

Bezerra da Silva, singular e plural¹

Cláudia Neiva de Matos*

RESUMO:

Com apoio na análise de um corpus de aproximadamente 270 sambas, bem como na consideração de dados históricos, contextuais e quantitativos, discute-se a hipótese do alcance *etnográfico* da obra do cantor e compositor Bezerra da Silva. A prática produtiva de seus discos, bem como o acervo poético-musical aí constituído, levam a refletir sobre autoria compartilhada e construção plural de um discurso singular, no qual se reconhece a voz de grupos e figuras que protagonizam alguns dos principais conflitos e tensões da urbe contemporânea.

Palavras-chave: Bezerra da Silva. Samba. Etnografia. Autoria.

Na história recente do samba, é certamente José Bezerra da Silva o artista mais identificado com a cultura marginal dos morros e subúrbios cariocas. Mas foi no Nordeste que ele nasceu, em 1927², na cidade do Recife. Foi lá que passou a infância, conheceu a pobreza e começou a se interessar por música, tocando zabumba e cantando coco. Adolescente, embarcou clandestinamente num navio e veio para o Rio de Janeiro. Arrumou trabalho na construção civil, e durante muitos anos enfrentou uma vida de dureza e privação.

Habitando ou frequentando o morro do Cantagalo, na Zona Sul da cidade, começou a tocar tamborim no bloco carnavalesco da comunidade, o Unidos do Cantagalo. Ali estreitou seu contato com o samba e situou o que viria a eleger como uma espécie de marco originário em sua biografia de artista. O morro de nome sonoro e musical se tornaria para sempre o “seu” lugar, que adotaria como verdadeira pátria cultural, matriz de sua visão de mundo, referência para a legitimidade reivindicada como porta-voz das favelas, aval de seu compromisso com certo senso crítico e realista sobre a “cruel sociedade”³. Essa foi a origem associada à sua obra e à mitologia de seu personagem como sambista, sua figura tantas vezes descrita e celebrada nos sambas em primeira pessoa, de teor autobiográfico, embora geralmente compostos por terceiros, como “O preço da glória”, de Pinga, Jorge Portela e Caboré:

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 mas o preço da glória pra mim
Ele foi doloroso e cruel
Comi o pão que o diabo amassou
Morei na rua das amarguras
Sem ter nada pra comer
[...]

Quem não acreditar
Em tudo que falo
Minha testemunha ocular
É o Morro do Cantagalo⁴

Desde 1950 Bezerra da Silva começou a atuar esporadicamente no meio musical, principalmente como ritmista. Em 1965 um samba de sua lavra venceu um concurso num programa de rádio, e foi gravado por Marlene. Já nesse episódio o novato experimentou as dificuldades e obstruções sofridas pelos compositores humildes, que mais tarde, já reconhecido como intérprete, ele viria a denunciar. Relataria a Letícia Vianna nos anos 90:

[...] naquele período, no carnaval, faziam o seguinte: você tinha a música né, você era o compositor, mas você não tinha o dinheiro, então você tinha que arrumar um parceiro que fosse dono de mercearia, dono de açougue, que era para financiar aquilo. Então ele entrava na sua música e ficava em primeiro plano. Todo mundo só conhecia ele e não você. Então fiz um samba bonito, e aí gravei a música. A Marlene gravou para mim e ganhou o carnaval: 'Nunca mais sambo'. Eu gravei como autor, sabe. Era um samba bonito, mas aí o diretor da gravadora entrou também na parceria e o negócio foi engraçado porque a Marlene só conhecia ele (SILVA *apud* VIANNA, 1999, p. 29).

Na reminiscência desse episódio de sua profissionalização como compositor, avulta uma questão que vai se manifestar exemplarmente ao longo da trajetória e prática artísticas de Bezerra, enunciada na letra de muitos sambas seus: o dilema dos compositores humildes e pobres para gravar as obras de sua lavra. Um parceiro (efetivo ou somente nominal) endinheirado ou bem situado no “esquema” abre caminho para o autor da canção, mas ao mesmo tempo contribui para deixá-lo na sombra. E acima de ambos, paira a figura estelar do intérprete, com seu poder de revelar um compositor ou condená-lo à invisibilidade.

É precisamente como intérprete que Bezerra vai interferir inovadoramente nesse sistema por longo tempo característico da indústria da música popular carioca, notadamente no âmbito do samba. Ao contrário de Marlene no relato de Bezerra, ele próprio vai fazer questão de descobrir e conhecer seus compositores, quase todos muito humildes. E vai contribuir para tornar conhecidos seus nomes e até suas caras. Nesse processo, a composição em parceria, multiplicando o número de autores, desempenha um papel importante. O resultado é a construção e veiculação de um discurso ou narrativa cuja criação ganha dimensão comunitária, autorizando o intérprete central – Bezerra da Silva – a se identificar como a voz do povo, o embaixador das favelas, o produto do morro.

A relação de Bezerra com seus músicos e poetas terá certamente recebido também o estímulo exemplar de um outro cantor e compositor, cujo apoio é decisivo para abrir seu caminho como profissional da música popular. Isso se dá, em larga medida, fora do âmbito do samba carioca. Trata-se de Jackson do Pandeiro, nordestino como ele e com cujo estilo o de Bezerra mantém vários pontos em comum, um e outro tirando grande partido da habilidade no manejo das divisões rítmicas. No repertório de ambos, percebem-se os pontos de contato e o trânsito fácil entre o coco e o samba sincopado. Acredito que um estudo comparativo entre as obras de Jackson e Bezerra traria à tona várias reflexões interessantes sobre tópicos como a migração e interação de gêneros regionais, a performance rítmica do intérprete, a crônica social e poética de episódios que associam violência e comicidade, com seus personagens valentões, marginais e perturbadores da ordem.

Não sendo tal o objetivo deste estudo, contento-me em assinalar o quadro da colaboração entre ambos. O paraibano Jackson do Pandeiro, oito anos mais velho do que Bezerra, já é um cantor reconhecido quando vem se estabelecer no Rio de Janeiro, em 1954. Bezerra chegou aqui mais de dez anos antes e passa por um período terrível em sua vida, mergulhado em depressão e desamparo. Jackson ajuda-o a salvar-se, abrindo-lhe o caminho da música. Bezerra participa como ritmista de muitas gravações suas, e é seu parceiro – assinando-se José Bezerra – em quatro composições (um

xote, um coco e dois baiões) interpretadas por Jackson, que também grava cinco baiões de Bezerra em parceria com terceiros, além de uma música que Bezerra fez sozinho. Esta última distingue-se de todas as outras por ser um samba, ritmo de origem carioca, e também por sua letra sentimental e melancólica. Chama-se “Verdadeiro amor”, e será regravada pelo próprio Bezerra em *O rei do coco* vol.2 (1976), sob o título “Mãe é sempre mãe”:

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

Se seu filho for ministro
Ou presidente da nação
Sua mãe sente prazer
Deste grande cidadão
Mas se for um delinquente
Que tem má reputação
Sua mãe lhe abraça e beija
Com o mesmo coração

Os biógrafos de Jackson do Pandeiro, Fernando Moura e Antônio Vicente, contam que ele não costumava escutar as próprias gravações. Quando o fazia, já na velhice, “em instantes de solidão e penúria” (VICENTE e MOURA, 2001, p. 253), a que mais ouvia e chegava a fazê-lo chorar, era justamente aquele “Verdadeiro amor” de Bezerra da Silva.

Como cantor, Bezerra realiza sua primeira gravação, um compacto simples, em 1969. É ainda a voz do Nordeste que ecoa nas faixas “Mana, cadê o boi” e “Viola testemunha”. Ela continua presente nos dois LPs de coco que o pernambucano lança em meados dos anos 70, produzidos por Jackson do Pandeiro, mas sem nenhum sucesso. No primeiro, *O rei do coco*, de 1975, Bezerra assina como compositor, sozinho ou com parceiro, 9 das 12 faixas. N’*O rei do coco* II, do ano seguinte, sua participação autoral se resume a 5 faixas.

Mas, como já vimos, é no Rio de Janeiro e no samba que a “persona” artística de Bezerra encontrará terreno propício e definitivo para fundar suas raízes. O intérprete só começa a tornar-se conhecido no final dos anos 70, a partir do lançamento de uma série de discos identificados com o estilo do samba de partido-alto e coadjuvados por parceiros.

Tendo alcançado o sucesso já na meia-idade, seguiu uma carreira fora dos trilhos habituais, afirmando teimosamente sua singularidade. Quando morreu, em 2005, perto de completar 78 anos, deixou um volumoso acervo de quase três dezenas de álbuns originais (além de coletâneas e de eventuais participações em discos alheios).

Originais, também, porque neles se apresentava um estilo especial, uma “persona” artística peculiar, quase ímpar. Apesar de operar com alguns dispositivos tradicionais do complexo genérico do samba (poética da malandragem, estrutura do partido-alto), o samba de Bezerra não se enquadra bem em nenhuma tendência, desviando-se consideravelmente do *mainstream* de sua época. Esta abrange fundamentalmente o último quartel do século XX, quando grande parte da poética do samba afirma valores como pureza da inspiração, espírito de “resistência” ou “raiz”, reportando-os à tradição mais “nobre” e veneranda do gênero. Tais valores são desconsiderados ou permanecem secundários na obra de Bezerra, o qual, embora pertencesse, por faixa etária, à “velha guarda” do seu tempo⁵, não manteve relação consistente com ela. Não se ligou a nenhuma escola de samba, e seu único vínculo

confesso era com o morro do Cantagalo, que nunca participou significativamente da geografia do samba carioca. Tampouco se aproximou da turma do pagode dos anos 80⁶, que recolocou em voga o fundo de quintal, o partido-alto e o chamado samba de raiz. Não retomava sucessos alheios do passado; e suas gravações raríssimas foram retomadas por outros intérpretes⁷. Estão ausentes de seu repertório tanto os compositores canônicos de sua própria geração e anteriores, como os pequenos e grandes ícones do samba contemporâneo, com raras exceções, que se podem enumerar com brevidade: uma faixa de Zeca Pagodinho, duas de Beto Sem Braço, uma de Wilson Moreira e Ney Lopes, uma de Serginho Meriti, duas de Neguinho da Beija-Flor, duas de Noca da Portela, uma de Délcio Carvalho, uma de Dicró.



Fig.1. Capa do LP Partido alto nota 10, Genaro & Bezerra da Silva, 1977.

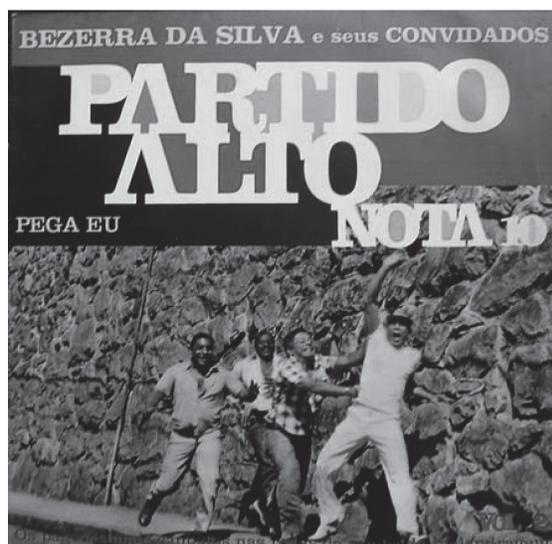


Fig.2. Capa do LP Partido Alto Nota 10, vol. 2, Bezerra da Silva e seus convidados, 1979.

Assim, no panorama recente, Bezerra permanece de certa forma um *outsider*, condição sublinhada nos últimos anos, quando o acirramento dos conflitos sociais e da violência no Rio de Janeiro fizeram com que parte do público consumidor deixasse de achar graça no seu “sambandido”. Esse rótulo, atribuído pela imprensa ao estilo do cantor, destaca-lhe o caráter suspeito e marginal, remetendo aos inúmeros sambas protagonizados por personagens ligados ao tráfico de drogas, com seus conflitos e tensões cotidianas, seus protocolos de conduta manifestos em tópicos recorrentes, como a condenação implacável do dedo-duro ou alcaquete.

Na hora da dura
 Você abre e o bico e sai cagüetando
 Eis a diferença, mané
 Do otário pro malandro
 (“Na hora da dura”, Beto Pernada / Simões)

A lei do morro é ver ouvir e calar
 Ele sabia, quem mandou ele falar
 Falou de mais e por isso ele dançou
 Favela quando é favela, não deixa morar delator
 (“Dedo duro”, Walter Coragem / G. Martins / Bezerra da Silva)

A condição periférica e de certo modo solitária do sambista não chegou a ser alterada pelo CD *Os 3 malandros in concert*, de 1995, gravado em conjunto com Dicró e Moreira da Silva, ambos considerados representantes da linhagem malandragem do samba carioca; nem pela mudança de tom nos últimos discos, um com várias faixas de tema sentimental (*A gíria é a cultura do povo*, 2003), outro, lançado postumamente, de temática *gospel* (*Caminho de luz*, 2004), como resultado de sua conversão à religião evangélica no final da vida⁸.

Afinal, o espírito malcriado e até mal-encarado de Bezerra só foi encontrar paralelo e continuidade nos anos 90, entre alguns jovens roqueiros e *rappers*. No disco *Álbum*, de 1996, a banda Barão Vermelho fez, com grande sucesso, uma releitura do samba “Malandragem, dá um tempo” (Adelsonilton, Popular P e Moacir Bombeiro). No ano seguinte, Bezerra participou de um show do Planet Hemp. E o vocalista da banda, Marcelo D2, participou da faixa “Garrafada do Norte” (Edson Show, Wilsinho Saravá e Roxinho) no álbum *Meu Bom Juiz*, que Bezerra lançou em 2003 com regravações de antigos sucessos. Em 2010, Marcelo D2 gravaria também um CD só com músicas lançadas por Bezerra.



Fig.3. Capa do LP *Eu não sou santo*, Bezerra da Silva, 1990.



Fig.4. Capa do LP *Marcelo D2 canta Bezerra da Silva*, Marcelo D2, 2010.

O cantor esteve em permanente conflito com suas gravadoras, com as quais mantinha uma relação desconfiada e agressiva. Dava relativamente poucos shows. E, coisa rara entre intérpretes de samba (principalmente aqueles que não são tipicamente “cantores” pela excelência das qualidades vocais), poucas vezes assumiu o papel de compositor em sua numerosa discografia.

Ao longo de 30 anos Bezerra lançou 28 álbuns de carreira, além de fazer eventuais participações em discos alheios e editar coletâneas. Minha proposta de análise opera nessa produção um recorte, privilegiando a longa série de discos que representam consensualmente a linha mestra de sua obra, ou seja, aquela relacionada às linhagens do partido-alto e do samba malandro⁹. Por esse critério, excluem-se os dois primeiros discos (de cocos) e os dois últimos (o “romântico” e o religioso), bem como o CD compartilhado com Moreira da Silva e Dicró, e as coletâneas que reutilizam faixas gravadas anteriormente.

Partido alto nota 10 (com Genaro)	1977
Partido alto nota 10 – vol. 2 (com convidados)	1979
Partido muito alto	1980
Partido alto nota 10 – vol. 3 (com Rey Jordão)	1980
Samba partido e outras comidas	1981
Bezerra da Silva e um punhado de bambas	1982
Produto do morro	1983
É esse aí que é o homem	1984
Malandro rife	1985
Alô malandragem, maloca o flagrante	1986
Justiça social	1987
Violência gera violência	1988
Se não fosse o samba...	1989
Eu não sou santo	1990
Partideiro da pesada	1991
Presidente caô caô	1992
Cocada boa	1993
Contra o verdadeiro canalha	1995
Meu samba é duro na queda	1996
Eu tô de pé	1998
Provando e comprovando sua versatilidade	1998
Malandro é malandro e mané é mané	2000

Ficamos assim com os 22 discos lançados entre 1977 e 2000.

Observe-se como os títulos dos seis primeiros álbuns apontam a feitura compartilhada (1977 a 1982); em seguida, destacam-se os temas da malandragem e da marginalidade dramatizados na figura do cantor-personagem, nas situações sugeridas e na linguagem cifrada (1983, 1984, 1985, 1986, 1990, 1991, 1993, 2000); na fase final, predominam expressões mais graves de denúncia social (1987, 1988, 1992, 1995), bem como a celebração do samba e do sambista como ícones de resistência e afirmação cultural (1989, 1996, 1998, 1998).

São 270 faixas originais: 63 assinadas por um único autor, 133 por dois autores, 70 por três e 4 faixas assinadas por quatro autores cada uma. O próprio Bezerra assina somente duas dezenas de sambas, sendo três vezes o único autor¹⁰. Predominam no conjunto as composições em parceria, aproximadamente 77% do total. 254 autores estão implicados na criação desse *corpus*, com um total de 551 participações autorais. Muitos deles só assinam uma ou duas faixas. Os de maior presença no repertório, como Adelsonilton, Pedro Butina e Edson Show, aparecem em cerca de 15 faixas cada um. Já vimos que há raríssimos autores conhecidos, cada um com apenas uma ou duas intervenções. Alguns compositores, como Edson Show, G. Martins e Pongá, estão também presentes no repertório de Dicró. Nos últimos discos, a variedade parece estreitar-se um pouco, e Regina do Bezerra (Regina de Oliveira), companheira de muitos anos com quem o cantor se casou em 2004, e também sua empresária, aparece como parceira na composição de 23 faixas, dando uma inflexão diferente ao repertório.

Apesar da numerosa diversidade de seus criadores, o estilo e a temática gerais do conjunto são bastante orgânicos, seguindo geralmente um modelo que combina a estrutura do partido-alto¹¹ – estrofes soladas e refrão coral – com temas e traços estilísticos associados ao universo social e estético da malandragem. As canções mostram-se como aparentadas, harmoniosamente conjugadas e encarnadas

na figura do cantor, ao qual esse repertório de procedência múltipla oferece um substrato coeso e eficaz para a configuração de uma “persona” artística muito original. Essa aparente incongruência entre a pluralidade (e semianonimato, na maioria dos casos) dos autores e a singularidade coerente do intérprete e de sua obra é um aspecto nuclear da arte de Bezerra da Silva e centraliza o interesse de minha pesquisa.

Poucas reflexões acadêmicas foram encetadas sobre esse artista, e apenas uma alcançou divulgação considerável: é o excelente *Bezerra da Silva, produto do morro*, de Letícia Vianna, fruto de uma tese de doutoramento em Antropologia Social e contendo um rico material em depoimentos do próprio Bezerra. Alguns dos aspectos que me interessam na sua obra são abordados pela autora com bastante competência, particularmente o que ela chama de “tensão entre parceria e autoria” (VIANNA, 1999, p. 29). Na sua perspectiva, ao renunciar deliberada e quase programaticamente ao papel de compositor em sua obra, Bezerra constrói para si um *status* especial de mediador, um personagem privilegiadamente representativo de uma comunidade de excluídos¹². Segundo a autora, “como intérprete de compositores anônimos [Bezerra] achou para si, digamos assim, um filão mercadológico e o sentido político para sua arte”³ (1999, p. 33), “Faz questão de se abster da autoria, pois tem como estratégia aparecer apenas como intérprete – não um intérprete de sambas, simplesmente, mas o intérprete, ou ‘porta-voz’, dos favelados. Sua singularidade como artista, tal como ele a constrói, está diretamente relacionada com uma identidade coletiva” (1999, p. 55-56).

Devo dizer que o meu trabalho se realiza em diálogo e complementaridade com o de Letícia Vianna. Sob ótica antropológica, a autora buscou captar a inserção sócio-cultural da pessoa e da obra de Bezerra da Silva, estabelecendo comparações da sua trajetória com a de Luiz Gonzaga (outro nordestino que veio fazer carreira no Sudeste), e do seu chamado “sambandido” com outros subgêneros do samba no período, como o sambalongo.

Com maior referência na crítica literária, que é o núcleo de minha formação, eu procuro sobretudo discernir o modo como se constrói e traduz esteticamente essa tensão entre a pluralidade da composição e a singularidade do intérprete. Todavia, o foco no material discursivo e poético não deixa de lado o valor antropológico da obra, valor que caracteriza e norteia sua construção estética e ideológica. Levando adiante a proposta de Letícia, mas abstraindo a questão das intenções, mais ou menos conscientes, que presidem ao comportamento artístico de Bezerra, eu diria que o caráter profundamente plural de sua obra, sobre o qual ele edifica a própria individualidade artística, projeta uma figura que se poderia chamar de “etnográfica”. Na verdade, é uma espécie de etnografia que essa obra realiza, ao reunir e publicar (tornar públicos) uma multidão de discursos praticamente anônimos, enunciados por compositores – pelo menos no que tange ao volume e reconhecimento de sua produção – de segunda, terceira ou nenhuma categoria. A grande maioria consiste em nomes fugazes, às vezes relacionados a um sucesso da hora, mas logo perdidos de vista na proliferação de parceiros e criadores dos sambas cantados por Bezerra.

Há nomes que soam sérios e respeitáveis, como Athanasio de Oliveira Filho e Ivan Mendonça. Mas a grande maioria estão marcados pela familiaridade e semianonimato do diminutivo, do apelido ou alcunha: Joãozinho, Bizum, Nelson Cebola, Velho Bira. Muitos identificam-se pelo lugar de origem – morro, bairro ou escola de samba: Barbeirinho do Jacarezinho, Bimba da Tavares Bastos, Nonô do Morro Azul, Dunga da Coroa, Guilherme do Ponto Chic, Zé do Galo, Adelino da Chatuba, Baianinho da Em Cima da Hora. Finalmente, há os epítetos fantasiosos e de autopromoção, como Edson Show, Cláudio Inspiração, Popular P. Os nomes de mulheres, além de Regina do Bezerra, são raríssimos: Janice, Nininha, Nilzinha Gomes...

A diversidade e abundância desses nomes são um aspecto significativo do que chamo de valor etnográfico na prática e na obra de Bezerra da Silva, e que se refere aos seguintes fatores:

- (a) a extraordinária dimensão quantitativa do elenco de autores;
- (b) o anonimato ou semianonimato da grande maioria desses criadores;
- (c) o fato de eles representarem sistematicamente um determinado estrato sócio-geográfico da cidade, constituído pelas camadas mais carentes, com destaque para o mundo do tráfico de drogas, morros e subúrbios situados à margem da lei e marcados por um cotidiano constantemente tensionado e violento;
- (d) o modo como suas criações, suas letras e músicas convergem para coletivamente gerar e dar consistência a um discurso cancional que se desenvolve no interior da obra de Bezerra, configurando uma espécie de subgênero, uma linguagem específica e marginal no mundo do samba;
- (e) a maneira particular como se construiu esse repertório, principalmente na primeira fase da carreira do cantor: é sabido que este costumava percorrer morros, subúrbios, favelas, de gravador em punho, recolhendo sambas nas “bocadas”.

A originalidade da composição do repertório de Bezerra só pode ser bem avaliada em contraste com certa cultura tradicional do samba que, apesar de enaltecer a inspiração, o dom dos compositores, reserva-lhes lugar subalterno em termos de exposição mediática (é raro, ao apresentar uma canção no rádio, que se mencionem os autores), reconhecimento e remuneração. Esse quadro, ainda vigente em nossos dias, está diretamente relacionado com o processo de mercantilização do samba e profissionalização do sambista, desde os anos 1920-30. O acesso e trânsito no ambiente mediático eram franqueados aos cantores e difíceis para os compositores, verificando-se ainda, nas primeiras décadas da indústria radiofônica e fonográfica, diferenças consistentes de classe social e cor da pele entre as duas categorias. Tudo isso gerava uma hierarquização das funções que está claramente expressa por Moreira da Silva falando de Geraldo Pereira (que aliás lhe cedeu autoria ou parceria em vários sambas): “Tinha ótimas idéias para fazer sambas e chegou a fazer carreira no pedaço, haja visto que chegou como parceiro, passou a compositor e acabou intérprete de seus próprios sucessos” (MOREIRA DA SILVA *apud* CAMPOS *et alii*, 1983, p. 69).

Práticas de negociação estabelecidas desde os anos 1920 conferiam ao cantor o poder e a prerrogativa de aparecer como parceiro nas canções que gravava. Raros foram os intérpretes até os anos 50 que não assinaram composições, como Orlando Silva e Carlos Galhardo. São famosos casos como o de Francisco Alves e suas falsas parcerias com Ismael Silva. O desnível e o constrangimento dessa situação são representados no samba “Pobre compositor”:

(Ó o Cabuçu aí, malandragem!
Salve o Tauú!)

Peço aos cantores brasileiros
Se puderem me ajudar
Tenho necessidade de gravar

Ai ai meu Deus
Que tanta dor
Mas como sofre
Um pobre compositor [*bis*]
Como não me dão chance de gravar
Não tenho outra solução
Senhores *compositores* musicais
Eu vendo barato minha linda canção

Ai ai meu Deus...¹³

Assim, quando renuncia a participar autoralmente nas canções que grava – inclusive quando, em primeira pessoa, elas desenvolvem um discurso claramente “autobiográfico” –, Bezerra da Silva rompe com uma prática tradicional e certamente ainda não extinta. Essa opção assume forte conotação moral, é bandeira de luta, motivo de gratidão e orgulho para o cantor:

Faço muita pesquisa. O Compositor é a base, eles são uns privilegiados, como Nelson Cavaquinho e Adoniran Barbosa. Não pela posição que eles ganharam, não é qualquer um que tem esta dádiva divina! Eu mesmo não tenho. As outras coisas são conseqüências. Eu não aceito parceria de ninguém! São estes compositores que me mantêm com mais de trinta e poucos anos de pé! Abaixo de Deus, eu devo a eles. Se não fossem eles, eu não estaria aqui! As maiorias são favelados, pobres, desempregados e de baixas rendas, quase todos moram na Baixada Fluminense do Grande Rio. Esse pessoal tem um poder de criatividade fora do comum e quase todos são analfabetos. Eles me colocaram numa situação privilegiada¹⁴.

A posição frequentemente explicitada em entrevistas é também ostentada no texto de alguns sambas seus, como “O rei da cocada preta”, de Bezerra da Silva e Délcio Carvalho:

Você pode ser
A maior fortuna do planeta
O rei da cocada preta
O dono do samburá
Sim mas não é a mim
Que você vai subornar
Você não é compositor
Como é que você quer gravar [...]

Quem é você seu desonesto
Pra dizer a mim que é pagodeiro
Você é *compositor*
Intrujão e trambiqueiro
A verdade só dói no mentiroso
E por esse motivo ela não agrada
Quem tá falando sou eu
Partideiro indigesto da pesada

O processo de constituição de repertório em Bezerra da Silva é um aspecto original e fundamental da sua prática e da sua “persona” artística. Já vimos que, nos primeiros tempos, ia de gravador em punho percorrer favelas, morros e subúrbios. Depois passou a ouvir as fitas que lhe eram enviadas¹⁵. Ao longo de toda a carreira, a sua função de mediador da coletividade de vozes subalternas e marginalizadas é tematizada nos sambas por ele gravados, e a afirmação do próprio valor e da autoestima está articulada e apoiada pelo valor “autêntico” dos compositores que constituem o repertório:

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
[...] ¹⁶

Os compositores são retratados nas capas e contracapas de alguns álbuns (*Bezerra da Silva e um punhado de bambas*, *Alô malandragem*, *maloca o flagrante*).



Fig.5. Capa do LP Bezerra da Silva e um punhado de bambas, Bezerra da Silva, 1982.

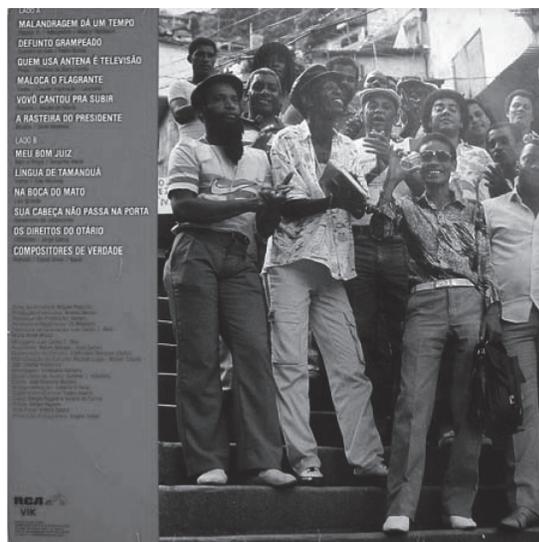


Fig.6. Contracapa do LP *Alô malandragem, maloca o flagrante*, Bezerra da Silva, 1986.

Ou podem ter seus nomes, apelidos, lugares de origem, consagrados em letras como “Q.G. do samba”, de Regina do Bezerra e Pedro Butina:

Na Baixada Fluminense
 Mora um punhado de bambas
 É por esse motivo que ela é
 O quartel general do samba [bis]
 Sebastião Miranda e Baiano 7
 O talentoso Carnaval e Cláudio Inspiração
 Tem Pinga, Guilherme, Eliezer da Ponte
 G. Martins e Walmir da Purificação
 João do Aviário, Menilson, Miltinho
 Genilda do Pinga, Rabanada e Bolão
 Nascido no berço do samba em Meriti
 O nosso grande poeta Beбето de São João
 [refrão]

Popular P, Pedro Butina
 Zé Luiz, Adelsonilton e Wantué
 Uruçu Bombeiro, Adelino da Chatuba
 Evandro do Galo e nosso amigo Dedé
 Tem Deja, Catone, Nego e Pongá
 Wilson Saravá e Edson Show
 Moacyr Bombeiro, Ney Alberto e Roxinho
 Laís Amaral e Bira da Beija-Flor
 [...]¹⁷

Por outro lado, não se pode negar que a forte personalidade interpretativa de Bezerra, sua performance vocal e dicção características, aliadas ao controle que exerce sobre a escolha do repertório, configuram um desempenho funcionalmente “autoral” nos sambas que grava. Neste caso, como em muitos outros, há espaço para se repensar os conceitos de autoria em canção popular. Também cabe apontar, a propósito, que a integração entre atuação vocoperformática, discurso verbal e linguagem musical, típica da arte da canção, constitui por si mesma uma instância exemplar da noção de parceria.

Dentre os vários fatores discursivos que se integram na sua obra, a dimensão musical parece a menos destinada a suscitar comentários, possivelmente porque é a menos inovadora e mais corriqueira, além de bastante recorrente. Predominam extensamente a estrutura do partido-alto e o âmbito estreito do fraseado melódico, aproximado da elocução falada.

Uma minoria de sambas se aproxima do padrão do samba-exaltação ou enredo. Coerentemente com a ausência de lirismo amoroso, não há nada que lembre a dolência melodiosa do sambacção. O estilo rítmico-melódico dominante oferece escassa variedade de uma canção para outra e não se modifica cronologicamente ao longo da obra. No disco *gospel*, muda completamente o caráter das letras; altera-se o arranjo com introdução de sopros e arranjo mais enfático e luxuoso; e a própria interpretação vocal de Bezerra está modificada, despida de sua energia crítica, amaciada pelo envelhecimento da voz e pelo emudecimento da verve ativa e *enragée*. Porém a levada rítmica e o fraseado melódico permanecem os mesmos.

É comum, nos processos de produção e transmissão de cancionário anteriores ou alheios à cultura escrita, que esquemas melódicos funcionem basicamente como suporte que permite conservar, renovar e pôr em circulação a palavra poética. Ou seja, músicas conhecidas são reaproveitadas para novas letras. Assim também, no modo de produção do partido-alto, velhos esquemas melódicos de refrão-estrofe podem ser explorados para criar, retomar ou reformar textos. Nesse quadro, a energia criativa frequentemente se aplica mais à produção dos discursos verbais que à das frases melódicas. No partido-alto tradicional, assim se prepara o terreno para o embate virtuosístico dos improvisadores, versadores, partideiros. Na obra de Bezerra, tal embate só é encenado em poucas passagens dos primeiros discos, que ele compartilha com outros partideiros, como Genaro e Rey Jordão. Porém traços dele sobrevivem, por exemplo, no motivo, presente em muitas canções, da jactância do cantor que afirma sua competência e valor.

Mas de modo geral o que conta não é o brilho da invenção, e isso ajuda a explicar por que Nei Lopes, no seu livro *Partido-alto: samba de bambas*, praticamente ignora a contribuição de Bezerra. De fato, sua produção não cultiva a genialidade nem persegue os lances magistrais, mas contenta-se em laborar terrenos caseiros com ferramentas cotidianas e rústicas. Assim, Nei Lopes não deixa de ter razão quando aponta a ausência de “excelência” nos “sambas de estilo aproximado ao do partido-alto” que povoam a obra de Bezerra¹⁸. Penso entretanto que esta permanece associada ao espírito do gênero pela valorização da criação compartilhada, plural. A conexão está declarada nos títulos dos seus primeiros discos de samba: *Partido-alto nota dez* vols. 1, 2 e 3 (1977, 1979, 1980); *Partido muito alto* (1980); *Samba partido e outras comidas* (1981); *Bezerra da Silva e um punhado de bambas* (1982).

Na sequência da obra, o tópico da gênese coletiva e social do repertório, relacionado à pluralidade dos compositores, manifesta-se também no motivo da representação espacial multiplicada, da eleição das comunidades marginalizadas de morros e subúrbios – principalmente as favelas – como objeto privilegiado de um discurso redentor ou apologético. O samba de Bezerra tira esses espaços do silêncio e da invisibilidade, cuida de dar-lhes voz, mapeá-los e proclamar seus nomes, como em “Saudação às favelas”:

Voltei pra falar das favelas que eu não falei
Hoje provo e comprovo que não esqueci de vocês [bis]

Morro do Juramento, Jorge Turco, Babilônia e Adeus
Cabrito, Fubá, Morro Agudo e Cidade de Deus
Lagartixa, Coroa, Formiga e Laboriaux
Favela do Acari, Timóteo da Costa e o Morro do Amor
A querida Cruzada São Sebastião
Antiga Praia do Pinto
Que deu o Adílio um grande campeão
[refrão]

Morro da Maravilha, Abacaxi, Alvorço e Sabão
Na Garganta nasceu Viradouro, o pentacampeão
Brasília, Torre, Urubu e Coréia 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
[refrão]¹⁹

A outra face dessa proliferação de topônimos e antropônimos, nomes de favelas e de compositores, ampliando e socializando o direito à expressão poética e crítica, é o destaque singular conferido à voz central, o intérprete competente e legitimado, o malandro “rife”, “consciente” e “considerado”. Como no samba malandro tradicional, o valor desse protagonista está conectado com o valor da comunidade à qual pertence, que representa e cujo protocolo respeita. A voz do cantor singular reina soberana, mas é porque nela ecoa uma comunidade de vozes, bem como a voz das comunidades.

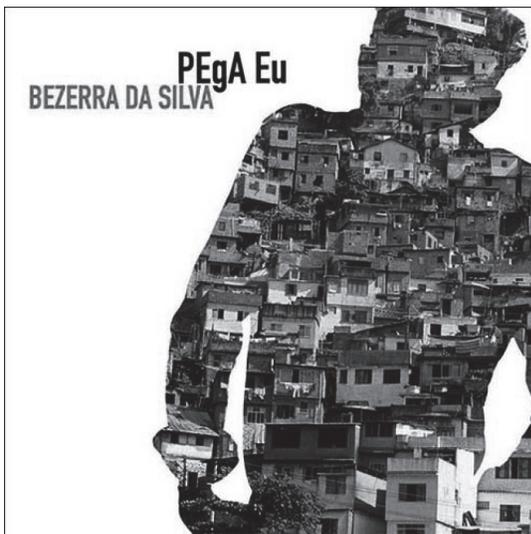


Fig. 7. Capa do LP de recompilação Pega eu, Bezerra da Silva, 2004.



Fig. 8. Capa do LP Eu tô de pé, Bezerra da Silva, 1998.

Em toda a linha da obra, é da fidelidade ao papel de porta-voz e defensor de morros e favelas que Bezerra tira sua autenticidade e legitimidade. Como observa Letícia Vianna, “o repertório de

Bezerra da Silva constitui uma espécie de discurso construído sob a perspectiva do povo que se opõe à elite” (1999, p. 153). Provavelmente mais do que qualquer outro artista, tematiza criticamente a desigualdade social, explicitando a fratura entre asfalto e morro, cidade e colina, favela:

Sou produto do morro
Por isso do morro
Não fujo e nem corro [bis]

Eu sou produto do morro
Sem pedir socorro pra ninguém
Embarquei no asfalto na cruel sociedade
Que esconde os valores que no morro tem
Tenho pouco estudo não fiz faculdade
E atestado de burro não assino também ²⁰

Acredito poder afirmar, mesmo sem ainda ter completado uma observação exaustiva do *corpus*, que a obra de Bezerra, como território frequentado por numerosos e diversos locutores, desenvolve uma dupla vocação, dialógica e pedagógica, que é característica de gêneros fundados na cultura oral. Mas dialoga aqui pouco ou nada tem a ver com o sentido cunhado por Bakhtin. Emprego o termo para designar o sistema de referências intertextuais do repertório, e o papel privilegiado aí desempenhado pela palavra. A transmissão do “recado”, do ponto de vista, a exposição crítica, a afirmação do juízo são os principais móveis desse discurso cancional²¹.

O samba torna-se então o espaço de uma interlocução entre esses falantes, interlocução pública que reforça as vozes individuais, conferindo-lhes um peso que jamais poderiam ter quando confinadas ao espaço privado. As canções retomam-se e respondem-se umas às outras.

Não se trata de poetas singulares e individuais procurando atingir, pelo virtuosismo, um patamar de criação superior, mas antes de todos procurando integrar-se a uma fala ou discussão comum, no *forum* mediático aberto, promovido e mediado pelo cantor, o qual opera para registrar, produzir a *grafia* sonora desse segmento etnossocial. O que principalmente está em pauta é a realidade inóspita e a tentativa de sobreviver dentro dela: as queixas, carências e aspirações enunciadas por um coro de descontentes.

Esteticamente, essa vocação coral se manifesta na comunidade da linguagem poético-musical: coesão e similitude para as quais contribui também, de modo decisivo, o papel do intérprete, não só pela sua performance como pela sua atuação de seletor do repertório. Alcança assim realizar e manter, ao longo dos anos, uma fórmula de eficácia constantemente ratificada pelos próprios antigos e novos colaboradores que dela participam e se beneficiam. Tal eficácia procede da consistência política dessa 1ª pessoa do singular-plural, assegurando a conexão entre produtores, intérprete e público, e fortalecendo a palavra empenhada que circula nesse âmbito socialmente desfavorecido:

Meu samba é duro na queda, é
Não é conversa fiada
É uma bandeira de luta
Na vida da rapaziada [bis]

Sou porta-voz de poetas
Que ninguém dá chances assim como eu
Uns vêm da favela, outros da Baixada
Com esses talentos o meu samba venceu
Tem aqueles que não gostam

Quando ouvem meus sucessos ficam tiririca
Mas ninguém esconde a verdade
Só quem é bom é que fica
[refrão]
Falo a língua de um povo
Que me ajudou a chegar onde estou
Eles compram meus discos e cantam meus versos
E assim vou mantendo o que sou
Porque mostro a realidade
Com dignidade sem demagogia
Cantando tento amenizar
O sofrimento cruel do nosso dia-a-dia [bis]
[refrão]²²

Bezerra da Silva, singular and plural

ABSTRACT:

This analysis deals with a corpus of nearly 270 sambas, and also with socio-historical and quantitative data, in order to elaborate the hypothesis of an ethnographic dimension in Bezerra da Silva's work as a singer and a songwriter. Considering his repertory and his record production process, we discuss about shared authorship and collective building of a particular discourse, where we recognize the voice of groups or individuals involved in some of the main conflicts and tensions of the contemporary urban reality.

Keywords: Bezerra da Silva. Samba. Ethnography. Authorship.

Notas explicativas

- * Professora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, PACC / UFRJ; Bolsista em produtividade CNPq-1C.
- ¹ Uma primeira e diminuta versão deste artigo foi apresentada no IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, em 2008, com o subtítulo "Samba, autoria e função etnográfica", e registrada no CD-Rom com os Anais do Encontro. Ambos os textos foram elaborados como parte de uma pesquisa apoiada pelo CNPq.
 - ² Há controvérsias sobre a data de nascimento de Bezerra da Silva.
 - ³ Em "Produto do morro", de Eliezer da Ponte e Walter Coragem, cuja letra é parcialmente citada adiante.
 - ⁴ Pinga, Jorge Portela e Caboré, "O preço da glória". In: Bezerra da Silva, 1983. *Produto do morro*. Brasil. RCA Vik: 109.0118.
 - ⁵ Os sambistas reconhecidos na geração de Bezerra, ou um pouco anteriores a ela, eram em sua maioria compositores ligados às escolas de samba: Zé Kéti, Ivone Lara, Candeia, Wilson Moreira, Martinho da Vila, Monarco e seus companheiros na Velha Guarda da Portela etc.
 - ⁶ Almir Guineto, Jorge Aragão, Beto Sem Braço, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Arlindo Cruz, Luís Carlos da Vila etc.
 - ⁷ O ótimo samba "Na aba", de Ney Silva, Paulinho Correia e Trambique, foi lançado por Bezerra em 1982 no LP *Bezerra da Silva e um punhado de bambas*, e retomado por Martinho da Vila em 1984, no LP *Martinho da Vila Isabel*. Curioso é que, devido ao sucesso do samba, um dos compositores alterou seu nome e já no disco passou a figurar como Paulinho da Aba. Outro samba de peso, "É lá que eu moro", de Joel Silva e Sérgio Fernandes, foi lançado por Bezerra em 1981 no LP *Samba partido e outras comidas*, e regravado por Mestre Marçal em 1985 no álbum *Recompensa*.
 - ⁸ Nos últimos tempos, também, avulta a influência da empresária e companheira de muitos anos Regina de Oliveira, com quem ele se casou em 2004. Sob o nome artístico de Regina do Bezerra, ela assina em parceria com outros compositores muitas faixas dessa última fase, dando uma inflexão diferente à obra do intérprete.

- ⁹ “De modo geral, Bezerra da Silva é reconhecido pela crítica musical como um atualizador da tradição de partido-alto (um gênero de samba) e da tradição temática da malandragem (clássica em diferentes tipos de samba)” (VIANNA, 1999, p.15).
- ¹⁰ Nos dois primeiros discos, de coco, que estão fora do *corpus*, ele interpretava muitas composições de sua lavra. Em contrapartida, chegou a declarar que não tinha jeito para compor samba.
- ¹¹ O samba de partido-alto voltou fortemente à voga nos anos 80, quando também é chamado de “pagode”. Lopes situa o auge da tendência em 1986 (cf. LOPES, 2005, p. 10).
- ¹² Explica o próprio Bezerra: “A política é a seguinte, você veja bem: eu canto, mas eu sou porta-voz dos autores. Eles fazem a música. Eu me tornei, através dessas mensagens desses autores, um líder. Veja bem como são as coisas [...] Mas um líder, embaixador das favelas. Você já ouviu falar disso? Andaram dizendo por aí [...] Essas mensagens são muitas, tem muita coisa. E a maioria que eu gravo fala de injustiça social. E eu não sabia como é verdade, depois é que eu fui saber devagarinho, fui vendo a minha liderança na favela. Lá é que é meu reduto. *Eu sou produto do morro*” (Bezerra da Silva, *apud* VIANNA, 1999, p. 33).
- ¹³ Taú Silva e Bezerra da Silva, “Pobre compositor”. Bezerra da Silva, 1988. *Violência gera Violência*. Brasil. BMG Ariola: 103.0732.
- ¹⁴ *Blog Aumenta o som*, <http://aumentasom.blogspot.com/>. Baixado em 20-09-2008. Entrevista concedida a Elias Nogueira em agosto de 2003. Publicada originalmente em julho de 2004 no jornal *International Magazine*, edição 93.
- ¹⁵ “Quando saiu de Cascadura e foi morar num apartamento alugado em Botafogo, passou a reunir compositores em sua casa para um mocotó, às terças-feiras, dia de folga na Globo. A festa começava de manhã e entrava pela noite. Chegava gente de todo lugar para cantar, mostrar seus sambas para o artista. O ritual criou problemas no condomínio e Bezerra da Silva teve que brigar para consolidar a tradição do mocotó que estava inventando. Atualmente ainda promove reuniões esporádicas e ouve muitas fitas que mandam, em busca de boas composições e com o intuito de promover os desconhecidos. Apesar de gravar principalmente compositores desconhecidos, eventualmente escolhe sambas de sambistas já famosos, como Noca da Portela, por exemplo. E suas escolhas vêm se fechando em nomes antes desconhecidos, mas aos poucos consagrados por ele, como Adelsonilton e Miltinho, entre outros” (VIANNA, 1999, p.33).
- ¹⁶ Naval, Romildo e Edson Show, “Compositores de verdade”. In: Bezerra da Silva, 1986. *Alô, malandragem, maloca o flagrante*. Brasil. RCA Vik: 109.0145.
- ¹⁷ Regina do Bezerra e Pedro Butina, “Q.G. do samba”. In: Bezerra da Silva, 1995. *Contra o verdadeiro canalha*. Brasil. RGE: 8042 2.
- ¹⁸ Lopes, 2005, p. 184. Segundo o autor, “o que hoje, no alvorecer do século XXI, se conhece como partido-alto é a vasta gama de sambas apoiados num estribilho com 2ª, 3ª e 4ª partes soladas, desenvolvendo o tema proposto na letra” (p. 189).
- ¹⁹ Sergio Fernandes e Pedro Butina, “Saudação às favelas”. In: Bezerra da Silva, 1985. *Malandro rifê*. Brasil. RCA Vik: 109.0133.
- ²⁰ Eliezer da Ponte e Walter Coragem, “Produto do morro”. In: Bezerra da Silva, 1983. *Produto do morro*. Brasil. RCA Vik: 109.0118.
- ²¹ Poderíamos aqui fazer uma aproximação com o espírito do *hip hop*, sua vocação de denúncia das iniquidades sociais. Também como o *hip hop*, o discurso e a performance de Bezerra ostentam frequentemente uma disposição negativista, agressiva, mal encarada. O humor – vinculado à linguagem do partido-alto e ao estilo malandro – se exerce nas narrativas, mas está praticamente ausente das discussões e exposições reflexivas, a não ser por certas inflexões de sarcasmo. Não por acaso, nos anos 90 Bezerra foi admirado e gravado por bandas jovens, *rappers* e roqueiros, como o Barão Vermelho, O Rappa e Planet Hemp.
- ²² Pinga, Guilherme do Ponto Chic e Dafê Amaral, “Meu samba é duro na queda”. In: Bezerra da Silva, 1996. *Meu samba é duro na queda*. Brasil. RGE: 7574 2.

Referências

- BEZERRA DA SILVA, José. Entrevista a Elias Nogueira. Disponível em <http://aumentasom.blogspot.com/> Acesso em: 20 nov. 2010.
- CAMPOS, Alice D. S. *et al.* *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Música, 1983. 245p.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. 263 p.
MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001. 416 p.
VIANNA, Leticia C. R. *Bezerra da Silva, produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 165p.

Recebido em: 28 de maio de 2011

Aprovado em: julho de 2011