



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE AULAS
ESPECIALIZAÇÃO EM HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA

ELISÂNGELA CABRAL MOÇO

**NO RITMO DO PARTIDO-ALTO NAS RODAS DE BAMBA:
NEGRITUDE, COTIDIANO, VIOLENCIA E REPRESENTAÇÕES NA
MUSICALIDADE DE BEZERRA DA SILVA**

CAMPINA GRANDE – PB

2014

ELISÂNGELA CABRAL MOÇO

**NO RITMO DO PARTIDO-ALTO NAS RODAS DE BAMBA: NEGRITUDE,
COTIDIANO, VIOLENCIA E REPRESENTAÇÕES NA MUSICALIDADE DE
BEZERRA DA SILVA**

Monografia apresentada ao curso de Especialização em História e Cultura Afro-brasileira, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do grau de especialista.

Orientadora: Prof^ª.: Dra. Patrícia Cristina de Aragão Araújo

CAMPINA GRANDE – PB

2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

M688n Moço, Elisângela Cabral
No ritmo do partido-alto nas rodas de bamba [manuscrito] :
negritude, cotidiano, violência e representação na musicalidade de
Bezerra da Silva / Elisângela Cabral Moço. - 2011.
70 p.

Digitado.
Monografia (Especialização em História e Cultura Afro-
Brasileira) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Educação, 2011.
"Orientação: Profa. Dra. Patrícia Cristina Aragão Araújo,
Departamento de História".

1. Preconceito Racial 2. Preconceito Social 3. Desigualdade
Social 4. Violência 5. Criminalidade I. Título.

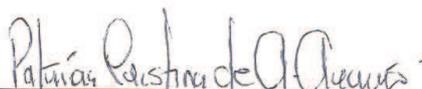
21. ed. CDD 305.8

ELISÂNGELA CABRAL MOÇO

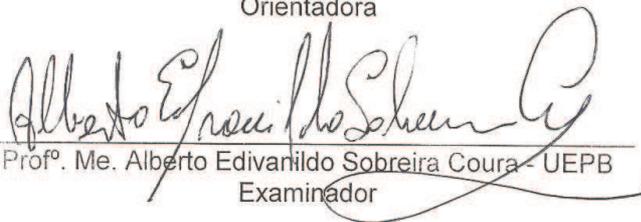
**NO RITMO DO PARTIDO-ALTO NAS RODAS DE BAMBA: NEGRITUDE,
COTIDIANO, VIOLENCIA E REPRESENTAÇÕES NA MUSICALIDADE DE
BEZERRA DA SILVA**

Monografia apresentada ao curso de
Especialização em História e Cultura
Afro-brasileira, da Universidade Estadual
da Paraíba, em cumprimento à exigência
para a obtenção do grau de especialista.

Aprovada em 20/05/2014.



Prof^a. Dra. Patrícia Cristina de Aragão Araújo - UEPB
Orientadora



Prof^o. Me. Alberto Edivanildo Sobreira Coura - UEPB
Examinador



Prof^a. Dra. Maria Lindaci Gomes Souza - UEPB
Examinadora

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos os artistas, que através de sua arte, fazem a sociedade se repensar e se recriar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu criador, por ter me dado força e tranquilidade para transpor os percalços existentes no caminho que trilhei até a chegada deste momento.

À minha querida mãe, Umbelina Cabral Moço, pelo amor, pela dedicação e amizade que me devotou todos estes anos de minha vida e por ter me apresentado o mundo encantado da leitura e da sede de saber, sem isso, eu não teria conseguido chegar até aqui.

À meu querido pai, Abel Moço, que hoje ostenta belos cabelos brancos por todos os anos de incansável trabalho e na forte determinação de me levar além, do que ele mesmo foi, nos caminhos do saber.

À meu amado companheiro de vida, meu amigo conselheiro, Iveraldo Mariano da Silva, por seu apoio e fé em meu potencial, pela força que me fez seguir em frente quando tudo parecia perdido, eu não saberia dizer o quanto de meu sucesso também é teu.

Ao meu avô amado, Seu Antônio Soares da Rocha, que não esta mais há muito tempo entre nós, mas que, através de seus ensinamentos, nunca saiu de meu pensamento e nem do meu cotidiano, meu verdadeiro e grande mestre devo muito do que sou a ti, meu eterno agradecimento por ter um dia existido e ter feito parte de minha vida.

À minha amiga, Andrea Grace Silva de Souza, por ser minha companheira inseparável por dividir comigo as alegrias, as tristezas e duvidas na arte de educar, agradeço ainda mais pelas noites de sono perdidos para a correção desta monográfica para que esta fosse entregue a tempo. Obrigada mesmo “Batman”!

Obrigada à Prof^ª. Patrícia, minha orientadora, por seus ensinamentos terem ido além do conteúdo normativo da disciplina Prática Pedagógica, pois seu jeito de ser mestre de conteúdos e de vida ensinaram-me, nestes mais de seis anos de convivência, a ser uma professora humana, que um aluno é muito mais do que um mero número em uma caderneta, mas sim seres humanos dotados de potencial, que devem ser amados e respeitados. Obrigada!

Falando de mestres, não posso esquecer de agradecer a minha eterna professora do ensino fundamental, Professora Dededa, por, aos catorze anos, fazer-me ouvinte de seus conselhos que mudaram minha vida, fizeram acreditar em mim e foi uma das grandes responsáveis em me tornar professora, pois me ensinou a acreditar que a educação, a atenção e o carinho podem mudar a vida de um aluno. Afinal, sou a prova viva disso!

Agradeço a atenção, a paciência e a gentileza com que Arleide, a secretária de nosso curso e minha amiga, nos transtorno decorrer deste curso.

À todos os professores e a todas as professoras, sem exceção, que nos ajudaram a construir nosso conhecimentos, nesta longa trajetória da especialização.

À meus colegas e amigos de curso, pelos conselhos, dicas e críticas ao meu trabalho, além dos maravilhosos momentos de descontração entre as aulas.

À banca, Prof^ª. Maria Lindaci Gomes Souza e Prof^º. Me. Alberto Edivanildo Sobreira Coura, por todo o tempo investido na correção, análise e crítica de meu trabalho

Por fim, agradeço a todos os meus alunos e alunas, companheiros e companheiras de trabalho, por trocarem comigo os saberes tão necessários a esta profissão.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo analisar, através dos sambas do repertório de Bezerra da Silva, como o estigma, o preconceito e o descaso social aos moradores das áreas ditas perigosas, faz emergir na cidade discursos fundadores de uma divisão social e espacial, levantando uma discussão que perpassa pela questão negra, da violência e da criminalidade. Apropriando-nos das discussões de teóricos como Certeau (2007), Chartier (2002), Hall (2000), Geertz (1989), Batista (2003) e Campos (2010). Com uma abordagem metodológica baseada no método indiciário de Ginzburg (1989) sobre os sambas marginais de Bezerra da Silva, podemos compreender a forma como a arte se apropria da realidade e produz representações do espaço vivido. Tais representações, analisadas sob a luz das metodologias históricas, podem descortinar discussões sobre a relação do preconceito social e racial podem levar ao isolamento cidadão das comunidades periféricas, levando a um crescente nível de violência, que conseqüentemente, transforma estes espaços em criminalizados.

Palavras-chaves: Negritude. Cidade. Cotidiano. Violência. Criminalidade.

ABSTRACT

This paper aims to analyze, through the Bezerra da Silva's repertoire sambas, the dangerous areas said as the stigma, prejudice and social neglect residents, brings out the city speeches founders of a social and spatial division, lifting a discussion which permeates the Black question, violence and crime. It appropriates us the theoretical discussions as Certeau (2007), Chartier (2002), Hall (2000), Geertz (1989), Baptist (2003) and Campos (2010). With an approach based on Ginzburg (1989) evidential method, about the Bezerra da Silva declassified sambas, we can understand how the art appropriates reality and produces representations of lived space. Such representations, analyzed in the historical methodologies light can uncover discussions about the relationship of social and racial prejudice can lead to the peripheral city communities' isolation, leading to an increasing violence level which consequently transforms these spaces criminalized.

Keywords: Blackness. City.Crime.Everyday.Violence.

SUMÁRIO

Introdução: os acordes iniciais	11
Bezerra da Silva e seus bambas: crônicas que representam a cidade sob a visão do preconceito social e racial	13
Na roda das discussões: o campo teórico e suas possibilidades	15
Na composição da pesquisa: caminhos metodológicos percorridos	18
Na cadência da monografia: os capítulos e seus desenvolvimentos	19
1.A cidade que se quer invisível.....	21
1.1. A favela como um espaço de luta pelo direito à cidade.....	23
1.2. O espaço como representação da violência: o medo da cor	28
1.3. A favela: transmutação do quilombo?	32
2. A arte como resistência e denúncia: a voz silenciada ganha potência e cadência	34
2.1. O samba como representação dos morros aos longos dos tempos	37
2.2. O embaixador dos morros: Bezerra da Silva	40
2.3. As várias vozes do morro em uma só voz: os autores ordinários.....	43
3. O morro através da ótica marginal: apropriando-se de estereótipos para denunciar	45
3.1. O conflito social entre o morro e o asfalto.....	47
3.2. A violência fruto do descaso: criticando a política brasileira.....	49
3.3. Eu sou do Pico da Colina Maldita: a construção social dos espaços marginalizados ...	52
3.4. Overdose de Cocada: a fácil comercialização das drogas e a cumplicidade dos policiais	54
Considerações finais	57
Fontes Bibliográficas	60
Fontes Audiovisuais.....	62

Introdução: os acordes iniciais

*Dizem que sou malandro, cantor de bandido e até revoltado,
porque canto a realidade de um povo faminto e marginalizado.*

*Na verdade eu sou um cronista,
Que transmite o dia a dia do meu povo sofredor.*

*Dizem que gravo música de baixo nível,
Porque falo a verdade que ninguém falou.*

(Partideiro sem nó na garganta – Samba interpretado por Bezerra da Silva)¹

Tendo o samba como porta-bandeira das crônicas do cotidiano dos morros cariocas, o sambista Bezerra da Silva e seus compositores, deslizavam com elegância entre as frágeis fronteiras entre o mundo legal dos moradores do “asfalto” e o submundo da periferia social, destinado às favelas do Rio de Janeiro.

Os sujeitos sociais que circulam dentro das crônicas cantadas pelo sambista, podiam ser facilmente encontrados em qualquer outro espaço periférico brasileiro, por este motivo seu repertório se tornou conhecido e exaltado por moradores destas áreas que se identificavam com sua história, seu cotidiano e com seus conflitos sociais e políticos, expressos em cada jogo de palavras e em cada denúncia pronunciada, revelando verdades que normalmente não podiam ser proferidas livremente.

Nos finais de semana, a vida social das favelas e periferias circulam em torno dos espaços comunitários de festejos, assim como a roda de samba, onde as músicas de Bezerra da Silva são comumente cantadas e comentadas, ligando-as à arte da vida cotidiana. Foi em um destes encontros comunitários que tive meu primeiro contato com os sambas de Partido-Alto deste sambista.

As rodas de samba do Bar do Geraldinho era uma das mais conhecidas rodas de samba de Guaianases, São Paulo, e entre uma conversa e outra, entre o bilhar e um copo de cerveja, os adultos iam comentando sobre o cotidiano do bairro, das picuinhas entre os vizinhos, da violência, do tráfico de drogas e sobre a política brasileira.

Era interessante notar que em um mundo tão distante geograficamente do meu, habitavam personagens que andavam por mim e que enchiam de vida e de medo o dia-a-dia

¹ (Franco Teixeira/ Nilo Dias/ Adezonilton - 1992)

de meu bairro, existia o malandro, o mané, o traficante, a violência policial e social que fazia parte de minha infância. Não raras as vezes, ouvi os amigos de meu pai comentarem a coragem do tal sambista, que falava de fatos que todos tinham vontade, mas não a coragem suficiente para denunciar, mostrando como estes sambas despertavam o senso crítico de seus ouvintes.

Certo dia, apareceu pelo bairro um político que veio com um abaixo assinado para pedir que Guaianases se tornasse uma cidade, prometendo que as coisas iriam mudar, melhorar para todos os moradores, prometeu escola, postos de saúde, segurança, fábricas, que transformariam nosso bairro de dormitório para uma cidade comercial, porém os impostos aumentariam, mas que quem o ajudasse a ser prefeito teriam seus privilégios dentro da nova cidade.

Depois de tal reunião comunitária, que ocorreu no já citado bar, o primeiro samba puxado não seria outro “*Candidato Cão Cão*”,² interpretado por Bezerra da Silva. E todos começaram a rir. Lembro-me do constrangimento do político dentro da roda de samba, como se tomasse cada palavra para si, terminou por ser decidido em manter Guaianases como bairro mesmo, afinal como poderíamos pagar mais impostos? Nunca mais vimos o tal candidato.

O samba serviu, assim, para expressar naquele momento, o pensamento crítico de quase todos os presentes à reunião, se apropriando da arte de um artista para mandarem seu recado, sem precisar se comprometer ou se arriscar a desafiar alguém importante, agiram como verdadeiros malandros que contornaram uma situação com ginga e elegância. Fato este que nunca esqueci!

Por isso, quando surgiu a oportunidade de um novo tema monográfico para a especialização de História e Cultura Afro-brasileira, da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), houve a oportunidade de desenvolver uma pesquisa histórica com o repertório de Bezerra da Silva, entrecruzando a questão da favela brasileira e a condição social de seus moradores.

Esta pesquisa se torna pertinente para os estudos afro-brasileiros, ao explorar as representações elaboradas pelos moradores das favelas cariocas, perante os preconceitos sociais e raciais impostos pelo restante da sociedade. Tema que se entrecruza à questão negra, com o estigma da violência e da criminalidade, construídos ao longo do século XX.

² (Walte Meninão/ Pedro Butina -1988)

Este estudo faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre as representações dos espaços citadinos, que visa analisar os discursos construídos no encontro entre a cidade e sua periferia, fazendo a oposição ante a visão cidade/periferia e a visão periferia/cidade que tecem no campo midiático uma verdadeira guerra de representações.

Neste campo de batalhas de representações, o sambista Bezerra da Silva fez história ao ser o pioneiro a expressar, através de sua arte, os discursos das favelas cariocas, que exploravam o preconceito racial e social enfrentados no cotidiano marginal da cidade, construindo assim, uma nova espacialidade discursiva em relação ao discurso imposto pelo “poder oficial”.

Sendo assim, a análise de seu repertório se mostra importante, pois expõe as representações marginais de um espaço tecido historicamente pela presença da cultura negra, que ainda sofre com a criminalização de seu espaço como herança de uma sociedade escravocrata.

Bezerra da Silva e seus bambas: crônicas que representam a cidade sob a visão do preconceito social e racial

Tratamos os sambas do repertório de Bezerra da Silva como crônicas cantadas deste cotidiano, que tecem representações que podem ser utilizadas para compreender o imaginário social de seus moradores, já que vários dos compositores destes sambas eram moradores comuns das favelas cariocas, que buscavam neste cantor a chance de terem sua arte gravada, pois, de acordo com Dozena (2011),

a partir do cotidiano os sambistas definem o seu território fazem uso daquilo que antecedem a própria noção de território – o espaço geográfico. São essas apropriações do espaço geográfico que o transforma em território do samba, apropriações simbólicas assumidas como mediações de representações construídas a partir de um imaginário do samba relacionado, em que os próprios bairros passam a fomentar representações da vida urbana. Não somente eles como também as quadras, os barracões das escolas de samba, os viadutos apropriados para o ensaio, os fundos de quintal, as lajes de casas simples, os centros culturais e as praças públicas, os bares, as feiras e as ruas onde as rodas de samba acontecem. Mais do que simples edificações ou áreas situadas em algum ponto da cidade esses lugares adquirem uma diversidade de significados e valores subjetivamente projetados e territorializados (DOZENA, 2011, p,204).

Desta forma, entendemos este espaço citadino como a construção simbólica, tecido pelas vivências e apropriações destes espaços por seus habitantes, afinal uma cidade não é somente um espaço físico, geograficamente localizado, mas sim um espaço apropriado e resignificado pelas artes e táticas de seus andantes (CERTEAU, 2007).

Dando origem a diversas cidades diferentes dentro de um mesmo espaço físico, o legalmente fronteirado, pois esta cidade é definida pelo uso de seus espaços, pelo desafiar de seus limites, pelas ousadias de apropriação dos lugares e pelo imaginário humano que cerca suas experiências cotidianas.

Desta forma, entenderemos, ao limiar das discussões de Michel de Certeau (2007), a cidade como um espaço de táticas e estratégias que se revelam atrás de suas artes de fazer, que deixam em cada prática suas marcas pelos espaços citadinos.

Sendo assim/, cada espaço na cidade tece sua própria cultura, entendida aqui, sob as ideias de Clifford Geertz (1989), como uma teia de significados, construída pelos moradores dos diversos espaços citadinos.

Por sua vez, este tear de significados está pautada nas práticas e apropriações que cada grupo social ou cada indivíduo faz de/na sua cidade, levando a construções de representações (CHARTIER, 2002), advindas de suas vivências nestes espaços citadinos.

Sendo assim, trabalharemos também com o conceito de identidade na visão de Stuart Hall (2000), onde sua construção se dá no encontro com o outro, com o seu oposto social dentro da cidade, pois as experiências individuais e coletivas, baseadas nessa apropriação do espaço, vão formando identidades citadinas, advindas de um sentimento de pertença, como é o caso da identidade cultural dos habitantes das favelas cariocas e a identidade cultural do restante da cidade, que nos sambas de Bezerra da Silva, serão representadas como infinito confronto entre as práticas dos “morros” versus as práticas do “asfalto”. Espaços estes, que no repertório do sambista Bezerra da Silva, se apresentam como totalmente diferentes, sendo o primeiro mostrado como o mundo da desigualdade e descaso social, e o segundo como o espaço das oportunidade e dos privilégios sociais.

Delimita-se, assim, inúmeros espaços dentro de uma mesma cidade. No Repertório de Bezerra da Silva, este espaço tem suas fronteiras estabelecidas pelas questões sociais e suas representações, criado pela questão da violência citadina e o medo das classes ditas perigosas, tornando alguns espaços como indesejados e invisibilizados.

Sendo assim, nos basearemos nas discussões levantadas por Batista (2003), Chalhoub (1996) e Campos (2010) para discutir como ao longo do tempo, a questão histórica, os estereótipos sociais e o medo da cor negra foi transformando o espaço das favelas cariocas no espaço do medo e da criminalidade, dicotomia social que é uma das bases das representações criadas, no repertório de Bezerra da Silva, para designar a oposição entre o “morro” e o “asfalto”.

Desta forma, entendemos que os sambas de Bezerra da Silva podem ser analisados como crônicas cantadas sobre as sociedades periféricas da cidade do Rio de Janeiro, nelas representadas pelos morros, os quais historicamente tem suas raízes entrelaçadas com a cultura afro-brasileira.

Desta forma, podemos usar a análise destes sambas para buscar compreender como no imaginário social do morador da favela, se constrói a representação de seu próprio mundo, e como o preconceito social e racial fizeram dos morros o espaço do estigma da violência e da criminalidade.

Nas rodas das discussões: o campo teórico e suas possibilidades

Quando adentramos o universo da Nova História Cultural, nos deparamos com um caminho de múltiplos sentidos para o termo cultura (PESAVENTO, 2003), porém dentro deste trabalho, optamos por seguir pelo caminho da relação entre história e antropologia, mais especificamente pela compreensão de cultura, como *“as práticas comuns através das quais uma sociedade ou um indivíduo, vivem e refletem sobre uma relação com o mundo e com o outro ou com eles mesmos”* (CHARTIER, 2009,p.34) e da linha simbólica, em particular a de Clifford Geertz (1989), que compreende a cultura como uma teia de significados, tecidos em volta de si mesmo pelos homens, em uma ciência interpretativa dos símbolos que formam a cultura dos povos ou grupos.

Inserido na “virada lingüística” que impactou estudiosos do campo da Nova História Cultural, este trabalho, compreende o cotidiano e suas práticas culturais como um texto dado a ler (CHARTIER, 2002), onde a sua leitura dependerá das práticas encarnadas em gestos, espaços e hábitos que, por sua vez, são resultados das representações e apropriações que cada sujeito histórico construirá a partir do seu lugar social, por meio de sua criatividade cotidiana (CERTEAU, 2007). Estas teias de significados, construídas pela apropriação, pelas práticas e

pelas representações, é que tecerão a compreensão coletiva do mundo. Dentro desta proposta, trabalharemos com os seguintes teóricos: Roger Chartier (2002), Michel de Certeau(2007), Clifford Geertz (1989), Pierre Bourdier (1989), Stuart Hall (2006) e Carlos Guinsburg (1987), que através de suas discussões sobre cultura popular, cotidiano e identidade, serão a base teórica para a compreensão do nosso objeto de estudo.

Utilizaremos Chartier (2002), com sua história das apropriações, para entender como os sambistas negros, representados aqui por Bezerra da Silva, se apropriavam dos espaços da cidade (morro e asfalto) e do próprio saber musical, na prática de sua arte, inseridos em suas condições sociais, pelo cotidiano citadino, palco das lutas e de poder, aspectos também discutidos por Bourdier (1989), que imprime na cidade uma luta de representações que criam os espaços antagônicos entre o “morro” e o “asfalto”, entendendo a questão da favela como uma construção local de um mundo à parte, que está imerso no mesmo mundo do “poder oficial” (GINZBURG, 1987).

Nestes espaços de apropriação e prática dos sambas, foram produzidos saberes e artes de fazer, que instituíram particularidades destes espaços marginais à cidade, suas práticas, suas representações na e da cidade, que levaram a compartilhar uma identidade que se diferencia da identidade do asfalto, pois a identidade é fruto da alteridade e é na interação com o outro e no jogo de poder que se formula a identidade particular ou coletiva (HALL, 2006).

A cidade é um espaço de tensões e de lutas, instituído através do poder simbólico (BOURDIER, 1989), com regras que podem ser burlados através da criatividade dos cidadãos que, desta forma, dá novo sentido a seu cotidiano (CERTEAU, 2007). Estes espaços de lutas e estratégias simbólicas ou representativas, constituem uma cidade invisível, inserida em meio à cidade visível e palpável, construída por fragmentos das trajetórias de vida e ocupação dos espaços que se adquirem através das práticas e estratégias cotidianas dos homens ordinários/comuns, escrevendo na tessitura da cidade outro texto somente visível através de sua arte, pois “as redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaço, com relação as representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente outra” (CERTEAU, 2007, p. 171).

Bezerra da Silva foi um cantor sambista negro que cantou e denunciou os abusos sociais contra a comunidade dos morros cariocas, assim como seu cotidiano, sua religiosidade, em seu contexto histórico das décadas de 1970, 1980 e 1990.

Como já é sabido, desde a revolta da Vacina, em 1904, os morros cariocas serviram de refúgio para negros e marginalizados que durante séculos foram totalmente esquecidos pelos poderes públicos (CHALHOUB,1996) e por este motivo imprimiram em seu cotidiano marcas indeletáveis da cultura e dos costumes afro-brasileiros. Sendo assim, religião e cultura, construíram um espaço de resistência social e cultural que imprimiu no cotidiano, durante séculos, um espaço de afirmação e resistência negra, por meio de signos e representações múltiplas, construindo as identidades negras dos morros (HALL, 2006).

Esse cenário cultural, social e político que Bezerra da Silva expressa ao dar voz as críticas que resignificam o convívio social e a religiosidade que representa resquícios de uma cultura negra praticada e apropriada (CHARTIER, 2002) que ainda se mostra forte nas três décadas já referidas acima.

Críticas essas, advindas de um cotidiano esquecido e marginalizado pela maioria da sociedade, são representativas por terem por meio de divulgação o samba de Partido Alto que traz em sua melodia e letra, expressões notórias da cultura africana, que dá evasão às denúncias de esquecimento político e social advindas do preconceito racial e da estigmatização do medo e da violência aos habitantes do morro (BATISTA, 2003), entendendo as favelas como a transmutação do espaço quilombola (CAMPOS, 2010).

Desta forma, estes sambas, tidos por muitos como apologia ao crime e às revoltas sociais formam, na realidade, uma visão negra sobre temas diversos, que sempre tem como foco as relações entre sociedade e comunidade, política, marginalização e racismo sofrido por negros e negras em seu relacionamento entre o asfalto e os morros cariocas, durante décadas de exclusão social (ZAHAR, 1997).

Desta forma, o mosaico temático construído sobre as notas musicais e crônicas cantadas, formam cenários que trazem à tona vozes e problemáticas negras que tecem as opiniões e visões de mundo que eram construídas e poetizadas nas relações sociais dos botequins, em meio a rodas de samba, feijoadas e aguardentes, em um ambiente impregnado de simbolismos e práticas afro-brasileiras (LOPES, 2005). Espaços estes que, além de diversão são, também, historicamente, locais de troca de informações e discussões (TINHORÃO, 2008) sobre a sociedade e as notícias sobre o meio político e o cotidiano das favelas.

Sendo assim, os sambas interpretados por Bezerra da Silva são fascinantes por serem a representação que este sambista negro de raízes nordestinas faz de si, de sua comunidade e do

contexto histórico, político e social ao qual esteve inserido, indo mais além e representando, muitas vezes, satirizando as relações estabelecidas entre os negros e brancos e seus lugares sociais exercidos no Brasil, entre as décadas de 1980 e 1990.

Pois se os jornais oficiais omitiam pela força, na ditadura; se as televisões não mostravam e se as rádios não davam voz; as rodas de samba e os Partidos Altos, conscientizavam ao falar em uma linguagem de fácil acesso sobre o cotidiano destes moradores, abrindo espaços para discussões e ações educativas (ZAHAR, 1997).

Entendendo a música popular como tradutora de dilemas nacionais, veículo de ideologias e um espaço de denúncias, que ajuda a pensar a sociedade e a história de nosso país (NAPOLITANO, 2005), buscamos resignificar, por meio das representações e práticas culturais existentes nestes sambas, indícios da cultura afro-brasileira nas relações pessoais, nos costumes e nas práticas sociais dos morros, além de compreender a visão negra sobre os diversos temas sociais e políticos das décadas em análise.

Na composição da pesquisa: caminhos metodológicos percorridos

A metodologia deste trabalho foi centralizada nas teorias metodológicas de Ginzburg (1989), o qual afirma a importância da análise dos pequenos e marginais detalhes que uma fonte pode nos apresentar, pois, “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, vestígios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1989, p. 177).

Desta forma, podemos usar o Método Indiciário para analisar os sambas de Partido-Alto do repertório de Bezerra da Silva, para compreender como os discursos marginais existentes nestes sambas, formam uma nova espacialidade cidadina do “morro” ou da cidade marginalizada, em oposição aos discursos do “asfalto”, entendida como a cidade oficial, que tecem uma nova representação deste espaço, através das crônicas cantadas que traz um forte teor de denúncias sociais.

Consideramos os sambas, cantados por este sambista, como documentos históricos que trazem em seu sene uma historicidade, portadora de um lugar social e de um tempo histórico, que tecem discursos sob um espaço que refigura ou redemilita, neste caso, as fronteiras entre a sociedade da periferia e da cidade, revelando a cidade vivida que vai além do espaço físico citadino.

A música não é somente um meio de diversão, mas uma produção sócio-cultural de um povo que expressa as representações do mundo em que vive (NAPOLITANO, 2005). É lógico que compreendemos estas músicas como uma *representação* da realidade e não como sua reprodução perfeita, pois, assim como qualquer outra fonte histórica, o documento musical é passível de manipulações e de intenções pessoais ou coletivas, mesmo assim, compreendemos que este documento histórico pode nos apresentar indícios e vestígios que podem descortinar o imaginário e as representações discursivas desta parcela da população do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XX.

Baseado nestas teorias metodológicas, nosso trabalho foi pautado na pesquisa bibliográfica e na análise dos sambas do repertório de Bezerra da Silva.

Em um primeiro momento, fizemos um levantamento bibliográfico sobre os temas: samba, cultura e história afro-brasileira, violência e favelas, além da pesquisa sobre a biografia de Bezerra da Silva.

O segundo passo foi o levantamento, dentro do repertório de Bezerra da Silva, dos sambas que mais representariam nosso tema, entre discos e CDs de meu acervo pessoal, sites de músicas e entrevistas na internet.

Em um terceiro momento, entrecruzamos as análises dos sambas com a pesquisa bibliográfica sobre o tema, usando para isso as teorias metodológicas, já citadas acima.

Na cadência da monografia: os capítulos e seus desenvolvimentos

Este trabalho monográfico está dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado: “A cidade que se quer invisível”, tem como objetivo analisar historicamente o processo de formação da favela como espaço estigmatizado pelo poder público, usando teóricos como Certeau (2007), Bourdier (1989), Chartier (2002), Batista (2003), Chaulhoulb (1996) e Campos (2010), para discutir como ao longo da história, a favela foi sendo estigmatizada como espaço citadino da violência e da criminalidade, tendo como resultado o preconceito social e racial de seus moradores, invisibilizando estes espaços, levando a uma reflexão sobre o tema que extrapola as fronteiras do Rio de Janeiro e até mesmo do Brasil, mostrando como os espaços marginalizados da sociedade é um fenômeno mundial.

O segundo capítulo, intitulado de “A arte como resistência e denúncia: a voz silenciada ganha potência e cadência”, utilizamos as discussões de Tinhorão (2008), Lopes (2005), Gomes (1996), Paranhos (2006), Wissenbach (1998) e Vianna (1998), para discutir como historicamente a música, dentro da cultura negra, é utilizada para além da diversão, sendo muitas vezes usada para trocar informações e denúncias das condições sociais de seus interlocutores. Seguindo esta linha de raciocínio, este capítulo mostra como o samba de Partido-alto foi usado, no repertório de Bezerra da Silva, como um mecanismo de denúncias sociais, um espaço de representação do morro por si mesmo, entrelaçando esta história com a vida do sambista e de seus compositores.

No terceiro capítulo, intitulado de “O morro através da óptica marginal: se apropriando dos estereótipos para denunciar”, usando as teorias de Geertz (1989), Napolitano (2005), Hall (2000) e Chartier (2002), assim como outros autores, analisamos os sambas do repertório de Bezerra da Silva, entrecruzando suas representações com a história brasileira da construção das favelas brasileiras, assim fazendo uma discussão de como esta estigmatização do espaço da favela trouxe sérias consequências sociais.

Com este trabalho, esperamos contribuir para a discussão da relação da estigmatização dos espaços citadinos com preconceito social e racial de seus moradores.

1. A cidade que se quer invisível

A cidade, este emaranhado de representações, práticas e apropriações, é formada por inúmeros espaços de vivências e experiências que atribuem a um mesmo território múltiplas maneiras de uso e percepção do espaço.

Desta forma, existem dentro do espaço citadino inúmeras cidades, pois são territórios formados pelas apropriações e práticas de sujeitos comuns e suas ações cotidianas, homens e mulheres comuns, que atribuem ao espaço vivido inúmeros significados e representações (CERTEAU, 2007).

Dentre estas inúmeras cidades que formam o espaço citadino, há as que se querem invisíveis ao olhar da elite, espaços excluídos socialmente e politicamente por não se adequarem às idealizações de urbanização perfeita criadas pelos poderes públicos.

Estes territórios excluídos que fazem parte da composição da cidade, tanto social como geograficamente, são constituídos por uma parcela da sociedade não desejada dentro desse ideário governamentista e, por não participarem das expectativas deste planejamento, estes espaços são estigmatizados como lugar das “classes ditas perigosas”, lugar da coabitação da violência e da criminalidade.

Espaços como estes fazem parte, mesmo que incomodamente, do cenário urbano das grandes cidades, regiões encravadas em meio aos ideários capitalistas e globalizantes dos governos. Espaços “clandestinos” dentro da cidade, onde homens e mulheres comuns podem dar vivência a táticas que permitem as práticas cotidianas culturais e de sobrevivência, que desenham uma rota alternativa de uso do solo urbano e de seus benefícios, que garante o direito à cidade dentro das estratégias excludentes dos governantes.

Táticas de permanência na cidade que possibilitam às parcelas excluídas, como pobres, grupos étnicos e refugiados de guerra que são “aparthados” da sociedade possam ter, não somente o direito de habitar o espaço citadino, mas também, o direito de vivenciá-lo e de reinventá-lo, de acordo com as suas necessidades.

Em diferentes contextos do mundo, pessoas habitam territórios de exclusão, a exemplo de Slum (na Inglaterra), Gecekondi (em Istambul), Mussepes (no Oriente Médio), favela (no Brasil). Observa-se que mesmo com diferentes nomenclaturas, e variando de cultura para cultura, de sociedade para sociedade, estes lugares trazem em seu núcleo um mesmo sinônimo causador: a urbanização.

O fenômeno favela, local de moradias clandestinas construídas por refugiados ou pobres, geralmente em espaços negligenciados pelos poderes públicos, como as famosas e midiáticas favelas brasileiras, é um acontecimento mundial que sempre expressa nas grandes cidades o lado nada grandioso da urbanização e do neocapitalismo³. São geralmente cordões ou focos de pobreza que delimitam ou encravam a incomoda realidade da desigualdade social capitalista.

Segundo Davis (2006), mais de 1/3 da população mundial vive em favelas ou aglomerados de pobreza em todo o mundo, conglomerados estes que são chamados pelo autor de “megafavelas” que se *“originam quando bairros pobres e comunidades invasoras fundem-se em cinturões contínuos de moradias informais e pobres, em geral na periferia urbana”* (DAVIS, 2006, p.37).

No Brasil o surgimento das favelas tem origem ainda no Período Imperial. O primeiro registro dá conta de um aglomerado ilegal de casebres aos pés de um morro na capital do Império brasileiro em 1880, chamado de morro da Providência (DAVIS, 2006, p.37), além, é claro, dos inúmeros cortiços, que aos olhos dos governantes e da classe dominante, eram focos de doenças, imoralidades e contraventores, moradia de uma parcela da sociedade classificada como “classes perigosas” (CHALHOULB, 1996).

Espaços estes que depois dos ideários sanitaristas e modernistas do século XX, foram demolidos para dá lugar aos símbolos de modernidade igual ao que acontecia na Europa, em que observou-se que no espaço onde havia casebres e cortiços surgiram largas avenidas, todas pavimentadas com iluminação pública, afinal

Houve então o diagnóstico de que os hábitos de moradia dos pobres eram nocivos à sociedade, e isto porque as habitações coletivas seriam focos de irradiação de epidemias, além de, naturalmente, terrenos férteis para a propagação de vícios de todos os tipos (CHALHOUB, 1996, p.29).

Desta forma, destruídos os cortiços, seus moradores, com um futuro bem menos grandioso do que a cidade europeizada que começava a surgir, foram forçados a procurarem outros espaços, lugares menos valorizados, mas que ainda se mantinham perto da cidade e de

³ Neocapitalismo: doutrina econômica que defende o livre jogo das forças econômicas e a intervenção limitada do Estado, reafirmando os ideais capitalistas em um mundo pós-guerra, tendo como representante maior os EUA.

seu ganha pão, o que vai ocorrer é um rápido engrossar de habitações à beira-morro, fazendo assim, surgir outras Providencias pelo Rio de Janeiro, agora capital da República.

Lugares de resistência, de luta pelo direito de permanecer na cidade e de usufruir de seus benefícios, construindo dentro da cidade do Rio de Janeiro, um outro espaço, uma outra cidade.

1.1 A favela como um espaço de luta pelo direito à cidade.

Instaurada pelo discurso utópico de urbanismo, a cidade procura introduzir em sua realidade a imposição de um espaço próprio, onde a homogeneidade social deve prevalecer sobre as diferenças, a fim de sua modernidade e progresso.

Nesta trajetória, todas as diferenças que se mostram ameaçadoras a esta homogeneidade são silenciadas pelas estratégias sociais dos agentes dominantes, seja por meio do poder simbólico (BOURDIEU, 1989), ou pelo poder físico, isolando o indesejado para fora de suas fronteiras geográficas ou sociais, dando origem a grupos de segregação social e espacial que perdem o direito de participarem do espaço urbano.

Mas, em meio a estratégias impostas aos habitantes/ usuários da cidade, podemos encontrar as táticas e as astúcias de homens e mulheres, cidadãos comuns, que fabricam as práticas “ilegais” de apropriação e reinvenção que lhes devolvem o direito à cidade.

Lutas silenciosas, mas constantes, que jogam com as oportunidades que lhes são dadas entre as fendas da ordem imposta, desenhando assim, novos caminhos de retorno ao que lhes foi tirado: a cidade e seus benefícios.

Dentro destas lutas silenciosas pela cidade, podemos observar o surgimento das favelas. As ocupações ilegais de terras desocupadas que davam aos sujeitos históricos a oportunidade de permanecer, ainda mesmo que apartados da sociedade, na cidade.

Neste espaço da segregação, a cidade foi reinventada por práticas de linguagens, práticas culturais, políticas e econômicas, que se mostram como táticas de permanência no tecido citadino. Ações que redefinem identidades (HALL, 2000) e relações sociais, formando uma nova cidade que luta pelo direito de também ser reconhecida como pertencente à cidade “oficial”.

Deste modo, o longínquo conflito entre o morro e o asfalto, tão enaltecido por Bezerra da Silva em seu repertório, nada mais é do que a luta pelo direito de ser também reconhecido

como pertencente à cidade e como cidadão de seus direitos. Conflitos estes que estão presentes desde o surgimento das primeiras favelas da cidade do Rio de Janeiro até os dias atuais.

Nesta tênue relação entre o morro e o asfalto, muitos foram os conflitos diretos e indiretos, utilizados pelo poder simbólico dos agentes dominantes na fabricação de estereótipos para designar os moradores das favelas, assim como para justificar a repressão e o silenciamento destes espaços citadinos.

Desde a invasão dos casarões abandonados, no centro da então capital do Império, podemos notar táticas de sobrevivência dos recém libertos, escravos que objetivavam permanecer na cidade e usufruir de seus benefícios, como o comércio informal. Espaços estes de resistência que se poderiam notar ainda no período da escravidão, como nos lembra Wissenbach (1998):

Durante todo o período da escravidão brasileira, as cidades exerceram uma enorme atração sobre os grupos de escravos e forros que continuamente se deslocaram em direção aos núcleos urbanos. Essa atração, que decorria de vários fatores, tinha como chamariz e esteio a existência de aglomerações constituídas por tais segmentos sempre dispostos a abrigar os recém-chegados. Costuma-se dizer que se estabeleciam nas cidades “territórios negros”, espacialidade marcada por laços sociais, estruturas de parentesco e expressões culturais singulares que se revelaram fulcros significativos no processo de resistência à dominação escravista e à discriminação social que se lhe seguiu (Wissenbach, 1998, p.99)

A partir da destruição dos cortiços através da política de higienização, iniciada no governo do prefeito Pereira Passos, em 1904, a fuga para as encostas dos morros amplia-se sobretudo, isto demonstra o desejo dos moradores dos cortiços de permanecerem e lutar pelo direito à cidade, pois mesmo apartados da sociedade estes se esforçam em se manter no território citadino.

Ao longo da história o combate às favelas foram constantes, porém sem muitos resultados, pois seus habitantes ou retornavam ou reconstruíam suas “cidades alternativas” em outras localidades próximas à cidade, mantendo assim sua luta por esta.

Dos períodos mais repreensivos às favelas, destaca-se o período ditatorial do país, no qual a política de desapropriação foi levada a cabo, em diversas favelas cariocas, onde milhares de famílias foram removidas à força de suas moradias e levadas a longínquos

conjuntos habitacionais fora das cidades, onde eram obrigados a se responsabilizarem pelo pagamento de água, luz e das parcelas das casas construídas por bancos públicos.

Realidades rotineiras dos cidadãos institucionalizados, porém longe da realidade dos moradores pobres das favelas, como nos lembra Burgos (2012):

Na primeira fase do governo militar, que, embora instalado em Brasília, ainda guardava estreita relação com a antiga capital. Não por acaso a questão das favelas cariocas ganham pronunciado protagonismo na agenda federal dos governos militares, especialmente no período mais duro da ditadura militar, entre 1968 e 1975. Naquele momento, atuar sobre as favelas equivalia a atacar uma das faces consideradas mais evidentes dos vícios populistas que os militares pretendiam combater: era preciso “extirpar” as favelas, eliminando junto com elas o paternalismo identificado com às práticas políticas da remoção de moradores de áreas urbanas que se tem notícia na história do país (BURGOS, 2012, p. 385).

As marcas do populismo as quais se refere Burgos, remontam à Era Vargas e à formação de uma política de Estado Novo, onde o samba em todas suas representações foi elevado aos status de símbolo nacional. Com esta política, o governo varguista projetou sobre a favela, com suas escolas de samba e suas músicas de bambas, a romantização dos morros e de seus moradores. Como podemos observar no samba “Ave Maria do Morro”, de 1961, de autoria de Herivelto Martins, onde o morro é representado como o lugar divino, um berço adequado para o representante da brasilidade, o samba.

É contra estas representações, formuladas pelo populismo varguista, que os militares tentam atingir ao desapropriar o morro da cidade, mandando-os para fora de seus limites, para suas periferias, no período da ditadura brasileira. Para isso, usam a força e o poder armado para desalojarem, do dia para a noite, as famílias deste espaço.

Nas lembranças de Bezerra da Silva, registradas por Vianna(1998), na década de 90, podemos encontrar registros desta violência simbólica de que foram vítimas várias famílias cariocas neste período da política de desapropriação das favelas, da qual o próprio artista foi sujeito histórico.

Eu fui fazer uma gravação com o Sargentelli no Sambão, na rua Souza Lima, em Copacabana. O Sargentelli, aquela coisa, aquelas mulatas, NE´[...] Oba Oba, aquele negócio, né. E eu fui tocar tamborim. No dia em que eu fui fazer a gravação, o governador Carlos Lacerda, na época, criou uma ordem que era para acabar com as favelas, fazer

conjuntos residenciais. Aquilo ali foi demais, né. Começou a tirar o pessoal do morro de Pasmado e botou em Bangu. Botava bem distante e como sempre o trabalhador, né, que a maioria do trabalhador trabalha aqui e tem que vim de lá. Então esse lugar que eu morava, Parque Proletário da Gávea, na Rua Marquês de São Vicente [...] e eles botaram o pessoal para morar em Padre Miguel, sei lá aonde. Eu fui para Cascadura. Nesse dia minha mulher tava até grávida. O que eles faziam era terrorismo, eles chegavam com metralhadora. Eu mesmo, quando mudei, eu não sabia, tinha saído para trabalhar. A gravação começava às dez horas da manhã e foi até nove e pouco da noite. Enquanto isso... quando eu cheguei em casa, não tinha nada, barraco... O caminhão chegou e botou mulher e tudo dentro, fazia feito bicho. E ficou um cara lá pra dizer que a mudança foi toda pra Cascuda. “Mas onde é?” “Você chega lá e pergunta onde é sua casa.” Aí a mulher botou alguém lá pra me avisar onde eu morava. Eu sei que era final de semana, e o primeiro domingo que a gente passou lá eu não tinha um tostão no bolso. Como é que você vai e muda assim “vamos embora”, igual bicho? E não tinha político nenhum, não tinha nada[...] o Lacerda era outro [...]. Naquele domingo eu dei um jeito, vendi algumas garrafas, a gente se vira, né. Aí começou uma fase bem violenta. Outro sufoco. A gente não conhecia ninguém. Eu era *freelancer*. A mulher ficava em casa; era manicure e de vez em quando fazia uma unha para ajudar. Nessa época ela não bebia tanto. Os anos 70 não foram brincadeira, né. Ainda tinha o terror psicológico que os cobradores Cohab amedrontavam os moradores. Diziam que a pessoa que não tivesse dinheiro pra pagar aquela casa ia pra mais longe ainda. Mas se o cara vivia numa favela porque não tinha dinheiro pra ter uma casa, como é que ia pagar prestação, condomínio, luz, água e sei lá mais o quê. Muitos perderam a tal casa e voltaram para as favelas, não tinha condição. Ainda tinha que pagar transporte porque o serviço do pessoal era aqui, pela cidade, zona sul... era aqui que trabalhavam antes da tal remoção (VIANNA, 1998, p.30).

Mesmo sendo uma longa citação sobre um trecho da história de vida de Bezerra da Silva, podemos compreender dentro dessa narração a luta de resistência dos moradores das favelas contra o ideário governista de desapropriação do direito destes sujeitos à cidade. A favela como um espaço majoritariamente de pobres, negros e migrantes, faz com que seus moradores

sejam classificados ora como classes perigosas, ora como um obstáculo a modernização da cidade, em suma ao que deve ser controlado ou eliminado.

Foi esse pensamento que levou o jornalista e futuro governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, em 1948, a liderar uma campanha intitulada “A Batalha do Rio”, que elegia as favelas, assim como seus moradores, como inimigos do Estado, propondo a idéia de expulsão desta população para o interior do estado e a imediata destruição dos espaços favelados do Rio (BURGOS, 2012, p.384), ideologia esta que será levada a cabo em seu governo na década de 70, como nos lembrou Bezerra.

A retirada à força deste campo social (BOURDIEU,1989) traz aos moradores a quebra dos laços de solidariedade, construídos dentro das comunidades, laços de solidariedade que estavam relacionados à identidade criada e adotada pela comunidade em sua luta de resistência pela cidade. Por isso, a distância de sua comunidade fazia a vida ficar ainda mais difícil, pois como disse Bezerra: “A gente não conhecia ninguém”.

A imposição das normas urbanas dentro de um novo espaço, tida como terrorismo pelo sambista, leva à revoltas populares e o retorno dos moradores das favelas às encostas dos morros cariocas. Acontecimento histórico que inspirou o samba “Opinião”, de autoria de Zé Keti e interpretada por Nara Leão, no ano de 1964, onde o autor, filho do bairro de Inhaúma na Zona Norte, critica a proposta do governo em desalojar as favelas e seus moradores. Samba este que virou hino de resistência ao governo militar do período.

Analisando a letra deste samba, podemos perceber a representação da luta de resistência destas comunidades pelo direito de permanecer na cidade, assim como as táticas e astúcias que eram tecidas para burlar as imposições dos governos, chegando, para isso, até a desafiar as autoridades, como podemos observar em um trecho abaixo:

Podem me prender, podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião.
Daqui do morro eu não saio não,
daqui do morro eu não saio não.
Se não tem água, eu furo um poço
Se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa
E deixo andar, deixo andar.
Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu
(Opinião – Zé Ketti, 1964)

Novamente entra em cena, na última estrofe, a questão da moradia como pedra de toque da compreensão da questão favela. Afinal, como disse Bezerra da Silva, a necessidade de estar próximo ao local de trabalho e a falta de recursos financeiros, eram os principais motivos das moradias nos morros.

Sendo assim, mesmo excluídos socialmente de muitas das regiões da cidade, a favela era uma forma de se manter no espaço citadino ou próximo dele. Uma cidade dentro de outra cidade, pois, ainda sobre análise do depoimento de nosso sambista Bezerra da Silva, mesmo estando dentro do tecido citadino, sempre haveria a divisão entre o asfalto e o morro, pois o asfalto seria outra cidade, um mundo além das fronteiras da cidade favela.

1.2 O espaço como representação da violência: o medo tem cor.

Há uma construção histórica na reciprocidade entre crime, violência e a raça negra que, mesmo não sendo atacada oficialmente pelo estado jurídico, foi através de incessantes discursos, introjectado no cotidiano e nas relações sociais brasileiras.

A raça negra foi aos poucos sendo posta no imaginário social, como uma das classes perigosas da sociedade (CHALHOUB,1996), pois a violência e a criminalidade, aos olhos dos ex-senhores, era característica inerente dos recém libertos.

As idéias racistas do século XVIII, influenciadas pelas descobertas evolucionistas do mesmo período, iram impor ao negro à categoria potencial para a “anormalidade” a quem a justiça irá impor, de forma velada ou não, os estigmas de criminalidade e imoralidade (SILVA, 2007, p. 45), características não permitidas dentro de uma sociedade que se quer europeia, Pois,

a desqualificação dos não brancos se faz por critério de natureza moral e pela suposta incapacidade de produzir num sistema de livre iniciativa (baseada na formers americano). Quando não há uma desqualificação explícita, o modo como o “trabalho livre” é discutido omite a questão posta pelo fim da escravidão: é como se os descendentes de africanos estivessem simplesmente fadado ao desaparecimento no contexto de uma civilização não escravista (SILVA, 1996, p.46).

Esta ideologia sempre esteve presente nas políticas de urbanização brasileiras, onde a parcela mais pobre e negra da população foi sempre perseguida e responsabilizada oficialmente pelos crimes e pela violência de uma cidade.

Desta forma, alicerçada na sensação de insegurança sentida pela sociedade, com o aumento da violência advinda do próprio processo excludente de urbanização, que os urbanistas e políticos justificavam as ações truculentas contra os moradores dos espaços tidos perigosos. É neste processo que o medo aos grupos segregados são estimuladas pelos discursos midiáticos e governamentais, pois são estes medos que alimentam e apóiam as novas estratégias de urbanização das cidades, como nos lembra Batista (2003), ao analisar a cor do medo no Rio de Janeiro:

No Brasil a difusão do medo do caos e da desordem tem sempre servido para detonar estratégias de neutralização e disciplinamento planejado das massas empobrecidas. O ordenamento introduzido pela escravidão na formação sócio-econômico sofre diversos abalos a qualquer ameaça de insurreição. O fim da escravidão e a implantação da República (fenômenos quase concomitantes) não romperam jamais aquele ordenamento. Nem do ponto de vista sócio-econômico, nem cultural. Daí as consecutivas ondas de medo da rebelião negra, da descida dos morros. Elas são necessárias para a implantação de políticas de lei e ordem, A massa negra, escrava ou liberta, se transforma num gigantesco Zumbi que assombra a civilização, dos quilombos ao arrastão nas praias cariocas (BATISTA, 2003, p.21).

Com as leis de modernização, as classes ditas perigosas foram, de certa forma, aprisionadas em determinados espaços da cidade, com o intuito de segregá-los da sociedade cidadina. Com este “apartheid”, o imaginário entorno do desconhecido fez com que aumentasse, ainda mais, o preconceito e a violência, simbólica ou não, a estes grupos segregados.

A segregação espacial e social desses grupos, levou-os à fabricação de outros espaços sociais (BOURDIEU, 2005), onde homens e mulheres das camadas populares elaboraram táticas através de suas práticas e usos cotidianos, mecanizando suas resistências sociais, culturais e políticas de sobrevivência à e na cidade (CERTEAU, 2007).

Sendo assim, o poder tentar impor suas representações e práticas, porém estas podem ser apropriadas de diversas formas pela população (CHARTIER, 2002), afinal, estes sujeitos também são capazes de reelaborar o seu cotidiano para contornar as hegemonias, o poder, através de táticas e astúcias (CERTEAU, 2007).

Desta maneira, os espaços das favelas e periferias foram construídos outros espaços, caracterizados em seu início pela forte influência da cultura negra trazida pelos ex-escravos,

fabricando assim, outra cidade, ou outras cidades, dentro dos espaços citadino do Rio de Janeiro, assim como de diversas outras cidades brasileiras.

A formação de outros campos sociais (BOURDIEU, 1989), traz à imaginação da cidade um espaço estigmatizado e do medo, pois cria um espaço que mesmo próximo geograficamente, torna-se longe socialmente, transformando seus moradores em estrangeiros de sua própria cidade. Este distanciamento leva ao medo do outro, ao medo do desconhecido, intensificando o medo às classes perigosas, pois,

mais ou menos do mundo inteiro, começam a se evidenciar nas cidades certas zonas, certos espaços – fortemente correlacionados a outros espaços “de valor”, situados nas paisagens urbanas, na nação ou em outros países, mesmo a distâncias enormes – nos quais, por outro lado, se percebe muitas vezes uma tangível e crescente sensação de afastamento em relação às localidades e às pessoas fisicamente vizinhas, mas social e economicamente distantes [...] Para tornar a distância intransponível, e escapar do perigo de perder ou de contaminar sua *pureza* local, pode ser útil reduzir a zero a tolerância e expulsa e os sem-tetos [ou os pobres e negros] de lugares nos quais eles poderiam não apenas viver, mas também se fazer notar de modo invasivo e incômodo, empurrando-as para esses espaços marginais, *off-limits*, nos quais não podemos nem se fazer vê (BAUMAN, 2009, p.25 e p.26).

Apropriando-se deste medo, os governantes criaram e criam uma afirmação de que o pobre e o negro são figuras perigosas que ameaçam a estabilidade social e política, reforçando a segregação da população, estigmatizando assim, os já citados como infectados e perigosos, tanto ao corpo moral, como ao corpo político da sociedade, pois,

a hegemonia conservadora na nossa formação social trabalha a difusão do medo como mecanismo indutor e justificador de políticas autoritárias de controle social. O medo torna-se fator de tomadas de posição estratégica seja no campo econômico, político ou social. Historicamente, este medo vem sendo trabalhado desde a visão colonizadora da América, na incorporação do modelo colonial escravista e na formação de uma República que incorpora excluindo, com forte viés autoritário (BATISTA, 2003, p. 23).

Desta forma, cria-se uma fissura social no tecido citadino, onde os simbolismos e as representações afloram, criando múltiplas identidades em torno do lugar de pertença. Neste nosso caso, iremos trabalhar sob a perspectiva de distanciamento social pela óptica

dicotômica entre o morro e o asfalto, representações tão recorrentes do imaginário social, expostas por Bezerra da Silva em seu repertório. Como nos lembra Vianna (1998), “*morro e asfalto são lugares simbólicos; o primeiro demarca um espaço geográfico relacionado a uma condição de classe, e o segundo se refere ao mundo abrangente: a cruel sociedade que oprime e estigmatiza o favelado*” (VIANNA, 1998, p. 73).

Cria-se no morro, então, uma identidade comunitária que encontra sentido na luta por melhorias ou simplesmente pela sobrevivência diária, dentro de um ambiente social e politicamente hostil. Perpassando pelas representações, práticas e discursos que formam a identidade de pertença a um determinado grupo social. Poderíamos assim, dizer, que há a criação de uma identidade ligada ao morro que se opõe à identidade do asfalto.

E se no asfalto eles são inimigos sociais, no morro o perigo vem do poder, seja o poder paralelo (dos traficantes) ou o poder oficial. Sendo este último, o mais temido pelos moradores do morro, como afirma Nunes (2012),

Na *percepção* dos moradores das *comunidades*, quando se trata de pobres, os policiais costumam agir com desmedido desrespeito, sobretudo quando os signos de pobreza lhes parecem evidentes (local de moradia, cor da pele, trajes, “aparência”). Em geral, as pessoas das comunidades nutrem pelos policiais um misto de desprezo, ódio e medo (NUNES, 2012, p. 403).

Resultado de uma política pública de urbanização que ainda vê no pobre e nos grupos segregados a encarnação do crime e da violência. Dicotomias sociais e ideológicas que Bezerra da Silva irá representar em seu repertório.

Músicas escolhidas e colhidas entre os bares das inúmeras favelas do Rio do Janeiro, onde homens comuns descrevem a sua realidade cotidiana e se posicionam perante esse conflito secular entre o morro e o asfalto. Letras que se apropriam dos estereótipos criados ao redor destes compositores e de suas localidades, para denunciar o descaso político e policial, além da violência e dos preconceitos enfrentados diariamente por esta parcela segregada espacial e socialmente da cidade, pois como fala Bezerra da Silva em gravação de seu documentário “*Aonde dorme a coruja*”, lançado em 2012:

O morro não tem voz. *Ele só vende atacado, mas não se defende.* Como o morro não tem direito a defesa, só tem direito de ouvir: ladrão, marginal, safado... o que eles iam fazer? Então o que faz o compositor do morro? Ele diz cantando aquilo que ele queria dizer falando, e eu

sou o porta-voz (Berra da Silva, In.: “Aonde a coruja dorme”).

Ao afirmar “Ele só vende atacado, mas não se defende”, Bezerra da Silva se refere diretamente ao tráfico de drogas no interior das favelas cariocas, que são as principais justificativas para as invasões truculentas da polícia às favelas, pois para o asfalto todo o morro é criminoso, ninho de terror e violência, não dando aos seus moradores de bem a chance de defesa. Bezerra da Silva ainda afirma que em uma sociedade que silencia e segrega seus cidadãos, como é o caso da sociedade brasileira, só resta aos moradores dos morros e das periferias a arte, neste caso o samba, para dar voz as suas denúncias.

1.3 A favela: transmutação do quilombo?

Segundo Campos (2010), o medo dos quilombos como ambiente de resistência e possível ataque ao sistema escravista e sua sociedade, nos séculos XVIII e XIX, foi transportado no imaginário social para os morros, onde a resistência social ao direito à cidade ainda se mantém, assim como o medo que provoca na cidade, por ser um espaço considerado ameaçador ao poder instituído.

Além disso, a presença da cultura afro-brasileira no início da ocupação dos morros é inegável, cultura esta que mais tarde irá se unir a outras culturas vindas de várias outras partes do Brasil. Fazendo destes espaços, principalmente, das favelas cariocas redutos da cultura negra, como o samba, a capoeira e as religiões afro-brasileiras, pois,

assim, considerar o quilombo(espaço transmutado), os cortiços e a favela como formas espaciais de resistência ao poder constituído é reestabelecer a lógica das classes populares, tornando os ocupantes desses espaços como sujeitos responsáveis pela história sócio-espacial das cidades. Para contraporem tal situação, as classes dominantes percebem os grupos pobres como indivíduos que vivem no limite da marginalidade, passíveis de serem tratados como uma questão de polícia e nunca uma questão social (CAMPOS, 2010, p.66).

Redutos onde a cultura negra pode se desenvolver sem maiores vigilâncias dos poder públicos, trazendo para estes espaços além das práticas culturais, práticas de resistência e luta por liberdade, que se transmutou na luta pelo direito de permanecer na cidade.

No final do século XIX, a ocupação dos morros chegou até mesmo a ser incentivada pelos poderes públicos da então capital do Império e dos governos do início da República, como planejamento de retirada das populações pobres do centro do Rio de Janeiro, assim como destino dos ex-combatentes da guerra de Canudos e dos moradores dos cortiços demolidos na campanha do “bota-abaixo”, promovidos entre 1903 e 1906. Com o crescimento das favelas e a sua proximidade cada vez maior com asfalto, as políticas de remoção ganharam força entre a população carioca e seus governadores, nas décadas de 1950, 1960 e fortemente em 1970 (SILVA, 2012, p.394).

Já nas décadas de 1970 e 1980, com a entrada em cena de um tráfico de drogas mais violento e organizado, a favela deixou de ser tida como um problema social para se tornar um problema policial, daí nem política de remoção e nem urbanização, e sim, a repressão e a invasão policial. Tendo como base os métodos tradicionais do tiro e do cassete, os poderes públicos transformaram as favelas em campos de guerra civil contra o crime organizado, e seus moradores em seus principais suspeitos, pois,

a ambigüidade acima mencionada tem a ver com a politicamente correto. Ora a favela era, e é, cantada em prosa e verso, com a exaltação dos seus aspectos românticos, ora execrada como um quisto a ser removido a qualquer custo. A equação complica-se quando os discursos em defesa das políticas de urbanização ganham força. Entre as duas correntes, proximidade e distância passam a exibir um equilíbrio precário, afetado pela velha lógica hierárquica contida no adágio “Cada macaco em seu galho” (SILVA, 2012, p.395).

Essa atitude ainda remete às visões antiquadas em que a violência pode ser extirpada da sociedade como a destruição de seu foco ou com a expulsão de seus agentes da sociedade.

Segundo Batista (2003), desde o período escravocrata, a violência e a criminalidade têm a fisionomia e a cor negra. Por isso, toda ou qualquer habitação que agrupe pessoas negras serão alvo de políticas repressoras e silenciadoras, no que ela chama de alegoria do medo do branco. Pois,

a produção imagética do terror cumpre então um papel disciplinador emergencial. A ocupação dos espaços públicos pelas classes subalternas produz fantasias de pânico do “caos social”, que se encontram nas matrizes constitutivas da nossa formação ideológica (BATISTA, 2003, p. 34).

Corroborando com Batista (2003), Bauman (2009) afirma que todo o governo necessita de um inimigo em comum contra a sociedade, pois a razão da existência da cidade é a proteção econômica e política que ela oferece. Sendo assim, no Brasil o estereótipo da criminalidade e da violência foram investidos contra os moradores das favelas e suas práticas, com o intuito de criar sobre estes a imagem do inimigo urbano, daquele que ameaça a existência e a permanência da cidade, pois,

assim como o dinheiro líquido disponível para investimentos de todo tipo, o “capital do medo” pode ser transformado em qualquer tipo de lucro político ou comercial. É isso mesmo. A segurança pessoal tornou-se muito importante, talvez o argumento de venda mais necessário para qualquer estratégia de marketing. A expressão “lei e ordem”, hoje reduzida a uma promessa de segurança pessoal, transformou-se num argumento categórico de venda, talvez o mais decisivo nos projetos políticos e nas campanhas eleitorais (BAUMAN, 2009, p. 55).

2. A arte como resistência e denúncia: a voz silenciada ganha potência e cadência

Por todo continente americano, os negros e as negras utilizaram as canções de origem africana para criarem laços de solidariedade e amizade, além de se comunicarem durante o trabalho ou desabafarem sobre a forma cruel deste sistema escravista em forma de conversas cantadas.

Nesta concepção, as canções se davam no improviso e no jogo de palavras, criadas em raciocínios rápidos em que o sentido das palavras eram ocultadas do entendimento dos senhores de engenhos. Assim como nos lembra Tinhorão (2008):

A consequência desse divórcio entre tradição africana e as inesperadas condições de trabalho impostas pelos colonizadores levou os escravos a uma espécie de adaptação de seu antigo costume: ao invés de se dirigirem aos poderes ocultos da natureza, passaram a usar os versos de seus cantos para conversar entre si enquanto trabalhavam, o que descobriram ser possível fazer através não apenas do emprego de seus quase dialetos, composto pela mistura de português com palavras africanas, mas da inteligente ocultação dos sentidos do que diziam pelo jogo metafórico das imagens (TINHORÃO, 2008, p.125).

Característica esta ainda encontrada em muitas rodas de Partido-Alto realizadas nos morros cariocas, onde não somente o samba, mas todas as práticas culturais que o circunda, servem para manter e fortalecer os laços sociais de uma dada comunidade. Elos estes unidos pelas batucadas, os versos de improvisação e o formato da roda de samba, versando desde temas corriqueiros do cotidiano até aos assuntos políticos e os problemas sociais da

comunidade, como podemos notar, por exemplo, nos sambas de Partido-Alto de Bezerra da Silva e seus bambas.

Esta forma de samba, segundo Lopes (2005), é uma das modalidades de samba que melhor preservou as práticas culturais afro-brasileiras em suas manifestações artísticas, pois este tipo de samba ainda se realiza por meio de improvisações que versam desde, amores à desabafos pessoais e sociais.

Assim, como os negros e negras escravizados (as) nos engenhos e fazendas dos países americanos utilizavam a música como forma de comunicação e denúncia, criando laços de pertencimento e solidariedade entre pessoas em terras estranhas e de situações adversas comuns, o samba de Partido Alto dos morros cariocas contribui para a construção de uma identidade negra.

Durante séculos a canção africana ressignificada em solo brasileiro, sofreu mutações que desembocaram em diversos sons existentes em várias partes do país, por exemplo, o frevo em Pernambuco, o lundu no Pará, o Axé na Bahia, que podem ser compreendidos como patrimônio imaterial das suas localidades, assim como, de todo o Brasil, afinal são por si mesmos provas da resistência da cultura e das práticas dos povos africanos durante a história brasileira.

Logicamente que estas práticas não se mantiveram intactas atrás dos séculos, elas foram ressignificadas e reelaboradas, tanto pelos próprios africanos como pelos seus descendentes e também pela sociedade branca que, para chegarem a aceitar tais manifestações como brasileiras, intervieram em suas estruturas para tornar estas práticas aceitáveis dentro de uma sociedade branca que se queria europeia.

Desta forma, também aconteceu com o samba que só foi aceito como símbolo de brasilidade após uma intervenção maciça do Estado em suas práticas culturais e artísticas, que fez parte do projeto da construção de uma identidade brasileira dentro do governo varguista no Estado Novo, como diz Gomes (1996):

A afirmação central dessa operação intelectual era a que identificava a ideia de “fusão” racial – de “uma” cara – com a ideia de “democracia” racial. Ou seja, a mestiçagem – fosse étnica ou moral – “integrava”, no sentido de gerar resultados em que qualquer dos fatores nele presentes era absorvido numa totalidade sem “conflitos”. A mestiçagem diluída não só a “diversidade” como também a “desigualdade” entre índios, negros e brancos, gerando uma “área de igualdade” que se traduzia, magnificamente, por uma categoria político-cultural. Investigar as origens e a

dinâmica desse processo de mestiçagem constituía-se na busca das próprias origens do valor da “igualdade” no Brasil, que tinha uma história diferente daquela vivida pelos países europeus e resultava, em decorrência, num tipo de democracia distinta (GOMES, 1996, p.193).

Dentro deste ideário estado novista da construção de uma identidade brasileira a emergência do samba como símbolo nacional de nossa cultura, um ritmo notoriamente afro-brasileiro que legitima e divulga o discurso de democracia racial, idealizada pelo sociólogo Gilberto Freire, na década de 1930.

Porém, a inserção desta manifestação cultural negra somente seria incluído e elevado a status de símbolo nacional após uma “repaginada” oficial do ritmo que deveria seguir normas e recomendações preestabelecidas pelos órgãos deliberativos do governo Vargas. Desta forma, muitas práticas africanas do samba foram oficialmente modificadas para se enquadrarem aos ditames nacionais, surgindo um samba comercial que desceria dos morros para o asfalto, recebendo um embranquecimento político e social.

Desta forma, as tradições dos cantos e batuques negros ficariam marcados em modalidades sambistas praticada nos morros, geralmente em encontro dos membros das comunidades, onde as regras instauradas pelas gravadoras e pelo governo não tinham que serem seguidas a risca, afinal era um espaço descompromissado de lazer. Por este motivo Lopes (2005) afirma:

O samba, que nasceu africano e rural – como também, por exemplo, o complexo cubano do són e das variantes da rumba -, para ser erigido ao pódio dos símbolos identitários nacionais, teve que, aos poucos, num processo que chega hoje até mesmo às escolas de samba, se desaffricanizar ou adotar uma africanidade de fachada. Entretanto, no seu seio, algumas vertentes e estilos, mesmo nas cidades, resistem e se mantêm relativamente fiéis a seus cânones fundadores. E este é o caso da modalidade genericamente conhecida como “samba de partido-alto”, “partido-alto” ou simplesmente “partido” (LOPES, 2005, p.17)

Este tipo de modalidade do samba traz ainda em suas práticas elementos e representações das tradições culturais africanas como, por exemplo, o uso da roda como espaço artístico, o uso das palmas para marcação do ritmo e o jogo de improvisação, elementos estes usados como elos de reconhecimento, criando um espaço de sociabilidade, de lazer e discussão política e social que até hoje pode ser encontrada em diversos bares da periferia do Rio de Janeiro.

Espaços estes que deram origem a tantos sambistas negros renomados, como Pixinguinha, Noite Ilustrada, Zeca Pagodinho, Martinho da Vila, o polêmico Bezerra da Silva, entre outros, que através de suas musicalidades representaram suas comunidades de origem, através dos sambas românticos até os sambas denúncias, como é o caso do último sambista citado. Por este motivo, o samba pode ser entendido e estudado, também, como um patrimônio imaterial cultural da sociedade brasileira.

Para mostrar como o partido-alto ainda é utilizado pelas comunidades negras como mecanismos de denúncia, analisaremos alguns sambas de Bezerra da Silva, que canta as mazelas sociais e as práticas culturais dos morros cariocas, sendo estes compreendidos como transmutação dos quilombos (CAMPOS, 2010) na sociedade moderna, pois possui importantes símbolos da cultura, das práticas e dos preconceitos atribuídos pela sociedade colonial ao reduto de negros fugidos, principalmente o medo destes espaços tidos como marginais, que foi transmutado para a favela onde o negro se tornaria símbolo de criminalidade (Batista, 2003).

2.1 O samba como representação dos morros ao longo dos tempos

Dentro da concepção do Estado Novo, liderado pelos ideais varguistas de uma unificação em torno da criação de uma identidade nacional (GOMES,1996), tanto o samba como a figura do malandro, assim como também, a do morro, passaram por um processo de normatização para que o ritmo do samba e todas suas representações circundantes, pudessem ser apropriados pelo Estado, como um dos elementos estruturante de uma brasilidade (PARANHOS, 2005).

Desta forma, foram surgindo na mídia, das décadas de 1940 e 1950, sambas que ressaltavam o morro como um espaço romantizado, rodeados por sambistas e malandros trabalhadores e de mulatas musas inspiradoras. Em muitas canções da época do estado novista, o morro aparece como um espaço privilegiado, onde a pobreza é recompensada pelo ar bucólico tão desejado pelos moradores do asfalto. Um exemplo seria “Ave Maria dos Morros”, de autoria de Herivelto Martins em 1942:

Barracão de zinco, sem telhado
Sem pintura, lá no morro
Barracão é bangalô.
Lá não existe Felicidade de arranha-céu

Pois quem mora lá no morro
Já vive pertinho do céu.
Tem alvorada, tem passarada,
Alvorecer
Sinfonia de pardais
Anunciando o anoitecer.
E o morro inteiro
No fim do dia
Reza uma prece
Ave Maria.
Ave Maria,
E quando o morro escurece
Eleva a seus uma prece
Ave Maria.
(Ave Maria do Morro – Herivelto Martins, 1961)

Nas primeiras três linhas da música, podemos notar uma representação das moradias simples e precárias que se localizavam acima dos arranha-céus do asfalto, ao mesmo tempo há uma romantização do morro ao afirmar que mesmo longe das modernidades do asfalto, representado pelos arranha-céus, o morro é privilegiado pelo seu ar bucólico e sua proximidade de Deus.

O morro é representado como um Olímpio, onde a proximidade do céu e da natureza simples levaria a seus moradores ao paraíso terrestre. Além disso, o morro se apresenta totalmente católico, excluindo a cultura e a religiosidade afro existente nos morros, nas ações cotidianas de seus moradores. Uma clara tentativa de representar o morro como uma cultura cristã, adequando-se a uma identidade nacional que se era desejável.

Já o samba “Barracão de Zinco”, de autoria de Jair de Araújo Costa, morador do morro da Portela, e de composição e interpretado por Jamelão em 1966, denunciava as mazelas dos morros cariocas, como podemos notar ao analisarmos a letra deste samba:

Vai! Barracão
Pendurado no morro
Me pedindo socorro
A cidade a teus pés
Vai! Barracão
Tua voz eu escuto
Não te esqueço um minuto
Por que sei quem tu és
Barracão de zinco,
Tradição do meu país
Barracão de zinco
Pobre é, tão infeliz
Vamos embora meu povo
Ai! barracão...
(Barracão de Zinco – Jair de Araújo Costa/ Jamelão, 1966)

Há uma alusão notória à primeira estrofe de “Ave Maria do Morro”, Jair do Cavaquinho, como ficou conhecido o compositor Jair Costa, tenta desmistificar a romantização criado em volta do morro, afirmando que o “Barracão de Zinco” abriga o descaso social da cidade que não se sensibiliza ao vê as péssimas condições de moradia dos habitantes dos morros.

Deste período em diante, há vários sambas que trarão em suas cadências não somente os banjos e cavaquinhos, mas uma forma de denúncia das condições sociais dos moradores dos morros.

Dois anos depois, em 1964, o samba “Opinião”, de autoria de Zé Keti compositor e cantor da malandragem e dos morros cariocas, onde também habitava desde a infância⁴, desceu dos morros denunciando as remoções forçadas das comunidades cariocas no tempo da ditadura militar, assim como os movimentos e táticas de resistência de seus moradores, como podemos notar abaixo:

Podem me prender, podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião.
Daqui do morro eu não saio não,
daqui do morro eu não saio não.
Se não tem água, eu furo um poço
Se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa
E deixo andar, deixo andar
Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu
Podem me prender, podem me bater
Podem até deixar- e sem comer
Que eu não mudo de opinião
Daqui do morro eu não saio não, aqui do morro eu não
saio não...
Podem me prender,
podem me bater, que eu não mudo de opinião,
que eu não mudo de opinião...
(Barracão de Zinco – Jair de Araújo Costa/ Jamelão,
1966)

Mesmo diante da truculenta ação policial nas desapropriações do morro, podemos notar as representações da resistência e das táticas dos moradores das favelas para permanecer

⁴ (<http://www.dicionariompb.com.br/ze-keti/discografia>)

dentro dos espaços citadinos. Desta forma, a favela é vista como uma opção de permanência na cidade.

Neste samba, podemos identificar ainda, as táticas diárias que ajudavam os moradores a driblarem as dificuldades da falta de infraestrutura e econômica, pois, na falta da água encanada a solução era o poço, se não se tinha a carne tiravam os nutrientes necessários através do osso posto na sopa. Assim, várias táticas de sobrevivência, transformando a favela em um espaço de resistência social ao asfalto.

Desta forma, inúmeros são os sambas que representam e denunciam o cotidiano marginalizado da favela, assim como a cultura afro-brasileira existente entre seus becos e vielas, como é o caso da rainha do samba, Clementina de Jesus, sambista consagrada que cantou as cantigas, as crenças e as culturas afro-brasileiras, trazendo para o asfalto as representações africanas existentes nos morros cariocas.

Em meio às estratégias políticas de silenciamento das vozes do morro, o samba será usado como tática de denúncia ou luta social, seja nas conversas e discussões nas rodas de bambas nos bares ou através da arte, dando vozes a estas comunidades.

Como vimos, a representação dos morros cariocas variou muito ao longo dos tempos, porém nenhum outro compositor foi tão ousado nas décadas de 1940 a 1990, quanto Bezerra da Silva, que mostrou o morro através da ótica dos estereótipos sociais e das violências criminais e policiais.

2.2 O embaixador dos morros: Bezerra da Silva

A trajetória de vida de Bezerra da Silva é a mesma de tantos outros brasileiros que na década de 1940 desciam rumo ao sudeste em busca de melhores condições de vida.

Nascido em Pernambuco no ano de 1927, mudou-se para o Rio de Janeiro com quinze anos de idade na ilusão de uma vida melhor e na busca de seu pai. Chegando ao Rio, não fugiu do destino de tantos outros nordestinos que viam nas grandes cidades um local mágico, indo morar no Morro do Cantagalo.

Foi no Rio de Janeiro, então capital da república, que Bezerra da Silva se deparou com uma cidade multifacetada social e culturalmente, habitada por imigrantes e migrantes de todas as partes do mundo e do Brasil, que buscavam sobreviver às explosões populacionais registradas no início do século XX e que ainda continuavam a acontecer.

As táticas de sobrevivência variavam em diversos campos empregatícios que iam, desde o comércio informal, até os empregos fabris, perpassando pelos trabalhos domésticos e os dos portos, pois,

nas condições de intenso crescimento demográfico em cidades que tinham, de fato, pouco a oferecer, as atividades da economia informal por si só demonstravam o fenômeno de sua multiplicação, garantindo o sobreviver de largas camadas da população. Sublinhe-se a capacidade desses setores em se adequar a cada nova conjuntura a de se espalhar em direções a tantos trabalhadores, criando por vezes novas atividades (WISSENBACH, 1998, p.114).

E assim, como tantos outros nordestinos, o pernambucano Bezerra da Silva, ao chegar ao Rio de Janeiro, viveu basicamente como tarefeiro, sendo ajudante de pedreiro, pintor e em suas horas vagas ganhava seus trocados como embolador de côco, arte aprendida e apreendida nas feiras populares nordestinas.

Até que um dia, após uma violenta discussão com seu pai, a vida o levou a morar nas ruas de Copacabana, onde conheceu o lado mais cruel da sociedade carioca, como ele nos lembra,

neste período de 1954 a 61 – sete anos,né? -, aí aconteceu um negócio importante, que dá na vida da gente. Poucos sabem da história. Eu me desempreguei... Não tinha música, tudo me fugiu da mente. O cara se desacerta, aquela coisa toda. E eu fui... Bom, não sei o que aconteceu na minha vida, então eu fui para a sarjeta. Eu já fui mendigo na rua, andando pra baixo e para cima em Copacabana, sujo, sem ter onde dormir, sem ter o que comer. Ali foi um negócio que marcou muito minha vida, me serviu como lição (VIANNA, 1998, p. 24).

Resgatado das ruas por um Pai de Santo, foi morar em um terreiro de Umbanda, aonde permaneceu por anos, servindo aos orixás. Depois deste período, voltou a morar no morro do Cantagalo. Nestes anos, Bezerra da Silva teve contato com as rodas de bamba e com um gênero musical que, se aproximando do improviso do Coco nordestino, adaptou-se logo ao ritmo do Partido-alto dos morros, o qual o levaria, juntamente com seus temas polêmicos, ao sucesso.

Seria através deste ritmo que as críticas e as denúncias sociais dos compositores anônimos tomariam os morros e desceriam para o asfalto, levando com eles as vozes silenciadas da marginalidade para o restante da sociedade carioca, dando início a uma cultura

de protesto artístico e social perante o descaso sociopolítico dos governantes com as comunidades dos morros cariocas.

O que teria continuidade nas décadas seguintes com o hip-hop, representando o cotidiano de milhares de homens e mulheres, negros e negras pobres no Brasil deste período. Explorando temas como do preconceito racial e social, drogas, violência, descaso público com os moradores das favelas, assim como o seu cotidiano, temáticas emergentes da negritude e de seus conflitos sociais, que Bezerra da Silva atingiu seu ápice artístico.

Pois, mesmo não assumindo um eu negro em suas composições e interpretações, Bezerra da Silva se mostra consciente de sua condição social e das opressões sociais enfrentadas por pessoas como ele: negro nordestino, pobre e favelado, como podemos notar nesta frase do artista: “Ser negro, nordestino e favelado é ser pobre três vezes” (VIANNA, 1998) e conclui afirmando que morar na favela não é uma opção, mas uma imposição da elite do asfalto que, em sua maioria, é de brancos ricos.

Sendo assim, podemos encarar as músicas de Partido Alto, interpretados por Bezerra da Silva, como uma crônica cantada deste cotidiano escondido e omitido pelas elites e governos que, não podendo evitar a “decida do ritmo ao asfalto”, orquestrou várias formas de limitá-los ou excluí-los do gosto popular, medidas que iam desde a censura e imposições prévias aos discos lançados, até a classificação das músicas como coisa de malandro, sendo aqui o termo usado como pejorativo.

O samba sempre foi vigiado pelos poderes, pois denunciavam as desigualdades da República, como afirma Alba Zahar, quando analisa o samba no período de 1889 a 1998:

Na época, a mídia carioca já exercia uma vigilância crítica permanente do que acontecia nas esferas jurídico-policiais e na política governamental, acompanhada pelos literatos e sambistas, pois o primeiro samba registrado como tal era feito de ironias ao chefe de polícia. No primeiro caso de mistério e de flagrante desrespeito aos direitos mínimos de cidadania, não há favelados nem negros. Há apenas pessoas exiladas de um sistema de fato liberal e igualitário, de um Estado que exerça minimamente suas funções de proteção e garantia (ZAHAR, 1997, p.277).

Porém, nas músicas de Bezerra da Silva podemos notar vários olhares do morro, o morro de picuinhas, o morro da união, o morro do crime e dos malandros. Estas diferentes visões tornam sua obra extremamente rica e aberta a várias interpretações.

2.3 As várias vozes do morro em uma só voz: os autores ordinários.

O que diferencia os sambas do repertório de Bezerra da Silva de outros interpretes são, além dos temas explorados, seus compositores. O compositor presente no repertório de Bezerra da Silva, em sua maioria, é de homens comuns, moradores de diversos morros cariocas. Sujeitos ordinários (CERTEAU, 2007) que representam o seu cotidiano comunitário e marginalizado em suas composições.

Compositores amadores que criam seus sambas para divertimento das rodas de bamba dos bares e botequins dos morros. Sendo assim, muitas composições serão criadas nos ritmos dos bambas, no jogo de improvisos, no tom das brincadeiras provocada pelos temas propostos, levantadas nas conversas, entre risadas e descontrações de bares, característica sublime dos sambas de Partido-alto (LOPES, 2005).

Transformar acontecimentos cotidianos em cantos para divulgação é uma característica antiga das comunidades negras e pobres no Brasil, como nos lembra Winsenbach (1998), ao falar do Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e início do século XX:

Em geral, os acontecimentos mais significativos na vida dessas populações eram divulgados por meio de modinhas ou de lundus, cantados nas ruas da cidade tal como notícias de jornal [e continua]. Segundo Alcântara Machado, seriam estes compositores os verdadeiros cronistas da cidade, mesmo que anônimos, anódinos e tão fugazes quanto suas criações musicais, que apareciam, difundiam-se oralmente, para em seguida desaparecer, deixando somente ralos registros na memória dos habitantes citadinos ou, circunstaneamente, anotadas por um ou outro observador menos preconceituoso (WISSENBAACH, 1998, p. 128).

Pintores, mecânicos, donos de bares, motoristas do IML (Instituto Médico Legal), malandros estes são os compositores habituais que formam o panteão de Bezerra da Silva. Constituindo uma representação (CHARTIER, 2002) interna de um espaço citadino que se quer invisível pelos políticos, mostrando para o asfalto as veias abertas de uma urbanização excludente. Como nos lembra Bezerra,

E é o pessoal do morro que escreve ou o pessoal da baixada fluminense. Aquele que pega o trem, quatro horas da manhã. Aquele que acorda três horas da madrugada para trabalhar, aí bota um bocado de arroz, feijão na marmitta e aí passa um lobisomem e toma a sua marmitta. É uma música feito do povo para o povo

(BEZERRA DA SILVA, In.: “Aonde dorme a coruja”, 2012).

Nestes sambas os estereótipos criados pelo asfalto para designar os moradores dos morros, são apropriados como uma tática de resistências, lutas e denúncias social expostas através da música. Através de suas composições foi se delineando, no repertório da Bezerra da Silva, uma identidade do morro criada perante a diferença existente com o asfalto (HALL, 2000). Nestes sambas se criam as fronteiras simbólicas entre o nós e os eles, entre a cidade ilegal e a cidade oficial.

Esta invenção do espaço favela, no repertório de nosso sambista, dá-se no contato freqüente e muitas vezes truculento com o asfalto. Usando dos estereótipos inventados entre estratégias e táticas dos governos e da mídia para excluir o indesejado da cidade, estes são apropriados (CHATIER, 2002) e usados como recursos do discurso de denúncia pelos compositores ordinários do morro.

Estereótipos como do malandro, do crime, das classes perigosas e da promiscuidade são assumidas e exploradas no limiar de um novo discurso, que se apropriando dos discursos vigentes que descrevem o morro, criados através da visão do asfalto-morro, são usadas para mostrar uma favela agora em uma visão morro-asfalto.

Mostrando a invenção de uma outra cidade existente dentro da cidade oficial, onde táticas, estratégias e usos (CERTEAU, 2007) próprios dão novo sentido ao tecido citadino. Sendo o morro mostrado como o oposto ao asfalto, um espaço simbólico (BOURDIEU, 1989) onde seus moradores tiveram que, ao longo dos anos, reinventar seu cotidiano para sobreviver ao poder legal e ilegal que governam, ao mesmo tempo, este mesmo espaço.

Reconhecendo o poder simbólico imposto ao morro, seus compositores assumem o discurso vigente para a construção de um novo discurso agora instituído de baixo para expor as condições de vida de seus moradores, assim como os perigos institucionais ou criminais aos quais estão submetidos diariamente. Buscando um direito de expor sua divisão de mundo se apropriando do discurso do outro (BOURDIEU, 1989).

Desta forma, o estigma de um morro malandro, criminoso e desonesto é mostrado nestes sambas para reforçar o discurso de abandono social e político do morro pelos poderes públicos, sendo estes um produto do descaso social imposto pelos espaços marginalizados da cidade.

Usando as gírias como a linguagem do morro e o anonimato protegido pelos codinomes como 1000tinho, Butina, BAEZ, Baiano 7 e tantos outros, as vozes silenciadas vão ganhando cadência e importância, tanto dentro como fora dos morros, descortinando uma realidade pouco conhecido do cotidiano dos morros e das periferias cariocas.

3. O morro através da ótica marginal: apropriando-se de estereótipos para denunciar.

Usando o humor como arma de luta, os sambas de partido-alto, interpretados por Bezerra da Silva, se apropriam das representações construídas pelo asfalto para descortinar a realidade do morro.

A mistura sarcástica das gírias, das representações apropriadas e dos temas explorados, trazia/traz uma acidez irônica à visão construída em torno das periferias da cidade, expondo as cicatrizes sociais que o isolamento político causou a estas comunidades.

No repertório de Bezerra da Silva, podemos notar vários olhares do morro, o morro das picuinhas, o morro da união, o morro do crime e dos malandros. Estas diferentes visões tornam sua obra extremamente rica e aberta a várias interpretações, em uma criatividade insurgente, onde a arte cria e representa espaços negligenciados pelos governos, usando a música como forma de denúncia.

Compreendemos assim, que o samba faz parte da cultura do morro, cultura como uma teia de significados (GEERZT, 1989), o fruto do entrelaçamento de experiências cotidianas que possibilita a formação da identidade de um povo ou de uma comunidade.

Tomamos assim os sambas interpretados por Bezerra da Silva como representações simbólicas da compreensão do mundo, visto do morro para o asfalto, onde as compreensões idealizadas por homens comuns nos dão uma nova janela histórica para a análise do fenômeno favela.

Consideramos assim, estes sambas como documento canção (NAPOLITANO, 2005) das representações de mundo, criadas pelos moradores/compositores dos morros cariocas, sobre a política, a cultura e os conflitos sociais de suas comunidades. Pois,

a metrópole é o lugar das forças heterogêneas que instigam o pensamento, que o estimula, que lhe obriga a escapar das flechas do controle. É própria do pensamento uma respiração infinita por meio da criatividade, um alívio de toda a agonia e de toda opressão, a escapatória dos suplícios envergados pela sociedade de controle. Por conseguinte, a poesia, a pintura, a busca das raízes tornam-se brechas de vida

possível. Não há, assim, metrópole sem arte – e sem estética (CHAVEIRO, 2011, p.56).

Desta forma, a favela que se encontra expressa nas representações criadas no repertório de Bezerra da Silva, é um espaço citadino situado à margem da cidade idealizada. Espaço este que marca o território do excluído, do indesejável, do não planejado, criando-se assim uma identidade oposta, ligada ao espaço pela disputa pela cidade.

Este afastamento social, mostrado e nomeado nos sambas de Bezerra da Silva, como a eterna disputa cidadina entre o morro e o asfalto, levará ao surgimento de comunidades sociais opostas pelo lugar social e político que ocupa dentro da cidade.

Oposições sociais estas que criam representações cidadinas, no repertório de Bezerra da Silva, de dois pólos sociais onde, de um lado todas as oportunidades estão acessíveis e do outro de onde se pode ver estas oportunidade e privilégios sociais à distância, em um afastamento ideário entre os que merecem ou não merecem o direito à cidade, pois

assim é que acima do estranhamento resultante desse encontro forçado nas espaços habitacionais populares da cidade, afirma-se uma identidade territorial, forjada através da mobilização coletiva contra a ameaça de remoção, e no pleito por equipamentos públicos como saneamento, água potável, energia elétrica e, ainda, através de competições lúdicas, do que são exemplares as escolas de samba. O significado da favela, portanto, é reinventado pelos moradores, transformando-se em suporte para sua inserção na cidade (BURGOS, 2012, p. 375).

Compreendendo comunidade, não somente como uma identidade de pertença tecida na convivência em um mesmo espaço geográfico, mas como uma identidade forjada nos laços de pertencimento, fundados em experiências cotidianas em comum, onde a identidade coletiva ache apoio na vivência do outro, em oposição a algo ou alguém que seja seu antagonista social ou político, como nos lembra Hall (2000):

as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de se *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer termo- e assim, sua identidade – pode ser construído (HALL, 2000, p.110).

Desta forma, a compreensão do que seria comunidade está neste trabalho pautada na visão de uma identidade em comum, que torne os sujeitos partilhadores de práticas e representações (CHARTIER, 2002) de mundo comuns que os façam membros destas teias de significados, construídos sobre seus próprios cotidianos.

Representações que encontraram no samba de partido-alto, defendidos por Bezerra da Silva, uma forma de expressão que deu voz às inquietudes comuns nos morros cariocas, levando suas denúncias até os ouvintes dos asfaltos.

3.1 O conflito social entre o morro e o asfalto

Em vários sambas do repertório de Bezerra da Silva, o morro é representado como um espaço social e político apartado da cidade, apresentando, por isso, uma lei, uma linguagem simbólica e códigos de convivência próprios.

No mundo da favela se desenvolveu comunidades autônomas do poder instituído, fruto do descaso social dos políticos, onde a lei do asfalto nunca é a mesma lei imposta ao morro de nenhum dos lados dos poderes, sejam eles legais ou ilegais.

Criando leis de sobrevivência, que muitas vezes estão pautadas no silêncio perante o crime, pois na lei do morro a sentença de um cacoete (denunciante) é a morte, como podemos vê representada no samba *Jornal de Pedra*, de 1984:

Disse me disse não se revela,
É a lei do Jornal da Pedra na favela.
Está escrito assim
Todos tem que respeitar:
Não sei, não vi, não conheço,
É só a resposta que se pode dá.
Quem caguetar na favela,
Já tá ciente que vai dançar,
Não adianta pedir segurança a ninguém,
De qualquer maneira o bicho vai pegar.
(Jornal da Pedra – Pinga/ Ary Guarda, 1984)

Em outro trecho do mesmo samba, a ausência do poder instituído na favela, pela criminalidade, é representada quando apresenta as leis do morro pelos “doutores”, que representa o asfalto que não considera o morro como parte da cidade. Usando-se, mais uma vez no samba, a oposição social entre o morro e o asfalto, aqui representado como sociedade:

Essa lei tem um artigo exonerando o defensor,
Cujo numero é 00 que doutor nenhum estudou,
Ela não dá direito a perdão,
Mesmo sendo primário não vai dá sorte.
A sociedade apóia o delator,
Na favela ele é condenado à morte.
(Jornal da Pedra – Pinga/ Ary Guarda, 1984)

O samba representa a desigualdade de direitos entre os dois mundos citadinos cariocas, onde, no asfalto, a lei é aplicada e analisada segundo a justiça institucional, e outro onde a falta de segurança pública facilita o surgimento de organizações criminosas e as milícias que impõem ao morador do morro o silencio e suas próprias leis.

Em outro samba intitulado “As 40 DPs” , de composição de Gil de Carvalho no disco “*Se não fosse o samba*”, de 1989, os cinturões de segurança que vai sendo citados, no decorrer do samba, vão mostrando as áreas privilegiadas da cidade, onde o policiamento é mais reforçado para proteger o asfalto das classes perigosas dos morros, como nos lembra Silva (2012):

[A elite carioca] parecem acreditar que basta ser mais eficiente no combate aos traficantes das favelas e montar um grande cinturão policial em torno dos bairros considerados nobres, como se estes fossem condomínios privados, onde, depois de uma boa “arrumação”, se proibiria a entrada de bandidos e dos indesejáveis de sempre (menores, pedintes, ambulante etc.) (SILVA, 2012, p. 403).

Este isolamento institucional faz surgir poderes paralelos, onde o “bom malandro” toma controle e impõem suas leis à favela, como está representado no samba “*Meu Bom Juiz*” de 1986, que tem como tema o julgamento de um criminoso que protegia o morro do Juramento, enquanto estava no poder do tráfico na comunidade:

aaaah, Meu bom juiz
Não bata este martelo nem dê a sentença
antes de ouvir o que o meu samba diz..
pois este homem nao é tao ruim quanto o senhor pensa
vou provar que lá no morro.. (2X)
vou provar que lá no morro ele é rei, coroadado pela
gente..
é que eu mergulhei na fantasia e sonhei, doutor
com o reinado diferente
é as não se pode na vida eu sei
sim, ser um líder eternamente
homem é gente..
mas não se pode na vida eu sei
sim, ser um líder eternamente
(Meu Bom Juiz – Serginho Meriti/ Beto sem Braço,
1986)

A proteção à criminalidade é justificada pelo abandono do morro pelos poderes públicos, onde um poder paralelo justo para a comunidade é protegida por esta, em uma troca de favores de segurança.

o morro é pobre e a pobreza não é vista com franqueza
nos olhos desse pessoal intelectual
mas quando alguém se inclina com vontade
em prol da comunidade
jamais será marginal
buscando um jeito de ajudar o pobre
quem quiser cobrar que cobre
pra mim isto é muito legal
(Meu Bom Juiz – Serginho Meriti/ Beto sem Braço,
1986).

Desta forma, a segregação destas comunidades ditas perigosas, leva a emergir um poder paralelo que assume o lugar do governo, muitas vezes pelo fato de proteger a comunidade a qual comanda.

3.2 A violência fruto do descaso: criticando a política brasileira

Como já é sabido, desde a revolta da Vacina, em 1904, os morros cariocas serviram de refúgio para negros e marginalizados, que durante séculos foram totalmente esquecidos pelos poderes públicos (CHALHOUB,1996), e, por este motivo, imprimiram em seu cotidiano marcas indeletáveis da cultura e dos costumes afro-brasileiros.

Sendo assim, religião e cultura, construíram um espaço de resistência social e cultural que imprimiu no cotidiano, durante séculos, um espaço de afirmação e resistência negra, por meio de signos e representações múltiplas, construindo as identidades negras dos morros (HALL, 2000).

Nesse cenário cultural, social e político que Bezerra da Silva expressa, ao dar voz às críticas que resignificam o convívio social e a religiosidade que representam resquícios de uma cultura negra praticada e apropriada (CHARTIER, 2002), que ainda se mostra forte nas três décadas já referidas acima.

Críticas essas advindas de um cotidiano esquecido e marginalizado pela maioria da sociedade são representativas por terem por meio de divulgação o samba de Partido Alto, que traz em suas melodias e letras, expressões notórias da cultura africana, que dá evasão às denúncias de esquecimento político e social advindo do preconceito racial e econômico aos habitantes do morro, pois, como nos lembra Chalhoub (1996):

A noção de que a pobreza de um indivíduo era fato suficiente para torná-lo um malfeitor em potencial teve enormes consequências para a história subsequente de nosso país. Este é, por exemplo, um dos fundamentos teóricos da estratégia de atuação da política nas grandes cidades brasileiras desde pelo menos as primeiras décadas do século XX. A política age a partir do pressuposto da suspeição generalizada, a premissa de que todo o cidadão é suspeito de alguma coisa até prova em contrário e, é lógico, alguns cidadãos são mais suspeitos do que outros (CHALHOUB, 1996, p.23).

Já Batista (2003) defende a ideia que o medo, ao longo a história do Rio de Janeiro, possui a cor negra, pois desde a revolta dos malês, ainda no século XVIII, a cidade carioca imprimiu no negro o estigma da criminalidade, teoria que a integração das análises de Chalhoub (1996), complementando a discussão Campos (2010), traz à campo a teoria de que todo morro é a transmutação do quilombo, pois, segundo este geógrafo, o medo que se tinha dos quilombos, redutos de negros fujões e as revoltas que estes poderiam provocar foram resignificadas pelos poderes e pela mídia na espacialidade das favelas cariocas.

Dentro desta, discussão teórica e metodológica, poderíamos utilizar mais um samba Bezerra da Silva, intitulado “Vítimas da Sociedade”, do LP “Malandro Rife” de 1985, para discutir em sala de aula quais os motivos sociais que levam a cada dia mais o aparecimento de favelas em torno das grandes cidades, como podemos observar nas críticas políticas e sociais do samba a seguir:

Parte falada:

Ai uns e outros, cuidado com está rapaziada de pescoço ocupado que eles não são de brincadeira! É uma pá de 171, amizade!

Refrão:

E se vocês estão afim de prender o ladrão
Podem voltar pelo mesmo caminho
O ladrão está escondido lá embaixo
Atrás da gravata e do colarinho
Só porque eu moro no morro
A minha miséria vocês despertou (sic)
A verdade é que vivo com fome
Nunca roubei ninguém sou um trabalhador
Se há um assalto a banco
Como não podem prende o poderoso chefeão
Ai os jornais vem logo dizendo
Que aqui no morro só mora ladrão

Repete refrão

Falar a verdade é crime
Porém, eu assumo o que vou dizer
Como posso ser ladrão se eu não tenho nem o que comer?
Não tenho curso superior
Nem o meu nome eu sei assinar

Aonde já se viu um pobre favelado sem passaporte para poder roubar?

Repete refrão

No morro ninguém tem mansão

Nem casa de campo para veranejar

Nem iate para passeios marítimos

Nem avião particular

Somos vítimas de uma sociedade

Famigerada e cheia de malícia

No morro ninguém tem milhões de dólares depositado nos bancos na Suíça

Repete refrão

Parte falada: eles fingem que não vê...

Se vocês estão afim de prender um honesto

Podem voltar pelo mesmo caminho

Os quatorze estão escondidos lá embaixo

Atrás da gravata e do colarinho

(Vítima da Sociedade - Crioulo Doido/Bezerra da Silva, 1985)

O samba mostra a revolta perante a criminalização do espaço da favela e de sua comunidade, pelos habitantes e pelos governantes do “asfalto”, que é exposto pela mídia.

Mais uma vez, nos deparamos com a fragilidade social da relação entre o morro e o asfalto e ao autodeterminar como vítima da sociedade, os moradores da favela faz uma crítica sobre o descaso secular com que esta parcela da população é tratada pelos poderes públicos, levando-os ao isolamento social e a marginalização sobre o véu de preconceito racial, social e político de seus moradores.

Mais um detalhe interessante, e que pode ser usado pelo professor(a), fazendo uma ponte entre a discussão da favela e a população negra e o momento histórico que o Brasil se encontrava em 1985.

Quando Bezerra canta “falar a verdade é crime, porém assumo o que vou dizer”, está fazendo uma menção direta à ditadura militar e sua censura que poderia ir, desde a proibição da música até à prisão de seus compositores, mas o sambista e seus bambas se sentem protegidos pela comunidade da favela e seu afastamento da sociedade do asfalto.

Lembrando que os sambas de Partido Alto de Bezerra Silva e seus compositores do morro nunca foram dirigidos para a sociedade do asfalto, mas a da favela que procuravam conscientizar e levar à discussão tais temáticas abordadas.

3.3 Eu sou do Pico da Colina Maldita: a construção social dos espaços criminalizados.

A ironia, que marca o ritmo do partido alto, já tem início no próprio título da canção, “Colina Maldita”, trazendo a este a conceituação da elite carioca sobre o morro e seus moradores, como um lugar maldito que deve, por isso, ser isolado da sociedade dita de bem.

Porém, o samba afirma que o morro só é maldito para quem não pertença a ele, já quem é da comunidade é protegido por seus membros:

Lá no Pico da Colina não existe covardia,
Malandro respeita trabalhador e dá toda garantia.
Eu já vi com estes olhos que a terra à de comer
Malandro de fora cobrando pedágio,
Levar tanto tiro até esmorecer.
(Colina Maldita - Jorge Garcia/ Julinho Belmiro, 1982)

Em dois outros trechos da música, podemos observar o poder armado do crime que começa a ser organizado e se rivalizar entre os morros (CAMPOS, 2010).

A malandragem da colina também não anda na mão,
Usa 765, 3245 e 3oitão.
E o bom malandro da colina que comanda a transação,
Ele tem escopeta, tem metralhadora,
Bomba lacrimogêneo, fuzil e canhão.
(Colina Maldita - Jorge Garcia/ Julinho Belmiro, 1982)

Nesta canção, gravada no ano de 1982, já demonstra o enorme poder de fogo dos criminosos dos morros cariocas, com armamento avançado e o mais poderoso da época, sendo alguns restritos ao exército brasileiro, demonstrando que o poder de fogo, tão temido e relatado hoje, já está presente nestas comunidades há décadas, assim como o confronto armado entre bandidos e policiais, como podemos observar neste outro trecho:

Agora deram blitz na colina,
Deram coroada, tiro e pescoção.
Mas também levaram eco de escopeta,
De metralhadora, fuzil e canhão
(Colina Maldita - Jorge Garcia/ Julinho Belmiro, 1982)

Nesta música, podemos observar vários aspectos do cotidiano dos morros, desde a própria profissão de cantor de Partido Alto, até o poder imposto pelos criminosos armados aos morros. No refrão, Bezerra canta a decida do ritmo dos morros à cidade:

Eu sou do Pico da Colina Maldita,
Vim pro asfalto para cantar Partido Alto,
E se você não acredita
Diz um verso de improviso

Só pra vê como é que fica
(Colina Maldita - Jorge Garcia/ Julinho Belmiro, 1982)

O trecho acima demonstra que tal decida era vista com certa desconfiança pelos poderes do asfalto, porém isso não evitou que tal ritmo se tornasse popular, isso se dá com o samba sendo elevado à posição de ritmo tipicamente brasileiro e carioca, status adquiridos ainda no começo do século XX. Assim como afirma Alba Zahar:

A nacionalização e a profissionalização nos cafés, bares e teatros da boemia urbana, ocorridas um pouco mais tarde no Brasil, a cristalização do cenário nacional a figura do músico e artista popular, então associado ao malandro, que adquire aos poucos a capacidade de viver de sua produção. Os sambas, inicialmente compostos em rodas por meio da improvisação de muitos, tornam-se mercadorias compradas, vendidas, roubadas. Essa passagem não se deu sem problemas. (ZAHAR, 1993, p.284)

A comercialização dos sambas foi uma forma de podar as denúncias implícitas nas canções, pois como produto comercial teria que se enquadrar aos consumidores que neste momento eram os moradores do “asfalto” e não dos morros. Desta forma, muitas das ironias e frases de duplo sentido foram ou excluídas ou polidas dos sambas, enquadrando-se ao embrião do comércio musical, que hoje chamamos de indústria cultural. Sobre a indústria cultural e sua influência sobre a arte, o esporte e a música Jean-Pierre Warnier, afirma:

A transformação do esporte de alto nível, da política e da arte em mercadoria e sua medialização favorecem o aparecimento de estrelas. (...) Está é também uma das razões pelas quais as culturas singulares aparecem, nas grandes indústrias culturais, apenas por seus aspectos mais exóticos e espetaculares e têm poucas chances de passar uma imagem respeitosa de si mesmas (WARNIER, 2003, p.79).

Desta forma, podemos notar que o samba raiz foi, ao mesmo tempo, favorecido e vitimizado pela indústria cultural, pois se por um lado reconheceu o sambista como artista, por outro fez com que o samba se descaracterizasse, afastando-se de suas raízes de denúncia do cotidiano, de exclusão dos morros e se aproximasse do romantismo sentimentalista, o que era bem mais conveniente para o governo desta época.

O samba dos morros foram ligados ao remexido das mulatas, enquanto que o samba do asfalto foi ligado ao romantismo boêmio dos bons malandros.

Existem três sentidos para o adjetivo malandro, como esclarece Zahar (1993), no Rio de Janeiro do século XX, o malandro boêmio, o malandro desonesto e o malandro fora da lei.

Os diferentes tipos também estão presentes nesta canção, quando o malandro é boêmio ele é o malandro boa gente que se dá com todos, como se vê no trecho: “Malandro respeita trabalhador e dá toda a garantia”; fala do malandro desonesto quando este tenta enganar ou se aproveitar do homem de bem da colina, no trecho: “Malandro de fora cobrando pedágio”; e o malandro fora da lei na figura do “bom malandro” *da colina que comanda a transação*, o todo poderoso do morro.

Desta forma, toda a música está intrinsecamente permeada de detalhes que pode nos ajudar a compreender o cotidiano de alguns morros cariocas, nos anos de 1980, época em que o crime organizado começa a se afirmar como a lei dos morros.

Morros estes que são homenageados por Bezerra da Silva que canta vários morros do Rio existentes nesta época, como: Morro do Filho, Morro do Salgueiro, Morro da Caixa da Água, Morro do Cruzeiro, Morro do Pavão e do Pavãozinho, Morro Cidade Alta do Julinho e Morro Cidade de Deus, este último se tornando mundialmente conhecido pelo filme que leva o mesmo nome, ligado, como sempre, à violência e à pobreza.

3.4 Overdose de Cocada: a fácil comercialização das drogas e cumplicidade dos policiais

Nesta música, gravada no ano de 1993, já podemos notar, novamente através da ironia, a livre comercialização das drogas nos morros cariocas e suas estratégias para enganar as autoridades. Com o refrão: “É coca-da-boa, não é? É cocada boa”, o sambista mostra com humor como a venda de drogas nos morros havia se tornado uma prática banal, como a venda de doces, nas vielas dos morros. Como podemos notar no trecho:

Olha aí! Já arrei meu tabuleiro,
Vendo para qualquer pessoa.
Tem da preta e tem da branca,
E quem prova não enjoa.
(Overdose de Cocada - Dinho/ Ivan Mendonça, 1993)

A comercialização da cocada preta (maconha) e da cocada branca (cocaína), mostra já a “transação comercial” entre criminosos da favela e de outros países, chegando ao das classes mais altas da população, pois

(...) a indústria é concentrada e não está baseada em pequenos estabelecimentos; o comércio, por sua vez, organizou-se em cartéis e máfias nos seus mais altos

níveis, porém ficou ramificado e descentralizado em pontos intermediários e no varejo. Sua lucratividade, embora não exista consenso a respeito das taxas, favorece principalmente os grandes atacadistas e intermediários melhor colocados na rede hierárquica de conexão (ZAHAR, 1993, p.262).

Sendo assim, podemos estabelecer uma organização quase empresarial sobre o setor da droga ilegal, onde, não somente o “bom malandro da colina que comanda a transação” vai ser o todo poderoso do morro, mas sim só mais um funcionário dos verdadeiros bandidos que, muitas vezes, não se encontram nos morros.

Desta forma, o morro irá se caracterizar como uma loja de venda das “cocadas boas”. Porém, não somente os habitantes do morro irão usufruir das mercadorias, muitos habitantes dos asfaltos irão subir em busca do tal “doce”, como afirma nesta passagem, no qual os compositores brincam com a ideia burguesa de um morro somente negro:

Tem preto que come da branca
Tem branco que come da preta
Tem gosto para todo freguês
Só não vale é misturar
(Overdose de Cocada - Jorge Garcia/ Julinho Belmiro, 1982)

Desta forma, podemos notar que a droga não havia chegado somente ao morro, mas ao asfalto também. O morro não se caracterizava como consumidor somente, mas como o fornecedor, principalmente para a elite. Se o samba havia levado o morro ao asfalto, o asfalto foi ao morro pelas drogas, conhecendo só este lado obscuro da sociedade dos morros e favelas.

O aumento desenfreado da violência no Rio de Janeiro atual se dá pela falta de eficiência e ética de alguns profissionais da segurança pública, esta cumplicidade ou vistas grossa policial aos crimes cometido nos morros fica representada na seguinte passagem musical:

O delega da área já mandou averiguar,
Que é que tem nesta cocada
Que está todo o mundo querendo compra.
Houve uma diligência só para experimentar,
Eles provaram da cocada e disseram:
“Doutor deixa isso para lá, só porque...
É coca-da-boa, não é?”
(Overdose de Cocada - Jorge Garcia/ Julinho Belmiro, 1982)

Desta forma, o policial cantado por Bezerra da Silva, não somente faz vistas grossas, como também se beneficia deste ato. Desta forma, no jogo das corrupções, tanto o bandido como o policial saem ganhando, o que originou a violência sem controle no Rio de Janeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O meu reencontro com os sambas de Bezerra da Silva, agora sob o olhar de pesquisadora, abriu caminhos e os questionamentos presentes. É interessante notar que estes personagens ainda estão presentes no cotidiano das periferias brasileiras. Durante a pesquisa, trabalhando em espaços tidos com periféricos de Campina Grande – PB, pude perceber os personagens de seus sambas, ainda vivendo nestes espaços, mesmo após anos de sua morte, suas crônicas ainda representam o cotidiano destes espaços criminalizados, assim como também a persistência dos preconceitos sociais e raciais sofridos pelos seus moradores, que por causa da produção, através do poder simbólico. Destes espaços criminalizados e estereotipados, são excluídos do tecido citadino.

Isso mostra como o conteúdo social do repertório de Bezerra da Silva, se mantém ainda atual para a discussão de como a relação entre preconceito social, o preconceito racial e a estigmatização dos espaços citadinos mantém relação intrínseca com a questão da violência cotidiana, que só faz crescer em nosso país, tão representados a hoje nas músicas de rappers brasileiros.

Por este motivo, esta pesquisa tem sua importância ao buscar, nos sambas de Bezerra da Silva, as primeiras representações sociais construídas pelos moradores do morro que exploraram o tema da violência, do descaso social e preconceito racial, para entender como a exposição de representações próprias delinearam novas fronteiras discursivas sobre o tecido citadino carioca.

Foi, através dos indícios contidos nestes sambas, que pudemos ter acesso às representações das favelas nos anos entre as décadas de 1970 e 1990, quando o cotidiano da favela foi apresentado ao asfalto, pelas canções deste sambista, que logo se intitulou de embaixador dos morros cariocas.

Foi o pioneirismo deste artistas que abriu caminhos para outras formas de protesto dos moradores do morro, como as músicas de Hip Hop e de rap brasileiros, sendo tido por muitos músicos e compositores de nossa época como o percussor da música denúncia em nosso.

Esta pesquisa, então, vem corroborar com a ideia que a música pode sim ser usada como documento histórico para analisar as representações construídas em torno ou a partir de uma realidade individual ou coletiva, pois através desta arte podemos ter acesso às práticas, táticas e estratégias dos moradores desses espaço invisibilizados pelos poderes públicos e pela

sociedade em geral, tendo acesso a estes através das representações tecidas por homens comuns, viventes do cotidiano dos morros, conhecedores de todas suas vielas, suas regras e sua realidade.

As representações construídas nestes sambas, abrem uma janela para a compreensão histórica e social da construção do espaço da favela, perante a visão de seus próprios moradores, que criam uma identidade coletiva que se opõe diretamente à cultura e à identidade do restante da cidade, chamada por estes compositores de “asfalto”.

Compreendemos que através de sua arte, os compositores de Bezerra da Silva, se apropriaram de estigmas sociais ao morro, impostos pelo o asfalto, para denunciar suas condições sociais cotidianas, onde o preconceito social e racial, aliados à criminalização dos espaços periféricos, trazem a estas comunidades um isolamento social que facilita a entrada e organização do crime organizado, aumentando a violência nestas áreas.

Sendo assim, os sambas do repertório de Bezerra da Silva, se tornaram atuais e convenientes, ao relacionar o descaso social, que historicamente existe, principalmente para as comunidades afro-brasileiras, como é o caso dos morros cariocas, à questão da violência e à criminalidade. Dando voz às representações destes espaços por si mesmo, privilegiando a visão do morro para o asfalto, delineando novas fronteiras simbólicas que, nestas composições analisadas, dividem a cidade física do Rio de Janeiro em duas cidades simbólicas coexistentes neste tecido citadino. Espaços estes opostos radicalmente pelas condições sociais de seus habitantes, expondo a cidade marginalizada e a cidade de direito possuidora legal de direito à cidade.

É essa divisão social que leva, segundo as representações construídas nos já citados sambas, a uma “autonomia legal” destes espaços, com o surgimento de um poder paralelo nas favelas e periferias cariocas, o que leva a uma relação delicada com o poder instituído do asfalto.

Esta análise é importante, pois levanta questionamentos que vão além destes espaços cariocas, representados nos sambas de Bezerra da Silva, pois todos estes princípios e relações estudados com base em tais composições, estão presentes em inúmeros outros espaços periféricos e marginalizados do Brasil, podendo discutir, a partir deste estudo, as relações sociais existentes entre a negritude, violência e criminalidade, que até hoje são expressadas, excessivamente, nas mídias brasileiras.

O sambista Bezerra da Silva foi o pioneiro no uso da arte como meio de denúncia social, abrindo o caminho para outros artistas e ritmos que hoje em dia fazem sucesso entre os jovens, artistas como raps e fanqueiros mostram hoje a realidade da violência das favelas e periferias brasileiras, através de sua arte, continuando assim, a trazerem para o asfalto as denúncias de seus cotidianos, formando representações discursivas que fazem emergir, no tecido citadino, outros espaços que até então eram invisibilizados pelos poderes públicos.

Este estudo é o limiar de uma pesquisa que busca analisar as representações construídas em torno do espaços periféricos à cidade, através dos produtos midiáticos, opondo as visões dos morros e dos asfaltos que dão sentido e formulam novas espacialidades cidadinas, em uma guerra de discursos e representações propiciadas pelas questões levantadas por Bezerra da Silva, em uma pesquisa que desenvolveremos em um futuro mestrado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATISTA, Vera Malaguti. **O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade;** tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.
- BURGOS, Marcelo Baumman. **Favela: uma forma de direito á cidade.** In.: MELLO, Marco Antonio da Silva (org.). Favelas cariocas: ontem e hoje. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- CAMPOS, Andreilino. **Do Quilombo à Favela: A produção do “Espaço Criminalizado” no Rio de Janeiro.** 3º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer. Vol. I.** 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Portugal: DIFEL, 2002.
- CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Ver a cidade como professor Scarlato: um passeio nas entrelinhas urbanas.** In.: COSTA, Everaldo Batista da./Rafael da Silva Oliveira (orgs.). As cidades entre o “real” e o imaginário : estudos no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- DAVIS, Mike. **Planeta Favela;** tradução Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DOZENA, Alessandro. **Entre o real e o imaginário: o samba como discurso e prática de contrafinalidade na pauliceia.** In.: COSTA, Everaldo Batista da./Rafael da Silva Oliveira (orgs.). As cidades entre o “real” e o imaginário : estudos no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GINZBURG, Carlos. **Mitos, emblemas, Sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlos. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOMES, Angela de Castro. **História e historiadores.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

- HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?**. In.; SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- NUNES, Maria Julieta. **A habitação popular na revisão do Plano Diretor do Rio de Janeiro**. In.: MELLO, Marco Antonio da Silva (org.). Favelas cariocas: ontem e hoje. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva: Produto do Morro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- LOPES, Nei. **Partido Alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: Carla Bassanezi Pinsky (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- SILVA, Jorge da. **Favelas e violência no Rio: sem conflitos, entre o sonho e o pesadelo da apartação**. In.: MELLO, Marco Antonio da Silva (org.). Favelas cariocas: ontem e hoje. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons dos Negros no Brasil - cantos, danças, folguedos : origens**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- ZAHAR, Alba. **Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil**. In: Fernando Novais. História Privada no Brasil, vol.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. Tradução: Viviane Ribeiro, 2ª ed. São Paulo: Educ, 2003.
- WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In. NOVAIS, Fernando (dir.)/ SEVECENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil República**. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FONTES AUDIOVISUAIS

Discos

JAMELÃO. Os Sambistas – Conjunto a Voz do Morro. São Paulo: RGE, 1966.

LEÃO, Nara. **Opinião de Nara Leão**. Rio de Janeiro: Phillips, 1964.

OLIVEIRA, Dalva de. **Dalva de Oliveira**. Rio de Janeiro: Odeon, 1961.

SILVA, Bezerra da. Partido Muito Alto. São Paulo: RCA VICTOR, 1980.

_____. **É esse aí que é o homem**. São Paulo: RCA VIK, 1984.

_____. **Malandro Rife**. São Paulo: RCA VIK, 1985.

_____. **Alô Malandragem, Maloca o flagrante**. São Paulo: RCA Vik, 1986.

_____. **Violência Gera Violência**. São Paulo: BMG Ariola, 1988.

_____. **Se não fosse o samba**. São Paulo: BMG Ariola, 1989.

_____. **Presidente Caô Caô**. São Paulo: BMG Ariola, 1992.

_____. **Cocada Boa**. São Paulo: BMG Ariola, 1993.

Documentário

DERRAIK, Márcia/ Simplício Neto. **Aonde dorme a coruja**. Rio de Janeiro: Riofilme, 2012.

Sites

www.aonedormeacoruja.com.br

cliquemúsica.oul.com.br