomez
		Todo Errado	Não Encontrado
		Vou Lhe Dar Uma Colher	Não Encontrado
1984	É Esse Aí que É o Homem	Defunto Caguete	Adelzonilton – Ubirajara - Lucio – Franco Teixeira
		É Esse Aí que É o Homem	Bezerrada Silva - Felipão
		Foi o Dr. Delegado que Disse	Cabore – Pinga - Jorge Portela
		Jornal de Pedra	Pinga - Ary Guarda
		Judas Traidor	José Garcia - Jorge Garcia - Jorge Washington
		Legítima Defesa	Dida - Neoci
		O Bom Baiano	Aderbal Baiano
		O Mané Só Fez Graça	Adelzonilton - G. Martins
		O Rei da Cocada Preta	Délcio Carvalho-Bezerra da Silva
		Presepada de Mané	lIsinho
		É Esse Aí que É o Homem	Luiz Grande
		Tua Cabeça É Teu Mestre	Amir- NonôdoMorroAzul-
1985	Malandro Rife	Arrudade Guiné	VWW
		Bicho Feroz	Tonho Magrinho - Cláudio Inspiração
		Da Pesada	Não Encontrado
		Já Nasci com Cabeça	Bezerra da Silva
		Levanta a Cabeça	Bezerra da Silva
		Malandro Rife	Não encontrado
		No Meu Barco	Bezerra da Silva
		O Malandro Era Forte	Pinga – Netinho do Arrastão

		Saudação as Favelas	Pedro Butina-
		Vítima da Sociedade	Bezerra da Silva-Crioulo Doido
		Vou Contar Até Três	Não encontrado
		ZÉ Fofinho de Ogum	Embratel do Pandeiro – Dário Augusto
1986	Alô Malandragem, Maloca o Flagrante	A Rasteirado Presidente	Bicalho – Silvio Modesto
		Compositores de Verdade	Romildo – Naval - Edson Show
		Defunto Grampeado	Pedro Butina -Evandro do Galo
		Língua de Tamanduá	Tião Miranda - Valmir
		Malandragem dá Um Tempo	Popular P.- Adezonilton - Moayr Bombeiro
		Maloca o Flagrante	Tonho - Claudio
		Meu Bom Juiz	Bezerra da Silva
		Na Boca do Mato	Luiz Grande
		Os Direitos do Otário	JorgeGarcia - Miltinho
		Quem Usa Antena É Televisão	Pinga- Celsinho da Barra Funda
		Sua Cabeça Não Passana Porta	Barbeirinho do Jacarezinho
		Vovô Cantou Pra Subir	Roxinho - Alicate de Niterói
1987	Justiça Social	A Semente	Bezerra Da Silva
		As Favelas que Não Exaltei	Bezerra da Silva
		Fofoqueiro É almagemdo	Bezerra da Silva
		Ilha Grande	Bezerra da Silva
		Justiça Social	Bezerra da Silva
		Meu Pai É General de Umbanda	Miltinho – Reginado Bezerra
		Na Hora da Dura	Beto Pernada - Simões P.Q.D
		O Dr. Está na Capturação	Moacyr da Silva
		Partideiro Indigesto	Bezerra da Silva
		Preconceito de Cor	Bezerra da Silva
		São Murungar	Bezerra da Silva
		Um Comédia nas Paradas	Bezerra da Silva
1988	Violência Gera Violência	Bom Jesus Nazareno	Não Encontrado
		Candidato Caô Caô	Walter Meninão - Pedro
		FeitiçodoTião	Não Encontrado
		Filho de Mãe Solteira	Sassarico- Bicalho
		O Juramento Jurou	Não Encontrado
		Pobre Compositor	Não Encontrado
		Povo da Colina	Não Encontrado
		Raiva de Tudo	Não Encontrado
		Samba Manifesto	Não Encontrado
		Transação de Malandro	Bezerra da Silva
		Vida de Operário	Não Encontrado
		Violência Gera Violência	Bezerrada Silva

1989	Se Não Fosse o Samba	As 40 Dp's	Bezerrada Silva
		Baixada	Não encontrado
		Doutores do Meu Brasil	Não Encontrado
		É o Bicho,É o Bicho	Não encontrado
		Língua de Metrô	Não encontrado
		Malandro Não Cagueta	Não Encontrado
		O Bom Pastor	Não Encontrado
		O Rei do Coco	Bezerra da Silva
		Safado É Safado Mesmo	Carlinhos Russo – Zezinho do Valle - Jorge Laureno
		Se Não Fosse o Samba	Bezerra da Silva
		Sonho Operário	Não Encontrado
		Vai Pagar Caro Informante	Não Encontrado
1990	Eu Não Sou Santo	Boca de Radar	Não Encontrado
		Cachorrinho de Policia	Bezerra da Silva
		Divino Mestre	Bezerra da Silva
		Eu Não Sou Santo	Bezerra da Silva
		Mudo Caguete	Bezerra da Silva
		O Filho da Jurema	Bezerra da Silva
		O Poeta Operário	Não Encontrado
		O Preto e o Branco	Bezerra da Silva
		Passa o Rodo Nele	Bezerra da Silva
		Quando Morcego doar Sangue	Cosme Diniz - Rosemberg
		Se Não Avisar o Bicho Pega	Marquinho- Jorge Carioca- Marquinhos PQD- Marcinho
		Vovô Tira -Tira	Bezerra da Silva
1991	Partideiro da Pesada	Alô, São Pedro	Não Encontrado
		Aos Donos da Nação	Bezerra da Silva
		Canudo de Ouro	Adelzonilton - Franco Teixeira - Nilo Dias
		Dois Venenos Juntos	Não encontrado
		Juiz de Toda Humanidade	Bezerra da Silva
		Minha Drogaria	Não Encontrado
		Pastor Trambiqueiro	Bezerra da Silva
		Pena de Morte	Não Encontrado
		Sequestraram Minha Sogra	Tiãoroxinho - Miranda
		Sorte É Sorte	Não Encontrado
		Terreiro Safado	Bezerra da Silva
		Zebu	Bezerra da Silva
1992	Presidente Caô Caô	A Vidado Povo	Não encontrado
		Assombração de Barraco (Presidente Caô Caô)	Não encontrado
		Eu Sou Favela	Nocada Portela - Mosca

		Garrafada do Norte	Roxinho - Edson Show
		Grampeado com Muita	Bezerra da Silva
		Instinto de Traíra	Bezerra da Silva
		Não É Conselho	Fransérgio Mota
		Nariz de Bronze	Bezerra da Silva
		Partideiro Sem Nó na Garganta	Não Encontrado
		S.O.S Baixada	Não encontrado
		Se Não Fosse a Ajuda da Rapaziada	Não Encontrado
		Sou Cadeado	Não Encontrado
1993	Coca da Boa	A Bandeirado Acari	Popular P. – Velho Zuca - Pedrinho Miranda
		A Macaca Vai Cantar	Nilson Reza Forte
		Armado Incompetente	Thalamy – Joãozinho - Ulisses
		Chorão de Aluguel	Pedro Butina - Carlinhos do Jorge Turco – Jayme Bahia
		Garfo no Bolso	Zeca Pagodinho - Otacilio da Mangueira - Carlos Sena
		O Segundo Nazareno	Regina do Bezerra
		Onde Está meu Boi de Guia?	Zé do Galo
		Os Federais Estão te Filmando	Silva Junior
		Overdose de Cocada	Dinho - IvanMendonça
		Prepara o Pinote	Adelzonilton – Franco Teixeira - Nilo Dias
		Veneno de Peçonha	Zabá
		Venenosas Serpentes	Edson Show - Adelino de Chatuba
1995	Os Três Malandros In Concert	Chavede Cadeia	Geraldo Gomes - Moreirada Silva
		Dava Dois	Dicró – Beto Pernada – Wilsinho Saravá
		Jogando Como Capeta	Moreirada Silva - Ribeiro Cunha
		Lugar Macabro	Wilson Medeiro - Éfson
		Malandro Não Vacila	Julinho

		Na Subidado Morro	Moreira da Silva-Ribeiro Cunha
		O Político	Dicró
		O Recital	Dicró - G.Martins - Donduque
		Opera do Morro	Dicró - Pongá
		Os Três Pagodeiros do Rio	Dicró -Edson Show - Wilsinho Saravá
		Ressuscita Ele	Bezerrada Silva
		Rua da Amargura	Dicró - Ponga
		Três Malandros In Concert	Dicró - Pongá
1996	Meu Samba É Duro na Queda	A Fumaça Já Subiu Pra Cuca	Adelzonilton – Tadeu do Cavaco
		Bangu I	Não Encontrado
		Desabafo de Juarez Bocado Mato	Não Encontrado
		Ele aguenta como Dedão do Pé	Bezerra da Silva
		Esse Homem É Inocente	Bezerra da Silva
		Eu Não Vou pedir Maleme	Não Encontrado
		Malandro Consciente	Não Encontrado
		Mete a Mão que Tu Vai Ver	Não Encontrado
		Meu Samba É Duro na Queda	Não Encontrado
		Negro de Verdade	Não Encontrado
		Seja O Que Deus Quiser	Não Encontrado
		Tira Gosto	Não Encontrado
		Venta Nervosa	M.C Careca
		VigiaSagás	Não encontrado
		Vírus da Corrupção	Bezerra da Silva
1998	EuTô de Pé	A Rapa	Bezerra da Silva
		Cuidado Como Bicho	Neném Chama - Aluizio de Souza
		Curumim	Não Encontrado
		É Ladrão que Não Acaba Mais	Bezerra da Silva

		Eu Tô de Pé	Não encontrado
		Garrafada do Norte	Roxinho - Edson Show
		Na Hora da Verdade	Não Encontrado
		O Juramento É Meu Lugar	Não encontrado
		O Trapo	Não encontrado
		Olha o Boi	Não Encontrado
		Presidente Cara- de Pau	Não Encontrado
		Ressuscita Ele	Bezerra da Silva
		Taxistas do Meu Brasil	Não encontrado
		Todo Poderoso	Nilson Reza Forte
1998	Provando e Comprovando Sua Versatilidade	A Carta	Não Encontrado
		Cambono Vacilão	Não Encontrado
		Catatau Nervoso	Bezerra da Silva
		Cobra Mandada	Bezerra da Silva
		Coisa Bendita	Não Encontrado
		Coisa Ruim	Bezerra da Silva
		Deus Abençoou	Não Encontrado
		Era Nova Tecnologia	Não Encontrado
		Muamba	Bezerra da Silva
		O Cabrito Berrou	Não Encontrado
		Sereia	Bezerra da Silva
		Só Via Faca Voar	Bezerra da Silva
		Sobrou Caixão	Bezerra da Silva
		Tantos Anos se Passaram	Não Encontrado
1999	Ao Vivo	A Necessidade	Bezerra da Silva
		Aqueles Morros	Pedro Butina - Bezerra da Silva
		Arruda de Guiné	Vww
		Bicho Feroz	Tonho Magrinho - Cláudio Inspiração

		Candidato Caô Caô	Walter Meninão – Pedro Butina
		Dando Mole PraKojak	Bezerra da Silva
		Eu Não Tenho Lar	Regina do Bezerra
		Foi o Dr.Delega do que Disse	Caboré – Pinga - Jorge Portela
		Malandragem Dá Um Tempo	Popular P.- Adezonilton - Moacyr Bombeiro
		Na Rocinha	Regina do Bezerra
		Overdose de Cocada	Dinho - Ivan Mendonça
		Pai Véio	Luiz Moreno - Geraldo Gomez
		Pega Eu (o supra sumo da honestidade)	Crioulo Doido
		Se Leonardo da Vinci...	Bezerra da Silva - Walter Coragem - G.Martins
		Se Liga Doutor	Bezerra da Silva
		Sequestraram Minha Sogra	Barbeirinho do Jacarezinho – Rodido Jacarezinho- Sarabanda
		Vingança Cruel	Regina do Bezerra
		Vivo que Nem Papel	Regina do Bezerra
2000	Malandro é Malandro Mané é	Campo Minado	Wantuir
	Mané		
		Ele Não É o Vossa Mas É o Papa	Ronaldão – Bibico - Joci Silva
		Eu Fingia Ihe Querer	Bezerra da Silva - Regina do Bezerra
		Liquido Precioso	Galhardo - Roberto Junior
		Malandro é Malandro Mané é Mdané	Neguinho da Beija Flor
		Medode Virar Galeto	Barbeirinho do Jacarezinho - Marcos Diniz - Luiz Grande
		Muro da Verdade	G. Martins – Batatinha - Regina do Bezerra
		Papo de Malandro	G.Martins - Batatinha
		Respeito às Favelas	G.Martins - Irani Gonçalves
		Só Não Posso Daro Céu	Não Encontrado

		Tua Batata Tá Assando	Bezerra da Silva-Sergio Fernandes - Raimundo de Barros Filho
		Zona Leste Somos Nós	Marco Antônio
2002	A Gíria é Cultura do Povo	A Culpada Foi Quitéria	Bezerra da Silva
		A Gíria é Cultura do Povo	Elias Alves Junior - Wagner Chapell
		Eu Senti	Não encontrado
		Flamengo e Mangueira	Não encontrado
		Foi teu Olhar	Não encontrado
		Iolanda	Bezerra da Iva-Sérgio Fernandes
		Ipanema	Não encontrado
		Já Mateios Meus Desejos	Bezerra da Silva
		Madalena	Não encontrado
		Mulher Sem Alma	Nelson Cavaquinho
		Sapo Caguete	Não encontrado
		Sombrado Coqueiro	Não encontrado
		Toda Noite Sonho	Não encontrado
		Você Não Gosta de Você	Não Encontrado
2003	Meu Bom Juiz	A Fumaça Já Subiu pra Cuca	Adelzonilton - Tadeu Cavaco
		A Semente	Bezerra Da Silva
		Bem Melhor que Você	Neguinho da Beija-Flor
		Defunto Caguete	Adelzonilton - Ubirajara Lucio - Franco Teixeira
		Em Seu Lar	Norival Reis
		Fui Obrigado a Chorar	Tião Miranda - Roxinho
		Garrafada do Norte (Erva Proibida)	Roxinho- Edson Show
		Meu Bom Juiz	Bezerrada Silva
		Minha Sogra Parece Sapatão	Tião Roxinho-Miranda
		Notícia	Nelson Cavaquinho- Alcides Caminha- Lourival Bahia
		O Malandro	Pinga - Netinho do Arrastão

		Parabéns Pra Você meu Brasil	Edson Show – Adelino da Chatuba
		Pega Eu (OSupra-Sumoda Honestidade)	Crioulo Doido
		Produto Importado	G.Martins
		Trem do Futuro	Bezerra da Silva
		Zé Fofinho de Ogum	Embratel do Pandeiro - Dário Augusto
2004	Pega Eu	A Necessidade	Bezerra da Silva
		Asa à Cobra	Bezerra da Silva
		Bicho Feroz	Tonho Magrinho - Cláudio Inspiração
		Defunto Caguete	Adelzonilton - Ubirajara Lucio-Franco Teixeira
		Esse Aí que é o Homem	Felipão
		Malandragem dá um Tempo	Popular P.- Adezonilton – Moacyr Bombeiro
		Meu Pirão Primeiro	Bezerra da Silva
		Minha Sogra Parece Sapatão	Tião Roxinho - Miranda
		Na Aba	Bezerra da Silva-Paulinho Correia
		Pai Véio	Luiz Moreno-Geraldo Gomez
		Pega Eu	Crioulo Doido
		Piranha	Zabá
		Saudação às Favelas	Pedro Butina-SérgioFernandes
		Verdadeiro Canalha	Bezerra da Silva
2005	Caminho de Luz	Acheia Vida	Regina do Bezerra
		Acreditar na Palavra	Cláudio Inspiração-Roxinho
		Chave do Milagre	Dicró- Jeferson Trajano
		Conselho de Luz	Bezerra da Silva
		Eu Andava nas Trevas	Bezerra da Silva
		Filho do Dono	AdelzoNilton
		Gente Fina	Marcelo Crivella
		Me Chamo Jesus	Bezerra da Silva

		Muita Responsabilidade	Ailton
		Nossos Irmãos	Regina do Bezerra
		Redenção	Ir.Kátia- Polyana Demori
		Sasa Santa	Regina do Bezerra
		Vendo que era Bom	Regina do Bezerra