



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III - GUARABIRA
CENTRO DE HUMANIDADE
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA CULTURAL**

RAPHAEL PÉRICLES BORGES

**UMA COCADA, NEM SEMPRE, É APENAS UMA COCADA: ANÁLISE DAS
MÚSICAS DE BEZERRA DA SILVA (1986-2005)**

**GUARABIRA-PB
2012**

RAPHAEL PÉRICLES BORGES

**UMA COCADA, NEM SEMPRE, É APENAS UMA COCADA: ANÁLISE DAS
MÚSICAS DE BEZERRA DA SILVA (1986-2005)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Programa de Pós-Graduação da
Universidade Estadual da Paraíba em
cumprimento à exigência para obtenção do
diploma de especialista em História Cultural.

Orientador: Prof^a Ms. Carlos Adriano F. de Lima

GUARABIRA-PB
2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE
GUARABIRA/UEPB

B732c	<p>Borges, Raphael Pericles da Silva</p> <p>Uma cocada, nem sempre, é apenas uma cocada: análise das músicas de Bezerra da Silva (1986-2005) / Raphael Pericles da Silva Borges. – Guarabira: UEPB, 2012.</p> <p>57f.</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História Cultural) – Universidade Estadual da Paraíba.</p> <p>“Orientação Prof. Ms. Carlos Adriano F. de Lima”.</p> <p>1. História Cultural 2. Música 3. Bezerra da Silva</p> <p>I. Título.</p> <p style="text-align: right;">22.ed. CDD 780</p>
-------	---

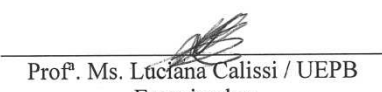
RAPHAEL PÉRICLES BORGES

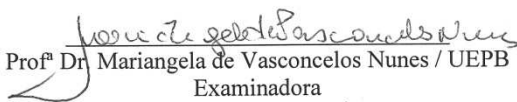
**UMA COCADA, NEM SEMPRE, É APENAS UMA COCADA: ANÁLISE DAS
MÚSICAS DE BEZERRA DA SILVA (1986-2005)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Programa de Pós-Graduação da
Universidade Estadual da Paraíba em
cumprimento à exigência para obtenção do
diploma de especialista em História Cultural.

Aprovada em 13/06/2012.


Prof. Ms. Carlos Adriano Ferreira de Lima / UEPB
Orientador


Prof. Ms. Luciana Calissi / UEPB
Examinador


Prof.ª Dr.ª Mariangela de Vasconcelos Nunes / UEPB
Examinadora

AGRADECIMENTOS

A meu orientador e amigo, professor Carlos Adriano, pelas valiosas contribuições que tornaram possível a conclusão desta. Foi um momento de grande reflexão e aprendizagem, tanto acadêmico como pessoal.

Às professoras Mariangela e Luciana por terem aceitado participar da banca e dedicarem seu tempo para leitura e reflexões sobre a monografia, as quais resultarão em ensinamentos que com certeza farão parte da minha história profissional.

A minha família, Heloisa, Sueli, Reinaldo e Fernando, pelo apoio afetivo, compreensão, amor e carinho e estímulo, vocês sempre estiveram e estarão presentes em minha vida e em minhas decisões.

A Raíssa, minha grande companheira, pela união, compreensão, carinho e amor, bem como por sempre acompanhar e apoiar minhas escolhas e estudos, sem ela talvez esse momento não fosse possível, pois deu sugestões indispensáveis para melhorá-lo.

A todos os colegas de curso que me acompanharam ao longo do processo de formação, no qual fizeram comentários que me ajudaram muito, em especial Haroldo, Domílson e Michelly.

A Deus, sempre presente em minha vida, guiando meus passos.

“Bezerra da Silva está no meio, ele conhece de armamento leve a armamento pesado”.
Jorge Ben (2001).

RESUMO

Bezerra da Silva é o narrador constituídas em uma territorialidade dos subúrbios cariocas. (Re)conhecido pela irreverência de suas letras e modo peculiar de entoá-las, tem sua produção fonográfica marcada pelo tropos da ironia. O presente estudo objetiva analisar as músicas de um cantor de periferia que consegue transpor espaços com temáticas sobre o mundo do crime, e, em especial, as drogas. Pretendemos, dessa forma, compreender os desdobramentos da música na história cultural através da interpretação dos diferentes protestos sociais presentes nos fonogramas do cantor, os quais foram analisados através de três etapas (o consumo, a venda e o plantio da droga), como também em três tempos distintos (uma em 1986, outra em 1993 e a última em 2001). Estamos, portanto, articulando letra e música a uma questão sociocultural, assim nos inserindo na reflexão da história cultural. Por fim, ressalta-se que a música como desdobramento e ponto de produção do campo da história cultural pode revelar o modo como o sistema social se ajusta e como os seus participantes percebem a si próprio e ao mundo exterior, pois a concepção da cultura musical, atrelada à reflexão dos fonogramas pela estrutura poético-verbal, não se prende na análise das letras nas canções de Bezerra da Silva.

PALAVRAS-CHAVE: Bezerra da Silva, história cultural, música.

ABSTRACT

Bezerra da Silva is the narrator of social utopias formed in a Rio suburb of territoriality. (Re) known for their irreverent lyrics and peculiar mode of chant them, music has its production marked by tropes of irony. This study aims to analyze the songs of a singer who can overcome peripheral areas themed on the world of crime, and, in particular drugs. We intend, therefore, understand the unfolding of music in cultural history through the interpretation of these different social protest singer in the phonograms, which were analyzed through three steps (consumption, sale and cultivation of the drug), as well as three different times (one in 1986, another in 1993 and the last in 2001). We therefore articulating words and music to a sociocultural issue, so we insert the reflection of cultural history. Finally, we emphasize that music as a development and production point of the field of cultural history can reveal how the social system fits and how the participants perceive themselves and the outside world since the conception of musical culture, indexed to reflect the structure of phonograms poetic-verbal, is not related in the analysis of the lyrics in the songs of Bezerra da Silva.

KEYWORDS: Bezerra da Silva, cultural history, music.

INTRODUÇÃO.....	9
------------------------	----------

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA CULTURAL: NA BEIRA DA FÁLESIA DAS DÚVIDAS

1.1 UMA BREVE RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA CULTURAL E MÚSICA.....	12
1.2 MÚSICA NA HISTÓRIA CULTURAL.....	23

CAPÍTULO 2

ANÁLISE HISTÓRICA, ESTILÍSTICA E MUSICAL REPRESENTADA NA MÚSICA DE BEZERRA DA SILVA

2.1 Contexto histórico e corpus teórico.....	30
2.2 Procedimentos de compreensão musical.....	34
2.3 Análise histórica e estilística da música.....	38
2.3.1 Malandragem dá um tempo.....	39
2.3.2 A semente.....	43
2.3.3 Overdose de cocada.....	43

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS	54
--------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

Consideramos neste trabalho que há uma intrínseca relação entre o campo da história cultural e a música, visto que esta constrói através de suas letras e sonoridades um novo olhar, possibilitando, desse modo, que por meio dela seja analisado as músicas no campo da história cultural. Aqui, em especial, pretende-se analisar as músicas do intérprete Bezerra da Silva.

Tendo esse intuito, o corpus teórico do trabalho está embasado nos paradigmas da história cultural, nos quais a música, com seu teor polissêmico, através do seu novo olhar e novos objetos, produzem um campo da história pouco visitado por historiadores que têm cultura como fonte inexaurível. Importante atentar que o teor polissêmico aqui retratado se refere aos diferentes sentidos que a música pode produzir, pois entendemos que a subjetividade humana é um fator fundamental para a interpretação da música.

Mais especificamente, a presente monografia objetiva analisar a representação das drogas¹ na música de Bezerra da Silva através de três etapas (o consumo, a venda e o plantio da droga), como também em três tempos distintos (uma em 1986, outra em 1993 e a última em 2001). A escolha se deu principalmente pela abordagem diferenciada sobre a temática sobre drogas, além de ser muito frequente nas composições do autor.

Dessa maneira, o cantor é o narrador dos relatos constituídos em uma territorialidade dos subúrbios cariocas. (Re)conhecido pela irreverência de suas letras e modo peculiar de entoá-las, tem sua produção fonográfica marcada pelo tropos da ironia. Ainda assim, é de fundamental importância discutir como um cantor de periferia consegue transpor espaços reservados com temáticas sobre o mundo do crime, e, em especial, as drogas.

Transpondo essas questões através da interpretação dos diferentes protestos sociais presentes nos fonogramas do cantor, cujas obras são, muitas vezes, produzidas por moradores de morros, ou seja, as músicas populares nos séculos XX e XXI se tornam a tradução dos dilemas culturais, principalmente o samba, pois está vinculada ao processo de desenvolvimento das favelas. Assim, as músicas são veículos das utopias sociais, representando em parte os desdobramentos da cultura vivenciada pelos moradores, em especial o intérprete Bezerra da Silva.

A pesquisa surge quando observamos a música através de outro eixo, pois a forma analítica que ainda se perpetua em alguns programas de pós-graduação encara a abordagem

¹ Substâncias capazes de provocar estados alterados de percepção.

musical de forma simplista, quando analisa a música somente pela sua letra. Assim, esse tipo de análise acaba esquecendo elementos fundamentais que compõem a construção da música. Com efeito, acreditamos que a análise musical traz muitas complexidades, principalmente para os historiadores que na sua grade curricular não compreenderam embasamentos teóricos para trabalhar com a música. Entendemos que a forma mais plausível para analisar uma música, além do seu contexto cultural, está localizada em três vertentes fundacionais: a melodia, a harmonia e o ritmo.

No Brasil, os historiadores que pretendem trabalhar com a música encaram grandes dificuldades, pois “não existe um levantamento completo desse material”, como alerta Napolitano (2010, p.256) se referindo aos fonogramas, *corpus* documental privilegiado do pesquisador. Ademais, o autor complementa afirmando que “a conservação desse riquíssimo acervo documental deve-se mais aos colecionadores particulares do que aos órgãos oficiais da cultura”. Sendo assim, torna-se necessário as pesquisas com maiores frequências sobre esse campo da história, que é a música.

Assim, a canção se torna o patrimônio cultural coletivo através da volumosa interlocução de sujeitos, pois sua transmissão e preservação são veículos e volantes das utopias sociais e acabam traduzindo alguns dos dilemas das práticas culturais. Nessa perspectiva, Napolitano (2010, p.261) aponta a falta de política de preservação das grandes gravadoras e pela inexistência de uma política pública de guarda e preservação de fonogramas.

Nesse sentido a relação entre história e música remete à reflexão dos historiadores sobre as fendas do passado. E, para, além disso, existe uma lacuna na relação da música com a história cultural. Pode-se perceber, na obra de Morais (2010), que a canção está sempre associada à cultura e à representação social, pois é nessa mesma cultura que os indivíduos estão produzindo reflexões sobre o seu ambiente social e ao mesmo tempo tecendo cultura histórica. Consequentemente, é impossível separar a construção musical da cultura, como também de seu caráter social, pois “a música é, portanto, social não somente em seu conteúdo, mas também na sua forma” (MORAIS, 2010, p.81).

Para tanto, optamos por desmembrar a produção da em três capítulos, que apresentam, respectivamente: um panorama sobre possibilidades das tessituras da história cultural e da música para fundamentação teórica; análise da representação das drogas na música de Bezerra da Silva; por fim, o capítulo “Há muito mais em um fonograma do que somente letra”, quando discutiremos como se dá uma análise musical e suas estruturas reflexivas.

Nessa perspectiva, no primeiro capítulo procuramos fazer uma visita aos desdobramentos concernentes da história cultural e da música, quanto a discussões e transformações pertinentes ao tocante do nosso objeto, de maneira a considerá-las imprescindível para a contextualização da música no campo da história cultural. Contudo, a brevidade dos comentários faz-se necessária para compreensão do tema proposto, pois sabemos da devida impossibilidade de abarcar toda narrativa historiográfica em apenas um capítulo. Assim, fomos levados a realizar algumas escolhas que estabeleceram os critérios de condição ao nosso objeto para uma breve apreciação desses temas.

No segundo capítulo, analisaremos o processo de representação das drogas através da etnomusicalidade, como também recorreremos à importância das historiografias que compõem, sendo então pertinente observar e analisar os desdobramentos do campo da história. Assim, quanto como ao conhecimento semiótico da cultura musical, partiremos principalmente do fonograma *Overdose de cocada*, de Bezerra da Silva, que tem duração de quatro minutos e trinta e seis segundos, como também pelo mapeamento das canções que relacionam as drogas: *Malandragem da um tempo*, *A semente*, pois são compostas da mesma temática sobre drogas em décadas distintas a primeira em 1986 a segunda em 2001. Contudo, a canção que é o eixo principal da é a de 1993, *Overdose de cocada*, pois inspira o título do trabalho como também conduz aos estudos das outras músicas que se referem às drogas. Assim, relacionando Bezerra da Silva através do *samba malandro* como pouco sendo fiel as características deste estilo musical.

Dessa maneira, o segundo capítulo se propõe, através do estudo semiótico e teórico musical, articular letra e música à história cultural. O objeto de pesquisa, pois, tem sua dimensão quanto à pluralidade dos estudos culturais relacionados com a musicalidade popular como prática representativa da sociedade.

Sendo assim, objetivamos compreender a pluralidade e a polissemia presentes nas reflexões da música através de estudos bibliográficos da história cultural. Com esse intento, analisaremos o processo de formação da sociedade no que diz respeito à venda e ao consumo de drogas, partindo, para isso, do conceito de Hunt (2006) de que o historiador, ao interpretar os padrões e os significados simbólicos dos fenômenos culturais, pode revelar o modo como o sistema social se ajusta e como os seus participantes percebem a si próprio e ao mundo exterior. Ademais, quanto à compreensão etnomusicológica da cultura popular, consideramos que a cultura musical seria um sistema semiótico construído socialmente.

A seleção do objeto se deu em função do interesse pelas abordagens do professor e do pesquisador no campo da história no tocante das músicas, assim como a relevância do samba

na temática musical nos desdobramentos da história, principalmente quando nos debruçamos sobre a originalidade das músicas do cantor Bezerra da Silva. Ademais, buscamos nas suas músicas as discussões sobre drogas, pois a temática tem em sua dimensão intrincadas visões.

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA CULTURAL: NA BEIRA DA FÁLESIA DAS DÚVIDAS

1.1 UMA BREVE RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA CULTURAL E MÚSICA

Na abordagem desse capítulo, pretendemos focar em um dos aspectos da discussão sobre história cultural, sendo a proposta do trabalho levantar questões pertinentes na construção do diálogo do ouvir na história. Assim, o esclarecimento do capítulo a seguir amplia os desdobramentos da música como campo da história cultural proporcionando ao leitor um breve diálogo com algumas correntes filosóficas que possibilitem chegar a esse trabalho entrelaçados pelos *tropus*² de Bezerra da Silva.

A respeito da influência da construção do discurso do historiador e do tempo sobre seus métodos, práticas e representações, faz-se importante esclarecer que a arquitetura construída pelas ideias tradicionalistas é de uma história de longa duração, de conjuntura e de acontecimentos. É justamente sobre as dimensões da história cultural que começaremos nossa construção teórica, pois a mesma contribui para a abordagem cultural como um domínio da música no campo da história, assim quando buscam um novo olhar para a história, atribuindo com novas possibilidades e novos objetos através do ouvir da música. Assim, é importante compreender que, mesmo com vários pontos de divergências, existe um ponto específico, no qual ocorre convergência entre as correntes ideológicas: a cultura.

Sendo assim, os estudos das mesmas ampliam a visão das novas perspectivas dos historiadores culturais, já que após a década de 1960 e 1970 amparam abordagens que auxiliaram a redarguir ou pelo menos tentar elucidar o campo e o saber do historiador - principalmente no despedaçar do Clio, quando seguimos o pensamento de Hall (2006, p.17) ao escrever sobre “as sociedades da modernidade tardia”. Para o autor, “elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeitos”, ou seja, a virada cultural passa a emergir os desdobramentos e as rupturas epistemológicas dos fazeres dos historiadores.

² Significa “quando aplicada à teoria da música “tom” ou “compasso” [...] no latim clássico significava “metáfora” ou “figura de linguagem” (WHITE, 2001, p.14).

O estudo da música dentro do campo da história cultural é deixado de lado, principalmente, porque os historiadores compreendem “a música tal como se compreende, em geral, a própria linguagem mesmo que desconheça ou nada saiba sobre sua gramática e sintaxe, ou seja, dominando inconscientemente a lógica musical imanente” (ADORNO, 2011, p.62). Dessa forma, privilegia o abandono da academia das análises musicais, pois havia um limite de alguns objetos no tocante da cultura.

As fronteiras da História Cultural como disciplina acadêmica começam a tomar forma a partir do século XIX, conforme observa Peter Burke (2008, p.15). Assim, o autor em estudos posteriores em outro título não deixa de apresentar ressalvas feitas a essa nova forma de se pensar a história, de maneira alocada na oposição ao positivismo. Para o autor, “o século XIX testemunhou uma extensa lacuna entre história cultural, basicamente abandonada à história amadora e profissional, e história “positivista”, cada vez mais interessada em política, documentos e “fatos concretos” (BURKE, 2006, p.37). Segundo Hayden White (2001, p.40) “desde meados do século XIX, a maioria dos historiadores simulou um tipo de ingenuidade metodológica deliberada”. Para Barros (2009, p.58) a história cultural de pensamentos típicos do século XIX “era uma história elitizada, tanto nos sujeitos com nos objetos. A noção de “cultura” que a perpassava era uma noção demasiadamente restrita”.

A busca dos historiadores da mudança epistemológica da escrita da história é, porém, um dos passos para obter e ponderar mais espaço para os “novos historiadores, que estão preocupados com “a história vista de baixo” [...] com a opinião das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social” (BURKE, 1992, p.13). Sendo assim, a música como prática e representação cultural da sociedade, pela qual retrata os sentimentos individuais e coletivos presentes nas dúvidas e das múltiplas facetas das culturas, pode esclarecer questionamentos de forma inovadora, eliminando assim a surdez presente nos desdobramentos da história.

Para Michel Foucault (1996, p.30), “uma disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e definições, de técnicas e de instrumentos”. Com efeito, segundo Michel de Certeau (2010, p.33) a história oscila, então, entre dois pólos: “por um lado remete a uma prática, logo a uma realidade; por outro, é um discurso fechado, o texto que organiza e encerra um modo de inteligibilidade”. Para o autor, a história combina dois elementos-chaves para compreensão da sociedade: o “pensável” e a “origem”, pois o historiador passa a se preocupar com as particularidades dos lugares de onde se fala.

Nesta perspectiva, quando a escrita da história passa a se preocupar consideravelmente com as estruturas mais melindrosas, em especial a música, passa a ser vista como uma forma possível de análise da história. Segundo Marcos Napolitano (2000, p.186),

quando conseguirmos vencer o isolamento disciplinar e o diletantismo que muitas vezes marcaram as reflexões sobre a história da música no Brasil, a historiografia talvez consiga fazer jus à rica polifonia de sons e idéias que constituíram fantásticas experiências musicais na sociedade brasileira, ao longo do século XX.

Nesse contexto, só podemos reconhecer o que a história diz da sociedade se primeiramente reconhecermos o que essa história relata dela mesma, ou seja, é necessário saber como funciona a história e suas estruturas melindrosas, que se apóiam nos conceitos e parâmetros da música, já que a canção surge dos desdobramentos das culturas dos sujeitos e da sociedade.

Sobre os questionamentos da instituição histórica, como indaga Roger Chartier (2010), essa produção historiográfica vem durante as últimas décadas sendo a maior reflexão do historiador contemporâneo. Sendo assim, será possível a história, como disciplina do saber, dialogar com a escrita da imaginação? E no nosso caso específico com a música? Ou as análises dessa complexa literatura ficcional ainda são reconhecidas como inverdades? Segundo Carlo Ginzburg (Queijo e os vermes), ainda no Renascimento, a história soube separar as técnicas para o reconhecimento crítico do “verdadeiro” e do “falso”. Para Arnaldo Contier (1991, p.151),

os sentidos enigmáticos e polissêmicos dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de escutas ou interpretações – verbalizadas ou não – de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade. A partir destas concepções, a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas “escutas” (conflitantes ou não) nos decodificadores de sua mensagem [...] de acordo com uma perspectiva sincrônica ou diacrônica do tempo histórico.

Os estudos de história e música articulando letra, canção, ritmo e performance a uma questão social e cultural, nos inseriram, pois, nas reflexões dos estudos da história cultural pela sua pluralidade. Ainda assim, Michel de Certeau (2010) relata que o historiador deve repensar sua análise para produzir um discurso de conhecimento das fontes e convencer o leitor do seu saber histórico. Dessa maneira, para o autor, a história é um discurso que produz

enunciados científicos, possibilitando ao historiador operações de controle aos objetos determinados na sua fonte.

Dessa maneira, Pierre Bourdieu (1991, p.13) se indaga: qual a diferença entre o “escritor” e o “historiador”? Quem tem o monopólio de poder dizer quem está autorizado a chamar-se de historiador ou até mesmo quem tem autoridade para dizer quem é historiador ou não historiado?. Dessa forma, podemos perceber que o movimento da história vista de baixo é de fundamental importância, já que também reflete uma mudança, através de um novo olhar, por considerar mais seriamente as opiniões das pessoas comuns sobre seu próprio passado, diferentemente do que costumavam fazer os historiadores tradicionais. Principalmente quando se trata dos objetos, “face à noção complexa de cultura que hoje predomina nos meios da historiografia profissional, são inúmeros (Barros, p.59)”.

Nessa perspectiva, é que a música, como expressão cultural dos sujeitos em relação à sociedade, ganha maior credibilidade através da história “ao revelar as inadequações das explicações materialistas e deterministas tradicionais do comportamento individual e coletivo de curto prazo, e na demonstração de que tanto na vida cotidiana, quanto nos momentos de crise, o que conta é a cultura.” (BURKE, 1992, p. 35).

Segundo Barros (2009, p.55) a história cultural “é particularmente rica no sentido de abrigar no seu seio diferentes possibilidades de tratamento”. Assim, durante as últimas décadas a historiografia buscou através das suas obras, com árduo esforço, partir as amarras que deixam os historiadores limitados. Para Barros (2009, p.59), as noções que se acoplam mais habitualmente à “cultura” para constituir um universo de abrangência da História cultural são as de “linguagem”, “representação” e “práticas”.

Os historiadores que se propõem a trabalhar com cultura, quando se depara com as teorias de Michel de Foucault, percebe o risco na empreitada do saber historiográfico, já que as suas teorias se constituem em um corpus teórico pautado em dúvidas e incertezas sobre a escrita da história. Para Hayden White (2001, p.257) “Foucault escreve a história a fim de destruí-la enquanto disciplina, enquanto modo de consciência e enquanto modo de existência”.

Discordo de Hayden White nestes pontos teóricos, principalmente por que esse processo vai tornar a análise histórica mais instigante nas suas rupturas, descontinuidades e disjunções. Assim, segundo Certeau (2010, p.39), essa história totalizante era construída sobre uma impossibilidade de ser controlada, sendo as críticas sobre o “sistema de interpretação foram vigorosamente criticadas, particularmente por Michel de Foucault”. A ideia de rupturas epistemológicas de Bachelard (1971) vem emaranhada justamente dos problemas que

permeiam as dúvidas e as incertezas, que se aproximam para um pluralismo filosófico e assinalam à filosofia o lugar entre a ciência e a ficção, como baliza de fronteira que permite a liberdade e a eficácia que acabar a ocorrer nos estudos do campo da história quando se trata de história cultural.

Revel (1998, p.290) afirma que “a obra que tenha marcado mais profundamente os historiadores franceses desde a década de 1960 não é de seus pares, mas sim a de um filósofo, Michel Foucault”. Segundo Hunt (2001, p.12), “Foucault estudou a cultura pelo prisma da tecnologia de poder, que ele situou estrategicamente no discurso”, criando assim uma abordagem pautada na dúvida, tendo um enfoque pouco claro e uma falta de definição, o que sempre propiciava ao estímulo à novas buscas e novas abordagens sobre os temas.

Para Certeau (2010, p.40) as práxis adotadas principalmente após Foucault revelam dois problemas conexos: “a evanescência da ideologia como realidade a explicar, e sua reintrodução como referência em função da qual se escreve uma historiografia”. Dessa forma, segundo Certeau (2009, p.110) “as transformações que Foucault introduziu na análise dos procedimentos e as perspectivas que se abrem depois de seus estudos [...] podem produzir alterações fundamentais nas instituições da ordem e do saber”.

Nesse contexto, Michel Foucault deixa na historiografia uma contribuição pautada nas dúvidas do fazer historiográfico, em que milhares de fissuras, ainda haverão de serem preenchidas entre essas acreditamos, que a música contribui veemente para isso. Pois o autor em seus espólios nos “envolve” nas teias da escrita da história, no qual ainda a um longo caminho teórico metodológico a ser seguido e percorrido, devido às inúmeras dúvidas, titubeante nas incertezas.

A história cultural nos possibilita estudar, analisar e compreender a música junto com nas tessituras da história, pois “o que é novo não é a sua existência, mas o fato de seus profissionais serem agora extremamente numerosos e se recusarem a serem marginalizados”. (BURKE, 1992, p.19). Assim, devemos ter conhecimentos e leituras que possibilitem buscar quando for exigido estabelecer uma correlação, como também procurar solução dos seus problemas através das suas dúvidas e incertezas, pois é melhor repousar nos ombros do historiador, que se propõe a trabalhar com a história cultural, as incertezas.

Nessa perspectiva, a história cultural vem sendo umas das maiores produtoras bibliográficas do último século em todo o mundo. No Brasil, segundo Pesavento (2008, p.7), “a história cultural corresponde hoje a cerca de 80% da produção historiográfica nacional, expressa não só nas publicações especializadas, sob forma de livros e artigos científicos”. Sendo assim, essa avalanche de produção e de novas abordagens vem consolidar a carência

teórica da historiografia em especial neste trabalho monográfico no prisma da música. Essa ruptura da escrita totalizante, quando entra em voga um novo olhar sobre as temáticas do campo da história, era necessária principalmente pelo esgotamento do modelo anterior, que já não instigava a escrita da história, contudo a discussão neste momento é que o novo modelo vem cheio de problemas, no qual os historiadores buscam elucidar nas últimas décadas.

Dessa maneira, uma das causas fundamentais para as dificuldades dos historiadores é sem dúvida as múltiplas facetas do termo “cultura” e da palavra história, pois Burke (2008, p.43) define que “os historiadores culturais – e outros membros de sua cultura – se apropriaram dessa noção antropológica na última geração”. Contudo sua definição conceitual é tão complexa quanto o seu estudo.

Segundo Chartier (2010, p.34) existe duas famílias de significados para este termo cultura. A primeira está ligada a construção da história dos textos, das obras e das práticas culturais, enquanto a segunda classifica as ideias defendidas como representações da cultura no acontecimento histórico. O antropólogo Clifford Geertz (1973, p.89) também defende essas perspectivas, já que define os padrões de significados transmitidos historicamente através de sistemas culturais de símbolos e rituais. Então, para compreender e certificar através da representação histórica do passado, se faz necessário seguir algumas análises proposta por Ricoeur (2007), quando o autor aponta claramente as três “fases” da operação historiográfica: o estabelecimento da prova documental, a construção da explicação e a colocação em forma literária.

Dessa abordagem, assim como na compreensão do termo cultura, as relações de cultura popular e cultura letrada estão agrupadas em dois grandes modelos pelos quais mobilizam apaixonadamente a história cultural. O primeiro modelo deseja abolir toda ideia de etnocentrismo cultural. Já o segundo preocupa-se em recordar as forças das relações de dominação à das desigualdades do mundo social.

Com efeito, observamos as dificuldades no sentido de ser arrepiante e excitante, pois estamos de frente a um mundo de “descobertas” e “soluções” e dentro destas a música está presente de forma particular. Pois é, segundo Fernand Braudel (1972), a história é um “mar” em que os historiadores podem mergulhar e buscar os acontecimentos, mesmo que esse “mar” seja um pouco frio para alguns historiadores, contudo não se pode mais rejeitá-lo como costumava ser feito pelos historiadores tradicionais.

Nesse contexto, por estarmos em lugares que nunca antes estivemos, o mergulho do historiador deve ser precavido, pois segundo Burke “o novo paradigma também tem seus problemas: problemas de definição, problemas de fontes, problemas de método e problemas

de explicação” (1992, p.20). Assim, o historiador pretende pontuar algumas importantes dificuldades do historiador cultural.

O primeiro problema, o de definição, está presente justamente pelo motivo de estarmos em campos novos que nunca foram estudados pelo historiador. Dessa forma, para Hayden White (2001, p.142), “toda disciplina é constituída, como viu Nietzsche de modo muito claro, por aquilo que ela proíbe os seus praticantes de fazer [...] e nenhuma e cercada de mais tabus que a historiografia profissional”. Assim, é nesse momento que a permissão e a interdição, para Certeau (2010, p.76), tornam cego a pesquisa histórica, pelo qual José D’Assunção Barros (2011, p.30) observa que “a história, no decorrer do século XX e além, foi beneficiada por uma longa história de contribuições interdisciplinares às concepções e abordagens dos historiadores”. Sendo assim, torna possível através da interdisciplinaridade e do abraço dos historiadores a outras disciplinas, poderia ser uma “solução” desse problema.

Nessa perspectiva, segundo Certeau (2010, p.57), “finalmente a história se refere a um fazer que não é apenas o seu ‘fazer historia’, mas aquele da sociedade que especifica uma produção científica”. Ainda assim, confirmando o problema, Burke (1992, p.21) afirma que “os problemas de definição ocorrem porque os novos historiadores estão avançando em territórios não familiares”.

O segundo problema está inserido no contexto das fontes “quando os historiadores começaram a fazer novos tipos de perguntas sobre o passado, para escolher novos objetos de pesquisa, tiveram de buscar novos tipos de fontes, para suplementar os documentos oficiais.” (BURKE, 1992, p.25).

Nesse contexto, para Chartier (1990), a fonte deve ser levada em consideração segundo o contexto no qual foi produzido, assim como os motivos que levaram a sua produção, por isso pensar os processos históricos dessa forma nos possibilitam ir do discurso ao fato, questionando a fonte como mero instrumento de mediação do testemunho de uma realidade.

Dessa maneira, Chartier (1990) passa a considerar as representações como fato de múltiplos sentidos. Mesmo que a realidade seja algo que discutiremos mais adiante, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam perdendo toda a ideia de verdade absoluta.

O terceiro problema que Burke (1992, p.35) nos relata na escrita da história é o método, pois segundo o autor a disciplina da história está atualmente mais fragmentada que nunca.

Os historiadores econômicos são capazes de falar a linguagem dos economistas, os historiadores intelectuais, a linguagem dos filósofos, e os historiadores sociais, os dialetos dos sociólogos e dos antropólogos sociais, mas estes grupos de historiadores estão descobrindo que cada vez é mais difícil falar um com o outro.

Nesse contexto, a interdisciplinaridade era uma breve solução para os problemas dos paradigmas da história. Quando falamos dos problemas da definição, não podemos dizer o mesmo quando entramos no mérito do método e da explicação, pois o auxílio das outras disciplinas é um grande problema quanto a esses itens.

Durval Muniz de Albuquerque Junior (2006, p.186) argumenta que a historiografia no âmbito brasileiro embaraça as discussões e atrapalha novas perspectivas, pois

a crítica historiográfica em nosso país, como campo especializado de estudos, ainda está se constituindo. Talvez se deva à imaturidade, à falta de uma tradição acadêmica de debate historiográfico, que ela ocorra ainda muito marcada pelo personalismo, uma marca da própria sociedade brasileira, pelo ataque muito mais pessoal aos autores, do que como um debate no campo das idéias.

Talvez, por isso, a utilização quantitativa e qualitativamente muito maior dos autores estrangeiros, enquanto em números pouco expressivos se encontra os autores brasileiros no que refere a essa discussão.

Uma das maiores dificuldades para o historiador segundo Pesavento (2008) está em um seu capítulo *Em busca de um método* do livro *História & história cultural*. A autora relata que os problemas se constituíram quando a história cultural chega até um reduto de sensibilidade e de investimento de construção do real que não são os do seu presente. O passado só chega ao historiador através de representação, que terá como alicerce as fontes na qual ele se debruça.

Dessa forma, para Barros (2009, p.74), “a história cultural passa a se beneficiar de uma leitura efetivamente polifônica de suas fontes”. Assim, tem-se nas mudanças epistemológicas a entrada em cena de um novo olhar. A autora Pesavento (2008) consiste em considerar a representação como a categoria central da história cultural, que foi incorporada pelos historiadores no século XX.

Para Barros (2009, p.88), “a perspectiva cultural desenvolvida por autores com Roger chartier e Michel de Certeau, enfim, constitui um dos três eixos mais influentes para o atual desenvolvimento de uma história cultural”. Sendo assim, Pesavento (2008) deixa ver o

lugar existencial e epistemológico do novo olhar da história cultural com o conceito de representação construída sobre o mundo as quais fazem com que o homem viva em uma realidade paralela à existência dos indivíduos, ou seja, reflita a sua realidade e a sua existência, pois são essas normas que dão coesão e existência à determinada coletividade. São tais representações que fazem com que os homens percebam a realidade e “pautem a sua existência”.

A história cultural, explica Chartier (1990), surge principalmente para quebrar os paradigmas presentes nos estudos da década de 1950 e 1960, pelas quais os historiadores buscavam uma forma de saber controlado e excludente, especialmente da narrativa histórica, pois segundo os historiadores dessa época o método narrativo estava associado ao mundo da ficção, da literatura, do imaginário, da fábula. Partindo desses princípios, este trabalho visa a analisar as músicas do sambista Bezerra da Silva como um produtor de cultura, partindo do conceito de Michel de Certeau (1995) de agente cultural.

Por agentes culturais, entenderemos aqueles que exercem uma das funções ou uma das posições definidas pelo campo cultural: criador, animador, crítico, promotor, consumidor etc. (CERTEAU, 1995, p.195).

Dessa forma, a história cultural, em especial neste trabalho monográfico, estabelece através do conceito de representação o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada e vivida de forma individual ou coletiva. Sendo assim, Pesavento (2008) deixa ver o lugar existencial e epistemológico do novo olhar da história cultural, com o conceito de representação construída sobre o mundo as quais fazem com que o homem viva em uma realidade paralela à existência dos indivíduos, ou seja, reflita a sua realidade e a sua existência, pois são essas normas que dão coesão e existência à determinada coletividade. Assim, não só o olhar, mas o ouvir passa a fazer parte integrante dos desdobramentos e representações que fazem com que os sujeitos percebam a realidade e “pautem a sua existência”.

Com efeito, as representações são matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, que erguem um sentido ao mundo que os indivíduos ou grupos constroem sobre a realidade. Segundo Pesavento (2008, p.41) “a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social”. Então, a representação está inserida no regime de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade.

Ainda assim, podemos ressaltar que os estudos de Pierre Bourdieu (2004) sobre representação, no qual o autor cita que aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer

sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Assim, o ouvir, como um sentido do sujeito integrante da sociedade, durante muitos anos foi carente de análise dos historiadores, que construía representações surdas.

As representações são matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, que constroem um sentido ao mundo que os indivíduos ou grupos relatam sobre a realidade. Segundo Pesavento (2008, p.41), “a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social”. Nessa perspectiva, a representação está inserida no regime de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade.

Dessa forma, Burke (1992; p.31) pensa que “a expansão do campo do historiador implica o repensar da explicação histórica, uma vez que as tendências culturais e sociais [...] requerem mais explicação estrutural”. Já para Hunt (2006, p.29), “quanto mais culturais se tornarem os estudos históricos, e quanto mais históricos se tornarem os estudos culturais, tanto melhor para ambos”.

Seguimos Burke (2008) “na medida em que o autor expressa sua preocupação com as reações e as recepções das obras vistas, ouvidas ou lidas”, justamente sobre as preocupações do autor é que a construção de uma análise musical, sobre o samba malandro de Bezerra da Silva, deve ser vinculada às críticas dos principais jornais e revistas do país, pois os mesmos demonstraram a relação entre o cantor e a mídia. Com efeito, vivemos em uma sociedade cheia de dúvidas e contradições históricas com inúmeras diversidades, sendo assim são essas que fazem o entendimento e a assimilação sonora dos grupos sociais, pois a “cultura popular” encontra na música uma das maneiras de expressar seus relatos do cotidiano. Nesse sentido, “o historiador precisa, pois, encontrar a tradução das subjetividades e dos sentimentos em materialidade e objetividade palpável” (PESAVENTO, 2008, p.58).

Nesse contexto, o conceito de representação veio designar à história cultural uma nova forma, pois esse conceito deixa vincular, praticamente por si mesmo, o estreitamento de como os indivíduos e os grupos sociais se percebem a si próprios e como percebem os demais. Entendida dessa maneira, a noção de representação não nos afasta nem do real nem do social.

Segundo Chartier (2010, p.24) entre a história e a ficção a distinção parece estar resolvida, já que “a ficção é um discurso que ‘informa’ do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se dele,” enquanto a história pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é”. Contudo seria muita pretensão uma solução de forma simplista

definir as relações entre história e ficção. Nesse contexto, o próprio Chartier (2010, p.25) admite que esses conceitos não são tão simples assim de serem explicados. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p.23), para tentar uma explicação sobre o assunto pelo qual

a busca desse centro imaginário em que se produziria o conhecimento tanto pode ser feito partindo da coisa, da matéria, da realidade, do objeto, do fato, como propuseram os positivistas, os marxistas, a fenomenologia, todos os considerados materialistas, objetivistas, realistas ou racionalistas, como pode partir da representação, da cultura, da sociedade, das ideias, do simbólico, do contexto social, da subjetividade, como propuseram os românticos, os idealistas, os existencialistas ou a semiologia e a hermenêutica, todos os considerados idealistas, subjetivistas, nominalistas ou irracionais.

Segundo Pesavento (2008, p.115), “há mais dúvidas que certezas, o que compromete o pacto da história com a obtenção da verdade.” Mesmo que saibamos que dificilmente chegaremos à verdade, o mais importante e formidável é o compromisso do historiador, seja qual for sua corrente historiográfica, de chegar o mais próximo possível do real.

Os trabalhos historiográficos produzidos a partir de meados dos anos 1980 parecem estar tentando encarar o desafio de “favorecer a escuta simultânea e sincrônica das fontes musicais” (NAPOLITANO, 2000, p.186) sem reduzir a história da música (brasileira) a um mero apêndice da história da sociedade ou da história das ideias. Dessa forma, sem dúvidas essas análises merecem ser repensadas pelos historiadores do século XXI, pois a leitura das diferentes temporalidades que fazem o presente ser o que é, ou seja, segundo Chartier (2010, p.68) herança e ruptura, invenção e inércia ao mesmo tempo continuam sendo a tarefa singular dos historiadores e sua responsabilidade principal para com seus contemporâneos.

Quanto às discussões sobre o discurso historiográfico a respeito do imaginário, do simbólico e do real já seria o suficiente para demonstrar a complexidade da separação do discurso historiográfico e das dúvidas presente nele. Pesavento (2008, p. 118) nos tranquiliza quando escreve que: “O historiador não precisa escrever sobre tudo em cada texto, nem é compulsório que recorra, explicitamente, às correlações entre todas as instâncias do real em cada texto ou pesquisa feita”.

Nesse sentido, Segundo Certeau (1994, p.41) “essas maneiras de fazer constituem as práticas [...] do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural”. Pois o historiador tem como objeto a música deve impetrar as análises da história cultural às músicas construídas e correlacionadas socialmente.

Dessa forma, a relação entre história e música vai além, articulando letra, melodia e performance a uma questão social e cultural, nos inserindo nas reflexões dos estudos da história cultural pela sua pluralidade e pelas fendas existentes na história. A história cultural, pois, para Moraes (2010) possibilita novas abordagens, novos métodos e novos objetos, pelos quais se dão um enfoque privilegiado à cultura, sendo nesse contexto a forma mais sugestiva para os historiadores que têm a música como objeto de sua pesquisa.

Para Adorno (2011, p.63), ocorre “a relação espontânea e direta com a música, a capacidade de execução [...] identificando imediatamente aquilo que se escuta”. Assim, para o autor é possível chamar pessoas comuns como “ouvintes de cultura”. Essa facilidade ao acesso musical contribui para que a música seja esse objeto emaranhado de sentimentos.

Assim, além de ouvir, segundo Behar (2004, p.91), “o povo também produz análise, interpreta o mundo e o Brasil, partindo do próprio cotidiano, cantando frevo ou samba afirmando o desacato às regras em sua poética musicalidade”. Nesse contexto, para Certeau (1994, p.78), as manifestações musicais auxiliam a preencher as lacunas do passado, pois “sobre a própria ruína de uma história reduzida à ordem, essas canções ainda se elevam”. Com efeito, a análise musical através do conceito de representação proposto por Roger Chartier (1990) possibilita identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma “realidade social” é construída, pensada e vivida de forma individual ou coletiva.

Nesse contexto, visto que a música passa a fazer parte dos estudos culturais a serem analisados nas experiências históricas pelos historiadores da história cultural, pois pensar em uma cultura sem música é estar surdo para os acontecimentos da história. Como destaca Behar (2004, p.92), “a nossa música é o melhor retrato da história cotidiana do povo”. Assim, esse povo que com as diferentes vozes sociais autorizam e autoproclamam Bezerra da Silva como um representante do *samba malandro*.

1.2 MÚSICA NA HISTÓRIA CULTURAL

A música se deixa escutar. Os espaços existencial e epistemológico ultrapassam o “olhar” da história e agora pedem mais de seus sentidos - em nosso caso o ouvir. Agora não basta simplesmente ver, mas escutar uma história cultural, pois, quando a escrita da história passa a se preocupar consideravelmente com as estruturas mais culturais, podemos perceber um movimento de fundamental importância nas abordagens sobre música, já que problematiza uma mudança por considerar mais seriamente as opiniões e as produções dos agentes culturais – conceito de Michel de Certeau (1995, p.195) - em seu passado. Nesse

sentido, a história cultural na difusão e na recepção do conhecimento e no preenchimento das lacunas do passado se torna possível e plausível nesta pesquisa quando o campo da história perpassa seu domínio pelos estudos culturais, não somente pela produção de “cultura popular” escrita, mas também de uma “cultura popular” ouvida através das músicas.

A história cultural como foi relatado no tópico anterior possibilita novas abordagens, novos métodos e novos objetos, em que o conceito de representação dá um enfoque privilegiado à cultura, que é nesse contexto a forma mais sugestiva para os historiadores que têm a música como objeto de sua pesquisa, pois segundo Napolitano (2010, p.235) “as fontes audiovisuais e musicais ganham crescente espaço na pesquisa histórica”. Contudo, para Napolitano (2010, p.236), o historiador precisa “perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos”.

Para Burke (2006), ocorre entre os historiadores a dificuldade de entender e pesquisar a articulação letra-música no que diz respeito à produção acadêmica. O autor afirma que essa análise tem sido um dos principais desafios para os historiadores da história cultural, pois “articular a linguagem técnica-estética das fontes audiovisuais e musicais e as representações da realidade histórica ou social nela contida” não tem sido tarefa fácil metodologicamente.

Com isso, a análise da representação das músicas do cantor Bezerra da Silva no processo de códigos internos de funcionamento das suas narrativas, no que diz respeito à temática sobre drogas, quando utilizar letra-música e seus desdobramentos conforme o exposto no parágrafo anterior. Seguimos, pois, o conceito de Hunt (2006) de que o historiador, ao interpretar os padrões e os significados simbólicos dos fenômenos culturais, pode revelar o modo como o sistema social se ajusta e como os seus participantes percebem a si próprio e ao mundo exterior.

Dessa maneira, Michel de Certeau (1994) relata que o historiador deve repensar sua análise para produzir um discurso de conhecimento das fontes e convencer o leitor do seu saber histórico. Dessa forma, para o autor, a história é um discurso que produz enunciados científicos, possibilitando ao historiador operações de controle aos objetos determinados na sua fonte. Assim, as relações entre história e música, embasadas nos paradigmas da nova história cultural inter-relacionados diretamente com a música, como forma de produzir cultura, se inserem nesse universo epistemológico que é a história cultural.

Ainda assim, a exposição das relações entre história e música, embasadas nos paradigmas da nova história cultural inter-relacionados diretamente com a música, se inserem nesse universo epistemológico que é a história cultural. Dessa maneira, dar ênfase nas

possibilidades de se fazer a história a partir das letras de música como fontes seria somente dar o primeiro passo em uma longa caminhada, que é pesquisar e compreender a música na história cultural.

Seguimos, ainda, Burke (2008) na medida em que o autor expressa sua preocupação com as reações e as recepções das obras vistas, ouvidas ou lidas. Vivemos em uma sociedade com experiências tecnológicas inúmeras, contudo cheia de dúvidas e contradições históricas. A “cultura popular”, porém, encontra na música uma das maneiras de expressar sua realidade social em pessoas simples. Nesse contexto, Certeau (1994, p.64) reconhece que a história diz da sociedade se primeiramente reconhecer o que essa história relata dela mesma, ou seja, é necessário para o historiador, seja de qual corrente historiográfica ele se encontrar, perceber a interdisciplinaridade de seu objeto e saber como funciona a história e suas múltiplas abordagens das suas fontes.

Partido desses conceitos seria pouco provável conseguir fazer uma análise historiográfica de uma música sem esses elementos propostos nesse tópico, pois a música, principalmente o samba, constrói na sociedade variados sentimentos, que surgem do ouvir, do ler, do refletir de uma música. Os fonogramas traduzem os sentimentos no esplendor do íntimo e do coletivo em sua poética-musicalidade.

Segundo Pesavento (2008), o historiador da cultura se dispõe a fazer seu objeto de estudo falar. Os fonogramas de Bezerra não só falam, mas também gritam os sons dos morros cariocas e da sociedade brasileira que estão homogeneizados na “cultura popular”, com música, protesto e drogas. Nesse sentido, seguimos Luiz Tatit (2011, p.26) no qual “o refrão constitui um núcleo de retorno para toda canção, numa ordem extensa, portanto, propomos o conceito de *tematização* para dar conta de todas as recorrências, contínuas ou descontínuas, que responde pelas identidades internas da melodia numa ordem intensa”.

Dessa forma, a “manifestação musical em forma de canção popular oferece um campo de pesquisa privilegiado para o aprimoramento das articulações concebidas no nível profundo, em estágio anterior à configuração dos sistemas semióticos específicos” (TATIT, 2011, p.24). Pois as músicas e os ritmos de Bezerra da Silva exprimem uma visão distinta, já que foi respectivamente construída e interpretada na comunidade e pela sociedade. Dessa forma, a música é um elemento indissociável da cultura histórica, capaz de agir de modo transformador. Sendo assim, a humanidade sente necessidade de criar e tem consciência do domínio que a arte da música exerce sobre a sociedade.

Com efeito, Tomaz Tadeu da Silva (2009, p.76) nos relata que “a identidade e a diferença têm que ser ativamente produzida. Elas não são criaturas do mundo natural ou de

um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social”. Assim, esse procedimento, mostrar-se-á de grande utilidade na exploração da dualidade sujeito-objeto que frequentemente ocorre na análise musical através da experiência vivenciada pelo sujeito. Pelo dualismo sujeito-objeto, entende-se a separação que ocorre – mesmo que tacitamente – sempre que nos aproximamos de uma peça musical como um objeto em algum mundo “externo a nós”, como um objeto distinto de nós mesmos, como sujeitos perceptivos e conceptivos. Pode-se seguramente afirmar que, em nossas análises de obras, tendemos a não assumir essa distinção sujeito-objeto. Mesmo que, geralmente, não esteja clara qual a natureza específica do objeto musical, nunca procedemos como se esse problema pudesse ser colocado ‘entre parênteses’ em uma discussão analítica.

Dessa forma, Bezerra da Silva busca esclarecer melhor a questão do sujeito que ‘deseestrutura’ a tradição musical, em especial o samba. Assim, o cantor em suas músicas faz emergir questões camufladas, que quase sempre estão arraigadas e são tão fundamentais na maneira de pensar e de agir dos sujeitos sobre os discursos, que se tornam quase completamente transparentes durante a vivência social do mesmo. Com efeito, geralmente as evidências começam a ver como o pensamento sobre determinados problemas impedem outros tipos de soluções, que diferem daquelas geralmente sustentadas na tradição cultural. Nesse sentido Tomaz Tadeu da Silva (2009, p.81) percebe sobre a identidade e a diferenças que

a definição da identidade e da diferença seja objeto de disputa entre grupos sociais assimetricamente situados relativamente ao poder. Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade [...] A identidade e a diferença estão, pois em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes.

Nessa perspectiva, devemos pensar que a música para análise pode ser dividida em duas grandes categorias. Por um lado, o meta-discurso musical engloba análise musical, “teoria musical” e qualquer outra atividade que requer a habilidade de identificar e nomear elementos e padrões da estrutura musical composta pelos sujeitos, sendo no caso de Bezerra os moradores dos morros cariocas. E por outro lado o meta-discurso contextual, que procura explicar como as práticas musicais se relacionam com a cultura e a sociedade, que as produz, bem como é afetada por elas. Dessa forma, o conhecimento sobre música é meta-musical por definição quase sempre carrega consigo uma denotação verbal, mesmo que sua composição

necessite do meta-discurso contextual. Entretanto, da mesma forma que a música produz conhecimento, é intrínseca a relação dos propostos acima, contudo em nossa análise nos prenderemos nos elementos culturalmente específicos no meta-discurso contextual.

Dessa forma, sobre a teoria musical na música popular segundo Napolitano (2005), o registro fonográfico se coloca como eixo central das abordagens críticas, diferente na música “erudita”, em que delineiam-se partituras como prioridade de estudo. O motivo para tanto se configura no fato de que principalmente na música popular ocorre a liberdade do *performer*³ em relação às partituras. Para Stuart Hall (2006, p.25) “as transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas”.

Nessa conjuntura, descrever os minuciosos detalhes das estruturas etnomusicais de melodia, harmonia e ritmo que compõem os fonogramas, aflora da “cultura popular” significados múltiplos pelos quais mostram as práticas culturais e relatam o cerne de uma determinada cultura, já que Napolitano (2005, p.89) informa que “para ampliar o mapeamento das potencialidades heurísticas em torno da história cultural da música seria necessário sistematizar os tipos de fontes em tipologias específicas”. Dessa forma, especificamente na análise desse trabalho monográfico, temos as pretensões de compreender a música para além das análises formalistas internas da linguagem, ou seja, a música popular de Bezerra da Silva está focada principalmente em pensar e perceber suas ações em correspondência direta ou indireta com a sociedade.

A análise e a pesquisa devem, pois, ser feitas sobre a relação dos fonogramas através das estruturas poético-verbal, não se prendendo, assim, a análise das partituras nas canções de Bezerra da Silva, já que “na música popular, seja instrumental ou cantada [...], a partitura pouco traduz o que se ouve” (NAPOLITANO, 2010, p.270), ou seja, a articulação da letra com sua memória discursiva de protesto social é a melhor forma de aflorar seu *raison d’être*,⁴ e ao mesmo tempo identificar o sujeito-objeto na construção da música.

Nesse contexto, percebemos na obra de Morais (2010) que a canção está sempre associada à cultura e à representação social, pois é nessa mesma cultura que os indivíduos estão produzindo reflexões sobre o seu ambiente social e ao mesmo tempo afluindo cultura. Consequentemente, é impossível separar a construção musical da cultura e de seu caráter social, pois “a música é, portanto, social não somente em seu conteúdo, mas também na forma” (MORAIS, 2010, p.81).

³ Cantor, arranjador ou instrumentista (Napolitano, 2004, p.84) no nosso caso Bezerra da Silva.

⁴ Termo empregado por Adorno (1985). É uma expressão lingüística de derivação francesa, significando “razão” ou “razão de existir”.

Segundo Napolitano (2005, p.11), “aquilo que hoje chamamos de “canção” é um produto do século XX, através da sua forma fonográfica, com seu padrão 32 compassos” Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas.

Dessa maneira, para Morais (2010, p.11) no estudo sobre música, a virada do século XIX para o XX, foi de fundamental importância para o *luthier* do historiador, quando os registros de canções suportam a armazenagem através da tecnologia fonográfica, nos quais os sons passam a ser objetos possíveis de análise, pois segundo o autor principalmente

no século XX na “música em conversa” materializada nos fonogramas significou enorme impacto nestas relações e transformou profundamente os processos de memorização, registro, divulgação e reprodução da música, criando um novo mundo de sons, técnicas, sociabilidade e escutas.

Para Ortiz (2003, p.43), a “música popular” tem o caráter peculiar da “construção de uma identidade nacional mestiça, deixando ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor”. Ainda assim, a análise das músicas construídas pelo protesto social de Bezerra da Silva relata o cotidiano quando ele for entendido como assunção ordenada de uma desordem pulsional das vidas dos moradores dos morros cariocas.

O historiador considera, nesse sentido, essa documentação como interpretação e registro histórico das transformações da sociedade pela música. Assim, não basta somente o escrever e o ler, mais o ouvir amparado através do estudo das letras, ritmos e performances musical, Sendo assim, ser verossímil perceber os personagens com seus discursos e seus hábitos em determinado contexto histórico de uma sociedade, além de trazer uma leitura da diferenciada, que o compositor e o intérprete propuseram para mensagem da canção.

Nesse contexto, as relações *entre* música popular e história, assim como a história da música popular no ocidente, devem ser pensadas dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias “erudito” *versus* “popular” (NAPOLITANO, 2005, p. 12).

Para Morais (2010, p.79), a profundidade na análise musical está associada à pluralidade da cultura e das práticas sociais, pois “as práticas musicais devem ser entendidas como práticas artísticas e culturais, como manifestações de alguma sociedade, como um dispositivo agregador e funcional em seu tempo histórico”. Ainda sobre essa abordagem, Napolitano (2005, p.103) esclarece que “a profundidade deve ser entendida não em um sentido “estético”, mas em relação à decodificação dos níveis estruturais da canção”, pelo

qual o poder cognitivo da sociedade está centralizado de forma afetiva e cinética no protesto das músicas de Bezerra da Silva.

Ainda assim, podemos perceber que a sociedade cria e critica através de sua poética musicalidade. Bezerra da Silva é um intérprete que prova e comprova essas críticas pela proximidade com as comunidades periféricas. Contudo, “é prudente pensar uma história social da música partindo da sociedade que cria e decodifica os signos sonoros, das suas relações coletivas que permitam determinar sons e que os transformam em práticas” (MORAIS, 2010, p.82).

Nesse contexto histórico, as músicas enquanto discussão ultrapassa os limites temporais e sonoros, pois está presente nas produções culturais representadas de várias formas por agentes culturais na definição de Michel de Certeau (1995), que tem como entendimento por aqueles que exercem uma das funções ou uma das posições definidas pelo campo cultural: criador, animador, crítico, promotor, consumidor, etc.

Nessa perspectiva, através das análises corpórea e emocional⁵ dos fonogramas, das experiências históricas e a socialização dos conhecimentos produzidos pela música, pode-se observar os ritmos em equilíbrio entre letra e os instrumentos interferindo na definição e análise conceitual dos fonogramas.

Assim, as releituras e as reflexões teórica e metodológica sobre os saberes históricos no mote sobre drogas do cantor e compositor Bezerra da Silva poderão contribuir com novas e inusitadas análises dos sentidos ideológicos e socioculturais brasileiros, que são inerentes aos processos de lutas das dimensões culturais das sociedades, já que os cantores e os moradores dos morros o intitulam como o intérprete dos excluídos.

⁵ Esse tipo de análise é a potencialidade de conjugar várias formas de reflexão, de interpretação e de vozes (incluindo a dos sujeitos da pesquisa), a hipermídia tem o potencial de ir além do processo de "descrever" a cultura para tentar o centro da própria "experiência da cultura". Experiência como processo em que o utilizador da hipermídia poderá adotar ao fazer seu estudo e a análise antropológica, projetar a própria pesquisa, interpretar de formas múltiplas a informação etnográfica (RIBEIRO, 2005).

CAPÍTULO 2

ANÁLISE HISTÓRICA, ESTILÍSTICA E MUSICAL REPRESENTADA NA MÚSICA DE BEZERRA DA SILVA

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO E CORPUS TEÓRICO

Primeiramente, através de pesquisa bibliográfica e musical, realizamos uma cartografia de produções acadêmicas, a exemplo de livros e artigos, relativas à problemática em questão, assim como as críticas musicais sobre a produção sonora de Bezerra, buscando então nos inteirar das produções na perspectiva de três modelos propostos por Luiz Tatit (2008): a de compatibilidade de integração da melodia com a letra, sendo o primeiro uma espécie de “integração natural”; o segundo na “integração no processo de celebração”; o último no “restabelecimento dos elos perdidos”. Ademais, a pesquisa histórica, em que os sambas são diálogos entre as músicas de Bezerra da Silva e o campo da história cultural, culminou nos procedimentos de forma mais restrita sobre o ouvir e o analisar das músicas, para assim operacionalizar os métodos do estudo. Nesse contexto, a se torna viável, visto que a música passa a fazer parte dos estudos culturais, objetivando esclarecer a surdez das representações a serem analisadas pelos historiadores da história cultural.

Tomamos como partida a década de 30, em que o samba atravessa diferentes fases, ganhando o nome de *samba malandro*, que posteriormente influenciou o corpus teórico do sambista Bezerra da Silva na produção fonográfica. Assim, esse estilo de fazer samba exaltava a postura do sambista malandro representante da comunidade. Em seguida nas décadas posteriores, com a ampliação da indústria fonográfica e a radiodifusão das músicas, o samba ganha uma temática amorosa e a suas melodias ganham novas fisionomias através do *samba canção*, do *samba choro* e até do *samba de breque*.

Sendo assim, os componentes temáticos do samba passam a abordar três grandes tendências: lírico-amoroso⁶, apologético-nacionalista⁷ e malandro⁸. A última linha temática manifesta-se com maior ênfase nas origens populares, no sentido de pertencer a uma classe social com menor poder aquisitivo. Assim, segundo Matos (1982, p.45), essa linha é

⁶ Samba lírico-amoroso “falada de um determinado tipo de amor: a paixão entre o homem e mulher [...] Designa certas relações sociais e evoca um complexo sentidos relacionados a vários tipos de afetos, combinados ou não com atração e relação sexual” (VIANNA, 2001, p.164).

⁷ O samba apologético-nacionalista “característicos, por exemplo, da obra de Ari Barros (1939) na música “Aquarela do Brasil”, chegou a ser considerado um hino nacional” (MATTOS, 1982, p.47).

⁸ “O samba malandro é o resultado de anos de modificações no contexto histórico brasileiro. O malandro como resistência e transgressão da vida social” (MATTOS, 1982, p.48).

preenchida de uma consciência da condição dos grupos desprestigiados e enaltecimento da identidade das classes baixas que habitam o morro e os subúrbios e ênfase na sua condição de dominados como revelação da realidade externa ao próprio grupo. Já as duas primeiras linhas temáticas conduzem o indivíduo a uma visão romântica do mundo, que não é o alvo proposto no trabalho.

Dessa maneira, para Matos (1982), a figura do malandro, que transcende o acontecimento do carnaval, corresponde a essa ideia de fantasia: o lenço no pescoço, o chapéu de palha, assim é o indivíduo das classes populares que cria um personagem por meio de adereços fantasiosos, por exemplo, buscando se colocar como alguém respeitado, temido, bem posicionado socialmente: “O malandro enquanto caricatura do burguês representa metaforicamente a fantasia do oprimido ao mesmo tempo, que o conflito social do qual ele provém” (MATOS, 1982, p.65). Com a fantasia, o indivíduo marginalizado que quer ser inserido no meio social aproxima-se desse mundo desejado, carregando, assim, um discurso de seu grupo. Para Sodré (1998, p.39) “a comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção”.

Nessa perspectiva, as músicas que são analisadas aqui neste trabalho são produzidas e gravadas dentro de estúdios, contudo estão vinculadas às interpretações musicais do mundo vivenciado pelo sujeito Bezerra da Silva e outros compositores que estavam a construir os desdobramentos do *samba malandro*. Bezerra, mesmo nascendo no nordeste Brasileiro, consagra-se sambista carioca a partir da década de 1970, consolidando a tradição temática da malandragem. Por meio de suas expressões faciais e corpóreas, assim como seu vestuário e sua história de vida, o intérprete incorpora a figura do malandro que, no discurso do cantor, consiste no indivíduo que vive em uma sociedade injusta, mas consegue vencer, passando a ser conhecido como representante e porta-voz dos excluídos.

Assim, o músico tem sua maior produção na década de 1980 e 1990, pela qual a polissemia presente na música permite ultrapassar as décadas seguintes através da trajetória do ouvir na história. Dessa maneira, José Bezerra da Silva, ou somente Bezerra da Silva, como é conhecido nas rodas de samba dos morros cariocas e em todo Brasil, surgiu no cenário musical no final dos anos de 1960 acompanhando vários artistas de renome e integrou a Orquestra da Copacabana Discos. Em meio à turbulência musical, econômica e cultural no Brasil, gravou em dois LP's intitulados “O rei do Côco”, volume um e dois em 1969 com as músicas "Cara de boi", na qual a temática e o ritmo das músicas nada tinham de semelhança com os *sambas malandro* que anos posteriores o consagrariam como referência de nível nacional e ícone do gênero *samba malandro*.

Dessa forma, sua história de vida é determinante no processo de construção da identidade malandra, pois a partir do lançamento da série *Partido Alto Nota Dez*, pelo qual ele e outros artistas fazem referência às formas “tradicionais” do samba, assim abrindo as portas para o sucesso deste subgênero. Assim como muitos nordestinos, Bezerra deixa sua cidade em Pernambuco com destino ao Rio de Janeiro, indo viver no morro do Cantagalo. Após um período de envolvimento com a música, perde o emprego e vai morar na rua, onde permanece por alguns anos em qualidade precária. Um dos momentos dramáticos de sua vida na rua é a fase de abstinência sexual justificada pelo cantor pela desconfiança nas mulheres e descrença no romantismo, conseqüentemente suas composições absorvem um ceticismo em relação ao amor. Além disso, declara que, nesse período, seu estado físico era tão degradante que todas as mulheres se afastavam dele. Mais tarde, ao ingressar na umbanda, Bezerra da Silva é convencido de que sua vida melhoraria devido a sua associação religiosa (VIANNA, 1999).

Em seu repertório está marcado o samba em sua face malandra – canta a “realidade” do malandro do morro que, para o compositor, é o indivíduo que sobrevive, com muito esforço, à opressão social e às mazelas da sociedade: “... é o trabalhador que consegue sobreviver à exploração capitalista, ao descaso do Estado”. Assim, o cantor se utiliza do seu lugar de fala para se tornar o porta voz dos morros e das favelas, que tinha pouca oportunidade no cenário musical do Brasil. Assim, os sambas do instrumentista ganham características próprias, pois

em muitos casos, há um interlocutor presente, que não fala não contesta, apenas ouve. A preferência por um diálogo mudo indica provavelmente um déficit de escuta na vida real que a linguagem musical pretende superar. O samba, pois, é essencialmente uma forma de se fazer ouvir (SILVEIRA, 2010, p.145).

As imagens das capas dos seus CD's e LP's se tornaram um objeto à parte durante toda a sua carreira, que talvez caiba outro estudo só delas. Contextualizado-as com nosso texto, as imagens fazem menção do seu pertencimento e da sua proximidade com a vida suburbana carioca. Em boa parte das produções o autor aparece sendo preso, crucificado, com armas, sendo algemado pela polícia, escapando da polícia, ou mostrando sua ficha criminal. Dessa forma, as capas refletem com alguma semelhança as inúmeras prisões que ocorreram

na vida do cantor. Esse fato é confessado pelo intérprete durante uma entrevista ao jornal Estado de São Paulo em 1987⁹:

Fui campeão de averiguações. Naquela época, a polícia queria ver a carteira profissional assinada. Mas eu trabalhava por conta própria (...) Teve uma vez que entrei em cana duas vezes num só dia. Outra vez me prenderam para completar a cota. O cara falou: ‘Sei que você não deve nada, mas o delegado não vai gostar se a gente chegar com o carro vazio’. Outra vez, eles pararam o camburão em frente ao botequim e foram tomar um café. Quando voltaram, eu já tinha sentado lá atrás, sem ninguém mandar. (...) Mas, nesse dia, eles não me levaram, não. Quando eles me soltavam, eu perguntava: ‘Vocês vão passar lá, amanhã? Então estou esperando vocês, lá’.

Bezerra da Silva volta a afirmar em outra entrevista no ano de 1999, o mesmo que já havia dito anteriormente, sobre seus conflitos constantes com a polícia. Desta vez a pergunta ocorre na Revista Discursos Seduciosos:

A polícia era o seguinte: eles queriam na época uma carteira profissional assinada, o documento era esse; se não tivesse, eles levavam para averiguação. Sempre existia arbitrariedade eles já iam botando no xadrez. Eles prendiam mais trabalhador para fazer estatística. Quem prendesse mais ganhava um prêmio. Eu era freguês de averiguação. Tinha dia em que eu entrava em cana duas vezes (DA SILVA, 1999, p.7).

Contudo, o cantor conquistou durante sua estrada musical números expressivos quando se tratava de venda de disco. Bezerra da Silva ao longo de sua carreira acumulou 11 discos de ouro (100 mil cópias), três de platina (250 mil cópias) e um de platina duplo (500 mil cópias).

Ademais, analisamos os fonogramas de Bezerra da Silva através da sua representação da cultura na perspectiva, segundo Zaluar (1985), de que o samba é a formalização das ambiguidades vividas cotidianamente pela sociedade através dos conflitos entre os indivíduos e o coletivo, entre público e o privado, entre a igualdade e a hierarquia, a autonomia e a subordinação, pois a função estética da mensagem musical é estruturada de modo ambíguo em relação ao sistema de expectativas que são os códigos entendidos e proferidos pelas canções. Dessa abordagem, “integração e cisão constituem imagens que articulam a dimensão espacial do modelo e ajudam a representar, desde os níveis mais profundos, as manobras contínuas e descontínuas do discurso” (TATIT, 2011, p.16).

⁹ Trecho extraído de: Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Dissertação de Mestrado em História. UFG, Goiás 2009. Citado por Sousa, Rainer Gonçalves.

Com o objetivo de identificar os princípios, categorias e conceitos pertinentes à fundamentação e ao desenvolvimento dessa pesquisa, pode-se destacar que os valores remissivos e emissivos articulam-se a sintáxica e ritmicamente gera as matrizes das descontinuidades e continuidade que estruturam os discursos verbais e não-verbais presentes na construção fonográfica de Bezerra.

2.2 PROCEDIMENTOS DE COMPREENSÃO MUSICAL

Realizamos observações sistemáticas nas músicas que tangem as temáticas sobre drogas separando-as em um grupo à parte, tendo que optar na escolha de três canções fundamentais na temática escolhida nesta pesquisa, que são elas: *Malandragem dá um tempo* (1986), *Overdose de cocada* (1993) e *A semente* (2001). Todas as músicas são marcantes na obra do autor, pois elas têm como temática principal as drogas de um olhar diferenciado. A primeira remete ao uso da droga, já a segunda demonstra a venda das drogas, enquanto a última ao plantio da droga. Assim, essas músicas marcaram épocas diferentes e foram regravadas várias vezes durante a carreira do autor. Também destacamos as especificidades de cada canção. Apesar de ocorrer um padrão temático e harmônico, são canções com drops de ironia e humor, sendo essas as características marcantes nos *sambas malandro* cantados por Bezerra da Silva.

Assim, construímos a tabela 1 com as músicas e suas fichas técnicas como: compositor, duração, ano, gravação, álbum, gravadora, faixa, formato, temática específica. Com isso, analisamos o processo de abrangência do cantor no que diz respeito às drogas na sociedade. Dessa maneira, percebemos através dos fonogramas de Bezerra da Silva o que Chartier (1990, p.27) afirma sobre a análise do trabalho de representação, isto é, das “classificações e das exclusões que constituem na sua diferença radical, as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço”.

MÚSICAS			
	<i>Malandragem da um tempo</i>	<i>Overdose de cocada</i>	<i>A semente</i>
FICHA TÉCNICA			
Compositor	Popular P, Adezonilton, Moacyr Bombeiro	Dinho, Ivan Mendonça	Roxinho, Tião Miranda, Felipão, Walmir da Purificação
Duração	3:51 min	4:49 min	3:07 min
Ano	1986	1993	2001
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006	1999, 2001, 2004, 2005	2001, 2003
Álbum	Alô malandragem, Maloga o flagrante, Ao vivo, 100 anos de música, O partido alto do samba, Maxximum - Bezerra da Silva, Roda de samba - Bezzera da Silva, Pega eu	Cocada boa, Ao vivo, 100 anos de música, O partido alto do samba, Maxximum - Bezerra da Silva	Justiça social, 100 anos de música, Meu bem juiz
Gravadora	RCA, CID, Sony & BMG, Som Livre	RCA, CID, Sony & BMG	Sony & BMG, RCA, CID
Faixa	1, 4, 9, 5, 2, 1, 1	1, 6, 14, 3, 15	9, 12, 1
Formato	Fonograma de estúdio	Fonograma de estúdio	Fonograma de estúdio
TEMÁTICA ESPECÍFICA	Consumo da droga	Venda da droga	Plantio da droga
ELEMENTOS ESTÉTICOS			
Intensidade	Forte	Forte	Meio-forte
Altura	Barítono (médio)	Tenor (agudo)	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo	Crescente	Diminuendo

Tabela 1: Ficha técnica das músicas analisadas

Sendo assim, essa caracterização na tabela 1 foi fundamental para a concretização da pesquisa, pois facilitaram na captação das questões levantadas por Geertz (1978, p.20) quando o autor faz a compreensão etnomusicológica da cultura popular, ou seja, a cultura musical seria um sistema semiótico construído socialmente, um “documento de atuação”, na qual a música em seu espaço tempo constrói os desdobramentos da história.

Ainda assim, utilizando o conceito criado por Schoenberg (1974) sobre a *prática artesanal* para análise dos fonogramas de Bezerra da Silva, pelo qual o autor entende que o conjunto dos procedimentos técnicos inerentes ao ofício de compositor é de fundamental importância para harmonia musical, pois o estudo destes se manifestam nas obras dos grandes

mestres. Sendo assim, utilizamos a tabela 2 para melhor visualizar os instrumentos utilizados nas canções, pois, juntamente com a melodia e timbre de voz, o cantor e compositor Bezerra da Silva constrói o equilíbrio sonoro e sua harmonia musical, assim as divisões rítmico-melódicas de sua música interpretam o sentido conceitual, corpóreo e emocional das composições propostas.

Em uma quarta etapa, buscamos compreender o uso dos instrumentos musicais no *samba malandro* de Bezerra da Silva, quando ocorre uma predominância dos equipamentos sonoros de baixo custo, pois, além da tradição, a carência financeira contribui para essa escolha dos aparelhos. Assim, sendo divididos em: instrumentos de corda, de sopro e de percussão, essa tríade edifica as músicas de Bezerra da Silva, contudo precisamos de uma análise mais detalhada. Para isso, foi preciso ir além. Então, buscamos uma sistema de classificação conhecido como Hornbostel-Sachs, que foi criado por Erich von Hornbostel e Curt Sachs e publicado pela primeira vez no *Zeitschrift für Musik* in 1914. A análise passa a ser pautada na sonoridade produzida, e não nos instrumentos, assim subdividimos essa tríade em uma pentíade classificados em: aerofones, cordofones, idiofones, membranofones, electrofones. Na primeira subclassificação estão os instrumentos que produzem som a partir da vibração de uma coluna de ar, temos como exemplo a voz humana, a flauta, a clarinete, o saxofone e o trompete, destes a voz humana é o principal elemento das composições de Bezerra da Silva com timbres de voz grave e demasiadamente vagarosa, que equivale a um instrumento de grave com 40 a 48 batimentos por minuto. Na segunda subclassificação estão os instrumentos que produzem som a partir da vibração de uma corda, os cordofones, assim, temos como exemplo o piano, o cravo, a guitarra, a sanfona, o arcos, bandolins, banjos, cavaquinhos, violão. Já os que estão presente nas músicas analisadas estão o banjo, o cavaquinho e o violão.

Na terceira subclassificação encontramos os idiofones. Esses instrumentos são de vital importância para as canções do *samba malandro* são neles que se mostram toda ginga do malandro sambista, pois produzem som a partir do seu próprio corpo, quando posto em vibração. Assim, temos como exemplo: marimbas, tantãs, cuíca, pratos, reco-reco. Na quarta subclassificação encontramos os instrumentos membrafônicos. Estes produzem som a partir da vibração de uma membrana, ou seja, os tambores, bongos e bateria. Esses instrumentos são utilizados nas músicas propostas neste trabalho com bastante frequência e são os seguintes: repique, tantãs, padeiros. Já na última subclassificação, os electrofones, que são os instrumentos cujos sons são produzidos de um modo acústico através do computador não são utilizados nas canções analisadas.

Dessa maneira, com as subclassificações podemos obter as identificações de padrões dos instrumentos utilizados na produção das músicas de Bezerra, então classificamos esses instrumentos na tabela 2 com as seguintes características: continuidade, regularidade, tonicidade e tipo de contorno melódico.

Características dos instrumentos					
	Timbres Sonoros	Continuidade	Regularidade	Tonicidade	Tipo de contorno melódico
Voz humana	Aerofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Trompete	Aerofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Cavaquinho	Cordofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Violão	Cordofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Banjos	Cordofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Bambolim	Cordofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Repique	Membrafônicos	Parcialmente contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Tantãs	Membrafônicos	Parcialmente contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Pandeiro	Membrafônicos	Parcialmente contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Surdos	Membrafônicos	Parcialmente contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático
Sinos	Idiofones	Contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático
Pratos	Idiofones	Parcialmente contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático
Reco-reco	Idiofones	Contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático
Cuíca	Idiofones	Contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático
Marimbas	Idiofones	Contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático

Tabela 2: Características dos instrumentos que regem as músicas analisadas

Por fim, a análise propriamente dita segue as etapas anteriores juntamente com a memória discursiva, a estrutura do texto, os marcadores de narrativa e oralidade, da instância lexical, do eixo paradigmático da canção e as rimas melódicas através da cadência rítmica.

2.3 ANÁLISE HISTÓRICA E ESTILÍSTICA DA MÚSICA

Para Certeau (2010, p.51), “se a historiografia pode recorrer aos procedimentos semióticos para renovar suas práticas, ela mesma se lhe oferece como um objeto, na medida em que constitui um relato ou um discurso próprio”. Desse processo de análise etnomusical foi importante recorrer à historiográfica pertinente, pois a análise, assim como ao conhecimento semiótico da cultura musical, é algo minucioso.

Antes de começar as análises das músicas foi preciso entender o emprego da linguagem própria do cantor que está compreendida em jargões edificadas nos grupos sociais que o sambista pertencia. Segundo Peter Burke (1997, p.87), “do século XV até o presente, o assunto tem fascinado poetas, panfletistas, lexicógrafos, sociólogos, lingüistas e historiadores.” Então usamos três questões propostas pelo autor para facilitar a compreensão das palavras: a semântica da gíria, a forma da gíria, a importância da gíria. Dessa forma, fica bem claro em uma entrevista do compositor ao jornal O Pasquim de 1985 essas três características fundamentais propostas por Peter Burke.

CESAR – Esse é o código do morro, do malandro saber com quem tá falando.

BEZERRA – Eles falam a gíria, que é uma cultura popular. Assim como os intelectuais têm seu código, os malandros têm o deles. Se eu conversar com um intelectual, ele vai xingar a minha mãe eu vou ficar: “Sim, senhor, sim, senhor”.

CESAR – Mas quando é contrário, quando o intelectual sobe o morro, também se dá mal.

BEZERRA – É o negócio da senzala. A rapaziada também fez um negócio pra gente falar e você não saber o que é. É assim: O touro foi afastado/ e o elefante no lugar ficou/ uma muvuca de esperto demais/ deu mole e logo dançou/ Eu só sei quando o bicho pega/ o couro come toda hora/ é por isso que vou apertar/ mas não vou acender agora. Você entendeu o que eu falei?

TODOS – Não.

BEZERRA – Tem uma centena do touro, no jogo do bicho, 281, que era o artigo do tóxico antigamente. Agora é o artigo 12, que é o grupo do elefante. Então o touro foi afastado e ficou o elefante. Uma muvuca de uma de esperto, quer dizer, viu a polícia e foi fumar maconha, dançou. O bicho é a polícia, que arreventa o cara, o couro come toda. É por isso que vou apertar, mas não vou acender agora. É isso aí. Não tou incentivando ninguém a nada. (DA SILVA, Bezerra, 1985, p. 12 -13)

2.3.1 Malandragem dá um tempo

O primeiro fonograma a ser análise na pesquisa foi *Malandragem dá um tempo* interpretada por Bezerra da Silva e composta por Popular P, Adezonilton, Moacyr Bombeiro. Estes são moradores das comunidades periféricas do Rio de Janeiro, que se juntaram para compor um samba relatando suas experiências do cotidiano. Assim, a canção tem duração de três minutos e cinquenta e um segundos. A música está presente em vários álbuns do cantor, com sete gravações em discos diferentes, sendo a primeira aparição em formato fonográfico em 1986 na faixa 1 do álbum *Alô malandragem, maloga o flagrante* da gravadora RCA de São Paulo. Em seguida, é faixa 4 do álbum *Ao vivo* de 1999 da gravadora CID do Rio de Janeiro e posteriormente em 2001 a mesma música faz parte do disco duplo comemorativo da gravadora RCA na faixa 9 intitulado como *100 anos de música-Bezerra da Silva*. Nas sequências de regravações da canção nos CD's *O partido alto do samba* em 2004 na faixa 5 da gravadora Sony & BMG, o álbum *Maxximum - Bezerra da Silva* em 2005 presente na faixa 2 na mesma gravadora Sony & BMG. Já os dois últimos álbuns como esta música são gravados na Som Livre do Rio de Janeiro, ambos na faixas 1 do mesmo ano 2006.

A memória discursiva da canção retrata uma situação conflituosa entre a malandragem que quer fumar um cigarro de maconha, pelo qual a polícia, conhecido no popular “home”, não deixaria o episódio ocorrer, assim a malandragem aperta o cigarro, ou seja, prepara para quando a polícia for embora acender, o fato não ocorrer e fica assim na imaginação do ouvinte o acender do cigarro. Assim como vemos logo abaixo na letra da música

Malandragem dá um tempo

Vou apertar

Mas não vou acender agora

Vou apertar

Mas não vou acender agora

Eh! Se segura malandro

Prá fazer a cabeça tem hora

Se segura malandro

Prá fazer a cabeça tem hora...

Eh, você não está vendo

Que a boca tá assim de corujão

Tem dedo de seta adoidado

Todos eles afim
De entregar os irmãos
Malandragem dá um tempo
Deixa essa pá de sujeira ir embora
É por isso que eu vou apertar
Mas não vou acender agora...ihhhhh!
Vou apertar
Mas não vou acender agora
Vou apertar
Mas não vou acender agora
Eh! Se segura malandro
Prá fazer a cabeça tem hora
Se segura malandro
Prá fazer a cabeça tem hora...
É que o 281 foi afastado
O 16 e o 12 no lugar ficou
E uma muvuca de espertos demais
Deu mole e o bicho pegou
Quando os home da lei grampeia
Coro come a toda hora
É por isso que eu vou apertar
Mas não vou acender agora...ihhhhh!
Vou apertar
Mas não vou acender agora
Vou apertar
Mas não vou acender agora
Eh! Se segura malandro
Prá fazer a cabeça tem hora
Se segura malandro
Prá fazer a cabeça tem hora...
É que o 281 foi afastado
O 16 e o 12 no lugar ficou
E uma muvuca de espertos demais
Deu mole e o bicho pegou



2x

Quando os home da lei grampeia
O coro come toda hora
É por isso que eu vou apertar
Mas não vou acender agora...ihhhh!
Vou apertar
Mas não vou acender agora
Vou apertar
Mas não vou acender agora
Eh! Se segura malandro
Prá fazer a cabeça tem hora
Se segura malandro
Prá fazer a cabeça tem hora...

4x

Sendo assim, as músicas, mesmo que em álbuns diferentes, foram gravadas no formato de canção, do gênero samba com o suporte de gravação fonográfico de estúdio. Estilisticamente, *Malandragem dá um tempo* é um poema pelo caráter musical e uma narrativa por que durante toda trama existe um processo de exteriorização dos personagens, pois começa em um momento qualquer e as ações dos personagens são introduzidas sequencialmente até chegar a um fim. Com efeito, a narração é *Autodiegética*, pois o narrador da história, Bezerra da Silva, é quem a relata como sendo protagonista da canção, principalmente por se passar na primeira pessoa do singular. Assim, a canção é inteiramente metaforizada e regida pelo refrão

Vou apertar/Mas não vou acender agora/Vou apertar/Mas não vou acender agora/Eh! Se segura malandro/Prá fazer a cabeça tem hora/Se segura malandro/Prá fazer a cabeça tem hora...

Nessa perspectiva, o narrador em primeira pessoa do singular demonstra uma hesitação, pois uma parte está com vontade de acender um cigarro e a outra parte sabe que não pode praticar a ação. As exclamações seguidas de “vou apertar” retornam sempre com uma resposta negativa do personagem “mas não vou acender agora” com a consciência superior a sua vontade. Assim, através do timbre de voz do cantor e auxílio de instrumentos de percussão, ambos ressoam uma cinética musical que fortalece a dúvida e a negação quando exclama “se segura malandro” “pra fazer a cabeça tem hora”. Apesar do tempo do discurso

ser sumariamente um resumo, ocorre durante as cadências rítmicas um tempo *analepses*¹⁰ através do sintagma verbal, presente no verbo “ver” no trecho: “Eh, você não está vendo/Que a boca tá assim de corujão/Tem dedo de seta adoidado/Todos eles afim/De entregar os irmãos”. Por isso, a canção se passa em dois espaços: o social e o psicológico. Posteriormente, no sintagma nominal “Pra fazer a cabeça tem hora” nos verso final do refrão, o narrador deixa claro sua focalização *omnisciente*, pois possui o saber total do fato narrado.

Nesse contexto, quanto aos verbos “apertar” e “acender”, podemos afirmar que eles fazem a função da narrativa, exibindo a condição dos sujeitos que constantemente vivem o dilema de apertar e acender ou esperar a polícia ir embora. Ainda assim, do ponto de vista gramatical, os principais marcadores da narrativa são os verbos “apertar”, “acender”, “ver” e “ter”, pois é através deles que a trama manifesta um tempo específico do acontecimento, não se definindo época ou momento histórico; considera-se um tempo genérico, falando no presente, por isso, sempre que é cantada, a canção se torna atual.

Para reforçar a ideia da proximidade semântica dos verbos “apertar” e “acender” como algo comum entre as pessoas, ocorre durante a melodia a segunda voz, ecoando uma sonoridade de multidão sempre no momento em que o refrão é tocado. Ainda assim, evidencia na instância lexical da música quando o refrão se multiplica, sempre dobrando, repetindo primeiro uma vez, depois duas vezes e no final quatro vezes, demarcando assim o campo harmônico da canção, pois a música é composta de vinte e seis versos com alternância de estrofes e os refrões. A primeira estrofe após o refrão tem nove versos, o segundo tem oito versos e o terceiro e último tem oito versos, sempre alternados com o refrão de oito versos.

Dessa forma, os versos constituem um esquema fixo de rimas: o primeiro verso rima sempre com o segundo, o terceiro com o quarto, o quinto com o sexto e o sétimo com oitavo. As ideias básicas do poema são reafirmadas pela constância dos refrões entre estrofes, entretanto, sugere uma continuidade das estrofes proferidas. No entanto, quando o poema segue as estruturas rítmicas durante a alternância dos refrões, imprime a polirritmia¹¹ forte dos instrumentos de grave¹² aerofones da tabela 2. Nessa conjuntura, a música, com uso dos

¹⁰ Analepses é “tradicionalmente conhecidas por flashback [...] são alguns dos modos de se atrelar uma narração exclusivamente a um personagem, mesmo quando ela não pode em rigor lembrar aquilo que não precisa” (ADAMI, 2003, p.46).

¹¹ Vários ritmos simultâneos.

¹² Grave: de 40 a 48 batidas por minuto. Muito lento; grave; sério; demasiadamente vagaroso.

instrumentos cordofones com sonoridade bem acelerada, imprime o ritmo nos refrões¹³ de fortes marcações de tempo e espaço.

Dessa forma, a síncopa¹⁴ dos sambas de Bezerra, através da pulsão musical da voz, canta uma sequência de sons aerofones que é sua marca notória. Um após outro, cada sílaba da letra corresponde a um som, mesmo que as unidades de tempo e de compasso são subdivididas em grupos de notas e esses grupos de notas têm seus valores alterados, tomando o nome de quiáleras. Enquanto isso, os instrumentos idiofones acompanham o timbre de voz e a maneira malandra, pois esses são os instrumentos que colaboram para a ginga do *samba malandro* de Bezerra, como também determinará sua fração ordinária escrita após a clave e os acidentes fixos, que é chamada de fórmula de compasso, no caso do samba buscando a diferenciação da escrita enharmônia¹⁵ e notas enharmônicas¹⁶.

2.3.2 A semente

A segunda música analisada é o fonograma *A semente*, interpretada por Bezerra da Silva, produzida no formato de canção do gênero samba com o suporte de gravação fonográfico de estúdio, que tem como compositores Roxinho, Tião Miranda, Felipão e Walmir da Purificação. Estes são moradores das comunidades periféricas do Rio de Janeiro que se juntaram para comporem vários sambas relatando suas experiências do cotidiano. Como já foi dito nos parágrafos anteriores, essa prática era comum quando se tratava de Bezerra da Silva e sua relação com os compositores da “favela”. Assim, a canção *A semente* é a mais breve das três analisadas durante as pesquisas, pois tem três minutos e sete segundos.

A música está presente em quatro álbuns do cantor Bezerra da Silva, com quatro gravações em discos dessemelhantes. A primeira efetiva gravação em formato fonográfico ocorre em 2001, sendo a música mais jovem analisada durante a pesquisa, através da faixa 9 do álbum *Justiça Social*, que foi gravada pela Sony & BMG de São Paulo. A segunda aparição ocorre, no álbum duplo comemorativo da gravadora RCA na faixa 12 do disco número dois, gravado como *100 anos de música-Bezerra da Silva*. As sequências de

¹³ O conceito etimologicamente da palavra refrão expressa o encaixa de maneira assertiva para desaceleração que refreia o fluxo temporal durante o andamento melódico da canção (TATIT, 2011, p.25).

¹⁴ Segundo Muniz Sodré “Sincopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo que, no entanto repercute noutro mais forte [...] tanto no Jazz quanto no Samba, atua de modo especial a síncopa”.

¹⁵ Enharmônia: a escrita musical representada com diferentes grafias em um mesmo som (DOURADO, 2004).

¹⁶ Enharmônicas: são aquelas que possuem grafias diferentes e igual efeito sonoro (DOURADO, 2004).

regravações da canção se encerram no álbum *Meu bem juiz*, na faixa 1 no ano de 2003, produzido pela gravadora CID do Rio de Janeiro.

O curto enredo da canção é composto por dois personagens o “vizinho que planta” a semente e o “vizinho que observa” todo o ocorrido. O lugar onde se passa é uma vizinhança, pelo qual o “vizinho que é observador” percebe o seu o “vizinho que planta” uma semente no quintal, contudo essa semente não era uma semente comum e a polícia acaba levando o “vizinho que planta” a semente para averiguação. O cantor durante sua interpretação não deixa claro qual o teor da semente, no entanto através da memória discursiva da canção podemos perceber que se tratava de uma droga ilícita no Brasil conhecida como “maconha” de nome científica *cannabis*, assim, a presença da polícia cria uma dúvida sobre sua possível legalidade, contudo o episódio fica a cargo da imaginação do ouvinte da música, como podemos perceber logo abaixo na letra da música.

A semente

Meu vizinho jogou
Uma semente no seu quintal
De repente brotou
Um tremendo matagal...
Quando alguém lhe perguntava
Que mato é esse que eu nunca vi?
Ele só respondia
Não sei, não conheço isso nasceu ai
Mas foi pintando sujeira
O patamo estava sempre na jogada
Porque o cheiro era bom
E ali sempre estava uma rapaziada
Os homens desconfiaram
Ao ver todo dia uma aglomeração
E deram o bote perfeito
E levaram todos eles para averiguação e daí...
Na hora do sapeca-ia-ia o safado gritou:
Não precisa me bater, que eu dou de bandeja tudo pro senhor
Olha aí eu conheço aquele mato, chefia
E também sei quem plantou

Quando os federais grampearam
E levaram o vizinho inocente
Na delegacia ele disse
Doutor não sou agricultor, desconheço a semente.

A canção *A semente* é estilisticamente uma narração parábola, pois contém um ensinamento moral. Além, é claro, da sua estrutura poética. Assim, seu espaço físico é um quintal de uma vizinhança genérica e ao mesmo tempo um espaço social, pois todo o enredo tem a característica de uma socialização entre personagens em um ambiente público. A narração é *heterodiegética*, centrada na narração, pois o narrador vê tudo à distância e conduz o fato sem interferir na história. Nesse sentido, a trama tem focalização externa, pois o narrador revela as características exteriores das personagens e apresenta um espaço físico onde decorre a ação narrada.

O sintagma verbal principal marcador da narrativa está presente no verbo “jogar” flexionado na terceira pessoa do pretérito perfeito do indicativo, atribuindo uma ação do acaso, mesmo estando nítido no decorrer da letra sua intenção do plantio de uma semente nada comum, sendo perceptivo nos sintagma nominal “de repente brotou” e “um tremendo matagal” nos versos três e quatro.

Assim, sobre os verbos “nascer”, “aglomerar” e “averiguação”, seguem fazendo a função de marcadores da narrativa, exibindo a proporção do crescimento da planta e do problema encarado pelo personagem “vizinho que planta”. Ainda assim, do ponto de vista gramatical ocorre a existência das palavras próximas semanticamente “quintal” e “matagal”; “jogada” e “rapaziada”; “aglomeração” e “averiguação”, pela qual exercem uma instância lexical da canção. Ressalvamos que o verbo no pretérito perfeito admite que o “vizinho observador” não foi o autor da ação, mesmo que durante o enredo o autor da ação “plantar a semente” não assumia sua autoria, pois é perceptivo o conjunto semântico representado gramaticalmente no verso “Doutor não sou agricultor, desconheço a semente”. Para reforçar essa ideia nos versos: Não precisa me bater, que eu dou de bandeja tudo pro senhor/Olha aí eu conheço aquele mato, chefia/E também sei quem plantou.

Por fim, a segunda voz ecoada em uma sonoridade de multidão principalmente na última estrofe demonstra o eixo paradigmático da canção, pois as pessoas confirmavam a inocência da versão do “vizinho que planta” retirando assim sua culpa no plantio da “semente”. A seguir, analisaremos a música *Overdose de cocada*, a qual tem conexão com a música *A semente*, visto esta retratar o plantio da droga, enquanto aquela tem em seu enredo a venda da

droga, apesar de ambas serem produto da composição de moradores de comunidades periféricas, com interpretação de Bezerra da Silva, e seguirem a linha temática sobre drogas.

2.3.3 Overdose de cocada

A terceira e última música analisada é o fonograma *Overdose de cocada*, de Bezerra da Silva, produzida no formato de canção, do gênero samba com o suporte de gravação fonográfica de estúdio, pela qual tem como compositores moradores do subúrbio carioca chamados de Dinho e Ivan Mendonça, sendo gravada cinco vezes em discos diferentes.

As músicas estão presente em uma das faixas do álbum *Produto do morro*, precisamente a faixa 1, que foi lançada pela primeira vez no mercado musical no ano 1993 pela gravadora RCA em São Paulo. Em seguida, foi faixa 6 do álbum *Ao vivo* de 1999 da gravadora CID do Rio de Janeiro e posteriormente em 2001 a mesma música fez parte do disco duplo comemorativo da gravadora RCA na faixa 14, do disco dois, intitulado como *100 anos de música-Bezerra da Silva*. Nas sequências de regravações da canção nos CD's *O partido alto do samba* em 2004, na faixa 3 da gravadora Sony & BMG, o álbum *Maximum - Bezerra da Silva* em 2005 presente na faixa 15 na mesma gravadora Sony & BMG. Ainda assim, a canção tem duração de quatro minutos e quarenta e seis segundos e foi gravada no formato de canção em todas os álbuns que se fez presente, seu gênero samba com o suporte de gravação fonográfica de estúdio.

O enredo da canção é composto por um único personagem que narra um acontecimento do cotidiano durante a venda de cocada, no entanto essa cocada não era apenas uma cocada, pois o narrado deixa subentendido que naquele tabuleiro existia uma droga ilícita. Assim, mesmo a ilicitude do fato, tudo acaba terminando bem, pois segundo o eu-lírico, o produto que estava sendo comercializado em seu tabuleiro era “uma cocada boa”, o que pode ser perceptivo quando observamos na canção abaixo.

Overdose de cocada

Alô rapaziada,

Se liga no refrão...

É cocada boa

Não é?

É cocada boa...

Ih

É cocada boa
Não é?
É cocada boa.

Outra vez pra marcar.
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...
Não é?
É cocada boa.

Aí rapaziada, eu tô duro
Só quero a rapa da cocada
E mais nada!
Olha aí!
Já armei meu tabuleiro
Vendo pra qualquer pessoa
Tem da preta e tem da branca
É quem prova
Não enjoa, porque!
É cocada boa
Não é?
É cocada boa
É cocada boa } 2x
Não é? }
É cocada boa...

Tem preto que come da branca
Tem branco que come da preta
Tem gosto pra todo freguês
Só não vale misturar
Vai numa de cada vez
Não misture o paladar
E overdose de cocada

Até pode te matar.

Só porque...

É cocada boa

Não é?

É cocada boa

É cocada boa

Não é?

É cocada boa...

} 2x

O delega da área

Já mandou averiguar

"Que é que tem nessa cocada

Que tá todo mundo

Querendo comprar?"

Houve uma diligência

Só para experimentar

Eles provaram da cocada

E disseram doutor

Deixa isso prá lá!

Só porque...

É cocada boa

Não é?

É cocada boa

É cocada boa

Não é?

É cocada boa...

} 5x

Sendo assim, a canção é inteiramente metaforizada nos verso “é cocada boa” em primeira pessoa do singular com perguntas exigindo resposta na negativa afirmativa coloquial “ou não é”, pois o auxílio de instrumentos de percussão fortalece as metáforas de interrogação, exclamação e afirmação ao mesmo tempo, embora muitas vezes haja um indício de narrativa do eu-lírico na instância lexical. Sendo assim, através da escalas de voz do cantor

rege a harmonia dos versos exibindo a condição dos sujeitos e passando a ideia de um vendedor de cocada com seu tabuleiro no meio da rua “gritando”.

Ainda assim, através do sintagma verbal, presente no verbo “ter” flexionado na terceira pessoa do presente do indicativo, o verbo atribui caráter plural mesmo estando no singular, sendo perceptivo posteriormente, nos sintagma nominal “todo freguês” e “todo mundo querendo provar” nos versos sete, nove, dez.

Nesse contexto, quanto aos verbos, podemos afirmar que eles fazem a função da narrativa, exibindo a condição dos sujeitos consumidores do produto “cocada boa”. Ainda assim, do ponto de vista gramatical através de uma cacofonia destacamos que o autor dirige a narrativa ao conjunto de pessoas que se submetem ao consumo da droga. Esse conjunto está representado gramaticalmente pelo sujeito da forma verbal de terceira pessoa do singular do presente do indicativo com o verbo “ter” flexionado. Observe que o verbo no presente do indicativo admite a classificação de sujeito indeterminado. Para reforçar essa ideia de singular e plural ao mesmo tempo durante a melodia, a segunda voz ecoada em uma sonoridade de multidão, já na última estrofe da música, o cantor narra que “eles provaram da cocada e disseram doutor deixa isso pra lá”.

Ainda assim, a música é composta de dez estrofes com alternâncias de estrofes com os refrões, todos com quatro versos. A primeira estrofe após o refrão tem três versos, o segundo tem seis versos e o terceiro tem nove versos e o último tem onze versos, sempre alternados com a estrofe do refrão de quatro versos. Dessa forma, os versos constituem um esquema fixo de rimas: o primeiro verso rima sempre com o segundo, o terceiro com o quarto, o oitavo e o nono; o terceiro rima com o quarto; o sexto com o sétimo. Os dois primeiros versos funcionam como refrão. As ideias básicas do poema são reafirmadas pela constância dos refrões entre estrofes, entretanto, sugere uma continuidade das estrofes proferidas.

Ainda assim, as músicas são compostas de estrofes com alternância dos refrões, no qual as metáforas ecoam uma afronta aos poderes do Estado. Quando adota as estruturas fortes da voz de Bezerra, as músicas mostram o poder da voz de protesto da sociedade que grita. Nessa conjuntura, os instrumentos cordofones são extremamente requisitados nesta música com uso do cavaquinho¹⁷ com sonoridade presto¹⁸ tanto os narizes utilizando cocaína quanto imprime o ritmo nos refrões¹⁹ de marcações de tempo e espaço. Assim, a pulsão

¹⁷ Cavaquinho: instrumento de quatro cordas (ré, sol, si, ré) pinçadas originário da tradição musical portuguesa (DOURADO, 2004).

¹⁸ Presto: de 169 a 180 batidas por minuto. Muito depressa; muito rápido.

¹⁹ O conceito etimologicamente da palavra refrão expressa o encaixa de maneira assertiva para desaceleração que refreia o fluxo temporal durante o andamento melódico da canção (TATIT, 2011, p.25).

musical da voz canta uma sequência de sons aerofones. Juntos os instrumentos aerofones e cordofones criam a cada sílaba da letra corresponde cadência rítmica, pois são produzidos na mesma unidade de tempo e de compasso. Enquanto isso, a estrutura tonal acompanha o timbre de voz de Bezerra da Silva, pois quem os determinará será uma fração ordinária escrita após a segunda clave no verso segundo e quinto do refrão e os acidentes fixos só ocorrem fora do refrão, que é chamada de fórmula de compasso.

As músicas e os ritmos de Bezerra da Silva exprimem uma visão de mundo de protesto, pois foram construídas e interpretadas pela sociedade, ou seja, seus versos quase sempre são escritos por moradores de comunidades periféricas do Brasil. Dessa forma, a música é um elemento indissociável da cultura, capaz de agir de modo transformador, pois assim o homem sente necessidade de criar e tem consciência do domínio que a música exerce sobre ele.

Partido do pressuposto que a linguagem é uma forma de interação que possibilita uma transmissão de informações de um emissor a um receptor, é notório que há característica de oralidade na música de Bezerra da Silva, podendo ser percebida no refrão e mais notadamente no segundo verso de cada estrofe com a conjunção dos mesmos. Na instância da narrativa não observamos fortes demarcações de tempo histórico, pois não se define época ou momento histórico; considera-se um tempo genérico, falando no presente. Quanto ao espaço, este é demarcado como o tabuleiro de cocada, onde se passa toda a música havendo menções de fluxo contínuo de pessoas denunciado pela segunda voz de pessoa extra o cantor, mesmo sendo uma narrativa.

Dessa maneira, o sistema musical, através da vertente composta do desnudamento metalingüístico da obra de arte, que é a música, e pela sistematização convencional da tonalidade, possibilita os fonogramas do músico Bezerra da Silva converter-se como uma das formas de atuação da sociedade crítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais, principalmente pelo caráter de rematar o trabalho, quase sempre estão pautadas em uma escrita complexa, de fim. Sabemos que o saber histórico e os campos da história pouco nos possibilitam um fim ou uma precisão. Dessa forma, em nosso trabalho não poderia ser diferente. Os rizomas da história cultural, das dúvidas maiores que as certezas, tornaram plausível uma análise de um objeto polissêmico que é a música, assim buscamos através da metodologia perceber que é necessária a mudança de certas práticas dos historiadores, pois aqui está apenas o início de uma longa caminhada que é a análise musical.

Segundo Burke (p.35, 1992), historiadores “revelam as inadequações das explicações materialistas e deterministas tradicionais do comportamento individual e coletivo [...] tanto na vida cotidiana, quanto nos momentos de crise, o que conta é a cultura”. Nesse sentido, a história cultural, com o acrescentamento dos objetos e das abordagens, torna-se um campo da história a dar importâncias para o historiador que tem a música como objeto, pois a música engrandece as manifestações populares e devem ser analisadas de todos os ângulos como agente de construção de uma sociedade mais crítica da sua própria cultura.

Nas decupagens musicais, presentes no segundo capítulo, procuramos analisar o contexto em que foi produzida a obra, mesmo sabendo que a música atravessa as barreiras do tempo. Contudo, também chegamos ao ponto de perceber que o historiador sem analisá-la se torna surdo e pouco compreenderá as correntes da qual faz parte e sua relação com a crítica especializada sobre seu objeto.

Merece destaque as análises de músicas com a temática sobre drogas, pois está relacionada a uma sociedade confusa e cheia de incerteza, mesmo cercada de informação, ou seja, ter informação não necessariamente é ter certeza do mundo que vive. Logo, a dúvida seria o principal motivo para uma busca inconsciente que a solução seria substâncias capazes de provocar estados alterados de percepção do mundo “real”.

Partindo dessas premissas, o historiador deve abrir os horizontes segundo Beatriz Vieira (2010, p.156) do “teor testemunhal que se encontra na poesia surgida no Brasil”. Essas expressões musicais trazem concomitantemente o pessoal e o social que para a autora é “um mergulho no indivíduo que supera essa dicotomia e expressa uma corrente subterrânea coletiva”.

Nesse contexto, Certeau (p.78, 2009) afirma que “sobre a própria ruína de uma história reduzida à ordem, essas canções ainda se elevam”. Assim, as análises das músicas construídas pelo protesto social de Bezerra da Silva relatam o cotidiano quando ele for entendido como

assunção ordenada de uma desordem pulsional das vidas dos moradores dos morros cariocas e da sociedade brasileira. Dessa forma, o teor analítico e reflexivo circunspeto nas músicas de Bezerra está para além dos papéis preestabelecidos pela sociedade, pois a canção é um mecanismo de múltiplas possibilidades na construção da escrita da história. Nesse sentido, a importância da análise musical para consciência coletiva é enorme, pois permite vislumbrar o passado de uma outra forma, não só de um novo olhar, mas agora de um outro ouvir da história.

Esta análise busca considerar a pluralidade cultural presente nas letras que relatam as drogas no Brasil, tendo como base o protesto crítico, em que a sociedade tem possibilidade, através da informação posta pela música de conhecimento e aprendizagem de fato cotidianos das periferias no mote sobre as drogas, entender o fardo que tem essa vida social. Partindo dessas noções analíticas seria pouco provável conseguir uma análise historiográfica de uma música sem esses elementos propostos nos parágrafos acima, pois a música, principalmente o samba, constrói na sociedade variados sentimentos, que surgem do ouvir, do ler, do refletir da canção. Assim, a música traduz os sentimentos no esplendor do íntimo e do coletivo em sua narrativa social e cultural.

Segundo Barros (2011, p.26), “é preciso considerar que aquilo que uma época ou sociedade considera digno de estudo poderá ser ou ter sido considerado irrelevante em um outro momento histórico ou situação social”. Dessa maneira, procuramos entender os debates que se propuseram a traçar a existência de uma tradição musical nacional através dos batuques, dos timbres de voz e dos ritmos melódicos do samba, pois segundo Barros (2009, p.58) “a história cultural enfoca não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais, como também os seus mecanismos de recepção”. Ainda assim, buscamos expor o amplo leque de negociações e mudanças que se manifestaram ao longo das décadas no campo musical brasileiro, destacando os fatos e discussões do samba que são próximos à trajetória de Bezerra da Silva, visto que sua vida está indissociável da sua carreira de intérprete.

Dessa forma, é possível perceber nas músicas de Bezerra da Silva, em sua sincopação rítmica, uma ginga própria misturada com a harmonia, o ritmo e a melodia, algo fundamental durante a criação e a recepção musicais. Assim, o intérprete fez música para além do seu espaço tempo.

Por fim, ressalta-se nessas considerações finais que as questões apresentadas nessa monografia possuem um caráter analítico inicial, sendo muito mais complexo o processo de análise musical e cultural, de modo que esse estudo, que perpassa nos campos da história

cultural, possibilita ao historiador, que pretende ter a música como objeto de estudo, não só um novo olhar, mas um novo ouvir sobre a história.

REFERÊNCIAS

ADAMI, Antonio. **Mídia, cultura e comunicação**. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin**. Rio de Janeiro: Edição Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/bezerra-da-silva/dados-artisticos> Acesso em: 12 de dezembro de 2011.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural sociedade**, São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Unesp, 2011.

_____, e HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**, Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

_____. O Historiador naif ou a análise historiográfica como prática de excomunhão. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.) **Estudos sobre a escrita da história**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**. Vol. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. **O projeto de pesquisa em história**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BEHAR, Regina & ELIO, Flores (org.). **A formação do historiador: Tradições e descobertas**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BURKE, Peter. **Variedade de História Cultural**. 2ªed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **A escrita a História: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.

_____ e PORTER, Roy. **Línguas e jargões: contribuição para uma história social da linguagem**. São Paulo, Unesp, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. Artes de fazer**. Vol. I. 16ªed., Petrópolis: Rio de Janeiro, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Eny Abreu Dobránszky. Campinas: SP: Papyrus, 1995.

CHARTIER, Roger. **A história ou leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

_____. **O que é História Cultural**. 2ªed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CONTIER, Arnaldo. “Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980)”. **História em Debate. Atas do XVI Simpósio Nacional de História**, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991, ANPUH/CNPQ, pp.151-189.

DA SILVA, BEZERRA. Intérprete: Bezerra. In: BEZERRA DA SILVA. **Alô malandragem, maloga o flagrante**. São Paulo: RCA, CD-ROM, 1986.

_____. Intérprete: Bezerra. In: BEZERRA DA SILVA. **Cocada boa**. São Paulo: RCA, CD-ROM, 1993.

_____. Intérprete: Bezerra. In: BEZERRA DA SILVA. **Ao vivo**. Rio de Janeiro: CID, CD-ROM, 1999.

_____. Intérprete: Bezerra. In: BEZERRA DA SILVA. **Justiça social**. São Paulo: Sony & BMG, CD-ROM, 2001.

_____. Intérprete: Bezerra. In: BEZERRA DA SILVA. **100 anos de música**. São Paulo: RCA, CD-ROM, disco 2, 2001.

_____. Intérprete: Bezerra. In: BEZERRA DA SILVA. **Meu bem juiz**. Rio de Janeiro: CID, CD-ROM, 2003.

_____. Intérprete: Bezerra. In: BEZERRA DA SILVA. **O partido alto do samba**. São Paulo: Sony & BMG, CD-ROM, 2004.

_____. Intérprete: Bezerra. In: BEZERRA DA SILVA. **Maxximum**. São Paulo: Sony & BMG, CD-ROM, 2005.

_____. Intérprete: Bezerra. In: BEZERRA DA SILVA. **Roda de samba**. Rio de Janeiro: Som Livre, CD-ROM, 2006.

_____. Intérprete: Bezerra. In: BEZERRA DA SILVA. **Pega eu**. Rio de Janeiro: Som Livre, CD-ROM, 2006.

_____. **Era pra eu ter sido ladrão!**. Pasquim, Rio de Janeiro, 29 de maio 1985. Entrevista.

_____. **Discurso sediciosos: crime, direito e sociedade**. Rio de Janeiro, Instituto Carioca de Criminologia, ano 4, n. 7 e 8, p. 11-17, 1999. Entrevista.

DERRAIK, Márcia; NETO, Simplício. Trecho da entrevista com Jorge Ben ao documentário. **Coruja**. <http://portacurtas.org.br/filme/?name=coruja/> Rio de Janeiro, 2001.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termo e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Assombrações do Recife velho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

_____. **Nordeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **O saber local**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. **Teorias dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos** São Paulo: Editora Loyola, 2007.

HUNT, Lynn. **A nova História Cultural**. São Paulo: Martins fontes, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IGLÉSIAS, Francisco de Assis. **Caatingas e chapadões: notas, impressões e reminiscências do Meio-Norte Brasileiro 1912-1919**, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

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

MORAIS, José Geraldo; SALIBA, Elias T.(org.) **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

NAPOLITANO, Marcos In: PINSKY, Carla B. (org.). **Fontes Históricas**, São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **História & música**, 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 20, nº 39, p.167-189. 2000.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural**. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

REVEL, Jacques. **Jogos de escala**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SILVEIRA, Fabiano Augusto Martins. **Revista liberdade**, Setembro a Dezembro nº5 de 2010. Trimestral ISSN 2175-5280.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação**. Rev. Antropol. vol.48 no.2 São Paulo July/Dec. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0034-7012005000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 de Março de 2012.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

SCHOENBERG, A. **Tratado de armonía**. Madrid: Real musical, 1974.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

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

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. 2ª edição, São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Melodia e letra: análise semiótica de seis canções**. São Paulo: Ateliê, 2008.

TELES, Edson & SAFATLE, Vladimir (Orgs.) **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: Estudo sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos, **Música Popular: um tema em debate**. 3ªed. São Paulo: Editora 34, 1997.

VIANNA, Leticia C.R. **Bezerra da Silva: Produto do Morro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 2001.