



O MORRO NÃO TEM VEZ? RESSONÂNCIAS DE UMA POLÍTICA REPUBLICANA EXCLUDENTE NAS OBRAS DE LECI BRANDÃO E BEZERRA DA SILVA

Christian Gonçalves Vidal da Fonseca¹

Resumo: O presente artigo visa apontar e propor algumas reflexões sobre a comemoração do gênero samba, que no ano de 2017 completa 100 anos. Buscou-se analisar, a partir de sua função social, as discussões que o samba pode promover sobre os espaços públicos. Procurou-se também, perceber as ressonâncias de uma política racista do período republicano na sociedade atual, que perpassou a Era Vargas, e que reverbera nas obras de Leci Brandão e Bezerra da Silva. Ambos, os sambistas, procuram expor as mazelas sociais vividas pelos negros e pelos moradores dos morros e favelas, evidenciando as dificuldades do dia a dia. Para ajudar na construção narrativa, bebeu-se das contribuições historiográficas de Bebel Nepomuceno, Marcos Napolitano, André Diniz e Nei Lopes.

Palavras-chave: Samba, Morro, Leci Brandão, Bezerra da Silva.

I. O Samba e o Projeto Modernista de República

Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,
Na esquina, no botequim, no terreiro.
(Nelson Sargento)

Tal trecho da canção “*Agoniza, mas não morre*”, do cantor e compositor Nelson Sargento, nos permite a pensar em algumas reflexões iniciais. De acordo com alguns estudiosos, o gênero musical samba, está comemorando o seu centenário no ano de 2017. Logo, diversos debates públicos são acionados acerca de sua origem, cadência, estrutura, mudanças e rupturas. Nesse tocante, procura-se promover algumas considerações sobre o processo histórico em que o samba se firmava, buscando analisar, portanto, sua função social e as discussões que este consegue suscitar. Vale salientar, que o caminho que se visa percorrer, não é criar conceitos ou fechar debates, e sim ampliar o conhecimento acerca do samba.

¹ Graduado e Mestrando pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

De antemão, dialoga-se com o historiador André Diniz, que evidencia em seus estudos a primeira menção do termo samba, registro este, encontrado no jornal satírico pernambucano *O Carapuço*, edição do dia 3 de fevereiro de 1838². Entretanto, deve-se pontuar que tal termo tinha outro significado do qual conhecemos hoje. Já no Rio de Janeiro, “a palavra só passou a ser usada ao final do século XIX, quando ainda era ligada aos festejos rurais, ao universo do negro e ao “norte” do país (ou seja, a Bahia)” (DINIZ, 2012, p. 15). Já de acordo com o sambista e escritor Nei Lopes (2004), o termo teria uma origem africana, pois entre os quicocos (chokwe) de Angola, o samba é um verbo que significa “cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito”. Enfim, o termo samba, no século XX, foi se consolidando e criando diversas ramificações etimológicas: samba-choro, samba-canção, samba de terreiro, samba de exaltação, samba-enredo, samba de breque, samba de partido-alto e samba-rock são algumas delas (DINIZ, 2012).

Evidentemente que, para o samba se consolidar tal qual é hoje, um processo histórico e complexo se desenvolveu. O Rio de Janeiro, por exemplo, nos fins do século XIX e início do XX, buscou promover uma política republicana “trazendo consigo um projeto de Brasil pautado em uma imagem de modernidade no qual progresso e civilização, praticamente sinônimos à época, eram as palavras de ordem” (NEPOMUCENO, 2012, p. 383). Assim, era preciso “civilizar” a capital federal, deixando no passado “as feições coloniais materializadas nas pequenas ruelas, no saneamento precário, nos ‘batuques’ africanos pelas ruas, nas doenças endêmicas [e] nos cortiços” (DINIZ, 2012, p. 17). Portanto, modernizar, para as elites dos primeiros anos do século XX, “era retirar do centro da cidade todos os traços de africanidade e de pobreza, empurrando a população mais humilde para as favelas e subúrbios” (DINIZ, 2012, p. 18). Corroborando com tal pensamento, a historiadora Bebel Nepomuceno destaca que os

Negros pobres com suas “roupas amarfanhadas”, “chinelinhas”, “carregando criancinhas de peito” deveriam sumir não só do “asfalto polido” da avenida Central, mas da paisagem do país, à medida que o modelo desenhado para a Capital Federal passasse a ser aplicado ao Brasil como um todo. (NEPOMUCENO, 2012, p. 384).

Logo, imersas em meio a uma sociedade racista do pós-abolição (1888), e a um sistema republicano (1889) excludente, tanto as mulheres negras quanto os homens negros esbarram nas dificuldades de se inserir na sociedade, caminhando assim, lado a lado no Rio de Janeiro, a modernização e a exclusão social. Além disso, entre os anos de 1910 e 1920, as manifestações africanas eram alvos frequentes de repressão, principalmente policial. Perseguindo o seu antigo ideal de embranquecimento, “a sociedade brasileira rechaçava a cultura dos negros: seus santuários eram invadidos e depredados; suas manifestações

² Ver mais em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750000&pesq=samba>>.

artísticas, subestimadas e repreendidas; seus pandeiros, quebrados pela polícia” (LOPES, 2003, p. 57).

Não alheias aos processos históricos, os sambistas compunham a partir do cenário político, econômico, cultural e social em que viviam. A denúncia e a resistência dos cantores e compositores se materializavam nos sambas compostos, exemplo disso, a canção “Delegado Chico Palha”, de Tio Hélio e Nilton Campolino, de 1938. O período vivido era do governo Vargas, que perseguiu os sambistas que fizessem qualquer exaltação a malandragem.

Delegado chico palha
Sem alma ,sem coração
Não quer samba nem curimba
Na sua jurisdição

Ele não prendia
Só batia

Era um homem muito forte
Com um gênio violento
Acabava a festa a pau
Ainda quebrava os instrumentos

Ele não prendia
Só batia

Os malandros da portela
Da serrinha e da congonha
Pra ele eram vagabundos
E as mulheres sem-vergonhas

Ele não prendia
Só batia

A curimba ganhou terreiro
O samba ganhou escola
Ele expulso da polícia
Vivia pedindo esmola

No samba, podemos evidenciar algumas questões. O policial é descrito como “muito forte” e de “gênio violento” que invadia as festas de samba e quebrava os instrumentos. Assim, para o policial, os sambistas eram “vagabundos” e as mulheres “sem-vergonha”. Contudo, o final do samba demonstra sua consolidação, com a curimba ganhando terreno, o samba ganhando escola e se expandindo pelo Brasil.

Ao propor trabalhar com a questão musical, Silvio Augusto Merhy (2010), entende esse processo como uma linha tênue, pois a produção musical “tem como principal finalidade proporcionar fruição e prazer aos ouvintes”, e se distanciar disso, é algo bastante

complexo e delicado. Corroborando com tal pensamento, o historiador Marcos Napolitano entende que “a música não é apenas ‘boa para ouvir’, mas também é ‘boa para pensar” (NAPOLITANO, 2005, p. 11). O autor ainda pondera que somente nos últimos trintas anos, foi que as Ciências Humanas se debruçaram de forma mais sistemática sobre a música no Brasil, isto pelo fato, principalmente na História, estar passando pelo seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes. O autor entende que, ao se analisar uma canção, não se deve entender a “letra separada da música, contexto separado da obra, autor separado da sociedade, estética separada da ideologia”. Logo, o historiador deve estar atento à estrutura da composição, buscando captar o máximo de informação possível que a letra está disposta a lhe informar.

II. Pelo telefone, mandaram avisar: O samba não tem data para acabar

Eleger e fixar o nascimento do gênero samba no ano de 1917, pode ser algo delicado e complexo, pois algo não nasce de um dia para outro, mas perpassa um processo que emerge em diversos pontos e carrega consigo diversas influências. Estudos como o do historiador André Diniz (2012), Marcos Alvito (2013), Rachel Soihet (1998) e Nei Lopes (2005), evidenciam a influência do Lundu e do Maxixe na construção do samba. Enquanto o maxixe se utilizava de flauta, violão e cavaquinho em sua formação, o lundu, segundo Lopes (2005), caracteriza-se por serem canções de caráter principalmente cômicas e que por muitas vezes expunha as mazelas da sociedade brasileira. O samba “*Ô Isaura*” de Rubens da Mangueira³, baseou-se nos versos do “*Lundu do Pai João*”, composta no século XIX, por um autor desconhecido, em que evidenciava a injustiça dos escravizados no processo de escravização:

<i>Lundu do Pai João</i>	<i>Ô Isaura</i>
Quando iô avava na minha tera lô chamava capitão Chega na tera dim baranco lô me chama – Pai João	Ô Isaura Pega na Viola O Samba é bom Não vai terminar agora
Quando iô tava na minha tera Comia minha garinha Chega na tera dim baranco Cane seca co farinha	Tia Maria tem sete filhos Todos setes pra comer A panela é pequenina Dividir que eu quero ver
Baranco diz quando more Jezuchrisso que levou E o pretinho quando more Foi cachaça que matou.	Todo rico quando morre Foi porque Jesus levou Todo pobre quando morre Foi cachaça que matou

³ Compositor brasileiro. O samba foi lançado em 1978 na voz da sambista Beth Carvalho.

Nos arredores da praça Onze, apelidada de Pequena África, concentrava-se grande parte da “população negra, baiana, e de abastados portugueses que não poderiam morar na parte nobre da cidade” (GARCIA, 2007, p. 16). Nessa região, destaca-se o nome da baiana Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como tia Ciata. Nascida na Bahia em 1854, Tia Ciata chegou ao Rio de Janeiro em 1876, durante o processo de êxodo que ficou conhecido como diáspora baiana. De acordo com a antropóloga Letícia Vidor de Sousa Reis (2003), tia Ciata era quituteira, costurava fantasias para o teatro de revistas e era sacerdotisa do candomblé de João Alabá. Além disso, em sua casa costumava realizar cerimônias religiosas e de propiciar reuniões de sambistas e poetas do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, revelando assim, inúmeros sambistas, como Donga, Pixinguinha, Sinhô, Heitor dos Prazeres e João da Baiana.

Em um desses encontros na casa de Tia Ciata é que nasce a música “*Pelo Telefone*”, considerada o marco do samba no Brasil. Em 1916, o compositor Ernesto dos Santos, o Donga, registrou a música na Biblioteca Nacional, em parceria com Mauro de Almeida. Porém, apenas em 1917 é que “*Pelo Telefone*” é gravado, na voz de Baiano, tornando-se coqueluche no carnaval.

O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisa
Que com alegria
Não se questiona para se brincar

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhe
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embarçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O peru me disse
Se o morcego visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice

De disse-não-disse

Ah! ah! ah!
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso carnaval sem rival

Se quem tira o amor dos outros
Por deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Queres ou não, sinhô, sinhô
Vir pro cordão, sinhô, sinhô
É ser folião, sinhô, sinhô
De coração, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

Assim, a gravação do samba “*Pelo Telefone*”, segundo escreve Napolitano (2007, p. 19), “rompe os limites do seu grupo original, deixando de ser evento presencial para se tornar experiência mediatizada pela fonografia, conforme a lúcida avaliação do próprio Donga”. Para alguns pesquisadores, antes de “*Pelo Telefone*”, ao menos dois sambas já tinham sido gravados: “*Em casa de Baiana*” (Alfredo Carlos Brício, 1913) e “*A viola está magoada*” (Baiano, 1914). Contudo, salienta Napolitano (2007), “*Pelo Telefone*” fez mais sucesso, consagrando assim, o nome “samba” como um dos gêneros da música popular urbana no Rio de Janeiro.

Além disso, outros estudos apontam, como o caso de Diniz (2008), que antes da gravação do “*Pelo Telefone*” e dos sambas organizados pela baiana Tia Ciata, o samba de roda da Bahia já era um “indicativo da força folclórica de um gênero que, no século XX, cairia no gosto popular” (DINIZ, 2008, p. 174). Em 2005, o samba de roda foi elevado à categoria de patrimônio oral e imaterial da humanidade pela Unesco, influenciando compositores como Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso. O samba de roda é um tipo de música e dança praticado, sobretudo por afro-brasileiro, estando presente “nas festas de rua de Salvador quanto nos terreiros de candomblé, sempre com um instrumental variável: pandeiro, atabaque, berimbau, viola, chocalho, prato e faca” (DINIZ, 2008, p. 174). Para o formado em Etnomusicologia, Carlos Sandroni (2010), existe dois pontos que difere o samba de roda, do samba carioca. O primeiro está ligado à organização da dança, “na qual a posição circular não é circunstancial, como nas “rodas de samba” comuns em muitas capitais brasileiras, mas intrínseca à definição do gênero: samba de roda” (SANDRONI, 2010, p. 373). A segunda distinção refere-se ao tipo de canto, “que adere melhor ao modelo

‘responsorial’ de canto coletivo, tantas vezes associado à música tradicional africana e afrodiáspórica” (SANDRONI, 2010, p. 373).

III. O samba e a Era Vargas.

Durante o primeiro governo do Presidente Getúlio Vargas (1930-1937) se adotou diversas transformações políticas, econômicas e sociais. Dentre elas, a criação do Ministério do Trabalho, em 1930, que visava valorizar e atender aos direitos dos trabalhadores. Segundo o historiador Jorge Ferreira (1997, p. 31),

a doutrina estatal varguista, o meio de superar a pobreza, individual e coletiva, era pela valorização do trabalho, permitindo, assim, a melhoria de vida do conjunto da sociedade. (...) Como um direito e um dever, por meio do trabalho o operário seria elevado à condição de cidadão, com as garantias das leis trabalhistas. Cidadania e trabalho, portanto, tornaram-se expressões complementares. (1997, p. 31).

Assim posto, a carteira de trabalho servia como sinônimo de cidadão. Todavia, muitos sambas difundidos faziam apologia ao samba malandro. Contudo, “este estilo musical seria então perseguido na Era Vargas, devido a seu caráter potencialmente desestabilizador da ideologia trabalhista que então se buscava implantar” (Gomes, 2004, p. 171). Durante o Estado Novo (1937-1945), o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), segundo a historiadora Rachel Soihet (1998), considerou um exagero nos sambas que teciam elogios a malandragem, pressionando assim, os compositores para que adotassem temas de exaltação ao trabalho e execração da boemia. Exemplos dessas visões podem ser encontrados em alguns sambas, por exemplo, o “*Lenço no Pescoço*”, lançado em 1932, de Wilson Batista⁴, valorizando a malandragem:

Meu chapéu de lado, tamanco arrastando
Lenço no pescoço, navalha no bolso
Eu passo gingando, provoço e desafio
Eu tenho orgulho de ser tão vadio

Contrapondo-se a essa visão, entra em cena o samba “*eu trabalhei*”, de autoria desconhecido, enaltecendo o consumo e o trabalho.

Eu hoje tenho,
Tudo, tudo que um homem quer,
Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher,
Mas pra chegar,
Até o ponto em que cheguei,
Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei.

Deste modo, o governo Vargas foi consolidando a parceria com o samba, fomentando o gênero musical que se expandiu e se difundiu através da rádio, principalmente a partir de

⁴ Nascido em Campos, no Rio de Janeiro, o compositor Wilson Batista viveu entre os anos de 1913 a 1968.

1940 com a Rádio Nacional, transformada em veículo de comunicação oficial do governo brasileiro. Contudo, esta apropriação de Vargas, resultaria em uma ramificação do gênero, o samba exaltação. Com isso, canções que elogiassem ao Estado Nação e a glorificação de grandes vultos brasileiros deveriam estar presentes nas letras.

Inclusive, os primeiros desfiles de carnaval promovidos em 1932, vão ganhando reconhecimento e legitimação do governo getulista, em que as escolas de samba deveriam abordar enredos de caráter ufanistas, referenciando os heróis da pátria. O jornal O globo recorda que, no ano de 1938, o regulamento proposto pela UES (União das escolas de samba) proibia desfiles que apresentassem histórias internacionais. Vítima disso, a escola de samba Vizinha Faladeira foi desclassificada da competição de 1939 por desenvolver o enredo “Branca de Neve e os Sete Anões”, baseado no filme da Walt Disney⁵.

Uma questão que pouco se evidencia nos estudos do samba na Era Vargas, foi o processo de “embranquecimento” do gênero musical. Pois, mesmo que os sambistas negros compusessem seus sambas, o mercado fonográfico restringia sua participação. O linguista Ageirton dos Santos Silva (2010) evidencia em sua pesquisa que

Os grandes compositores que frequentavam a casa de Tia Ciata e outros redutos da cidade do Rio de Janeiro, quase todos pobres e negros, estavam excluídos do mercado da indústria cultural nascente, ou seja, o mercado de bem cultural repetia o mesmo processo de exclusão em relação aos negros dado na vida social. (SILVA, 2010, p.123).

Com raras exceções, os interpretes, em sua maioria, eram de classe média, brancos/as e deveriam possuir “boa aparência”, e as mulheres deveriam possuir exotismo e sensualidade, um exemplo, Carmem Miranda. Portanto, a valorização do samba como identidade nacional serviu “como estratégia de aproximação com o povo, para difundir os ideários governistas ligados especialmente à valorização do trabalho e ao nacionalismo” (SILVA, 2010, p. 124).

IV. O morro tem vez?

O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

Samba pede passagem
O Morro que so estar
Abram alas pro morro tamborim vai falar
É 1, é 2, é 3, é 100, são 1000 a batucar

O Morro não tem vez

⁵ Ver mais em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/carnaval-poder-do-nacionalismo-na-era-vargas-ate-imperio-dos-bicheiros-20972662#ixzz4xg4PAEYT>>.

Quando derem vez ao morro o mundo inteiro vai cantar
Samba pede passagem
O Morro quer se mostrar
Abram alas pro morro
Tamborim vai falar
É um é dois é três é cem é mil a batucar

O morro não tem vez
Mas se derem vez ao morro
O mundo inteiro vai cantar
Vai cantar, vai cantar...
(JOBIM, Antônio Carlos; MORAES, Vinicius, O morro não tem vez)

A canção composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes ganhou bastante destaque, principalmente, na voz da cantora e compositora negra, Leci Brandão. Nascida em 1944, no Rio de Janeiro, a cantora se destaca pelo fato de militar em suas letras em prol dos negros e das pessoas do morro. Despontou nacionalmente na década de 1970, tornando-se uma das primeiras mulheres a ser oficialmente da ala de compositores da Mangueira. Para além dos mais de 20 álbuns gravados, Leci Brandão se destacou também, por romper seu contrato com a gravadora multinacional, Polydor, em 1981, por vetarem a canção *Zé do Caroço*, além da empresa entender suas músicas como demasiadamente críticas e políticas (SOUSA, 2016). Além desta música, destacam-se *“Estrelas Negras”*, *“Isso é Fundo de Quinta”*, *“Sem Compromisso”*, *“Perdoa”* e *“Café com Pão”*. Em 2010, filiou-se ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), candidatando-se e sendo eleita ao cargo de Deputada Estadual pelo estado de São Paulo, e conseguindo a reeleição em 2014.

Outro sambista que em suas canções buscava expor as mazelas sociais foi José Bezerra da Silva, artista que cantava o morro e o subúrbio carioca. Nascido em Recife, em 1927, mudou-se para a então capital do Brasil, Rio de Janeiro, no início da década de 1940, residindo no morro do Cantagalo, na Zona Sul da cidade. Aproximou-se do samba a partir do bloco carnavalesco da comunidade, Unidos do Cantagalo, em que tocava tamborim. Contudo, Bezerra só gravou o seu primeiro disco apenas na década de 1970. Em 2005, veio a falecer.

Tanto Leci Brandão, quanto Bezerra da Silva buscaram denunciar em suas obras a forma como o morro era reconhecido e tratado. O samba composto *“Zé do Caroço”*, por Leci Brandão, gravado em 1985, aborda a história real de José Mendes da Silva, que saiu da região do Nordeste do Brasil e foi morar no Morro do Pau da Bandeira, bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro.

No serviço de auto-falante
Do morro do Pau da Bandeira
Quem avisa é o Zé do Caroço
Amanhã vai fazer alvoroço
Alertando a favela inteira

Como eu queria que fosse em Mangueira
Que existisse outro Zé do Caroço
Pra dizer duma vez pra esse moço
Carnaval não é esse colosso
Nossa escola é raiz, é madeira
Mas é o Morro do Pau da Bandeira
De uma Vila Isabel verdadeira
Que o Zé do Caroço trabalha
Que o Zé do Caroço batalha
E que malha o preço da feira
E na hora que a televisão brasileira
Distrai toda gente com a sua novela
É que o Zé põe a boca no mundo
É que faz um discurso profundo
Ele quer ver o bem da favela
Está nascendo um novo líder
No morro do Pau da Bandeira
Está nascendo um novo líder
No morro do Pau da Bandeira
No morro do Pau da Bandeira
No morro do Pau da Bandeira
(BRANDÃO, Leci, Zé do Caroço)

De acordo com o curta-metragem produzido em 2011, “*Zé do Caroço: A voz do Pau da Bandeira*”⁶, o personagem da música teria recebido esse apelido devido a um problema de saúde que conferia caroços em todas as juntas do corpo, inclusive, como consequência, aposentou-se da profissão de policial civil. Na comunidade, abriu um bar e iniciou o serviço de autofalante, uma espécie de rádio comunitária. Geralmente, seus discursos ocorriam durante o horário da novela, de forma proposital, para alertar a população de uma vida existente para além das produções televisivas, denunciando as questões políticas efervescentes da época. Entretanto, tal atitude, irritava alguns moradores que chamavam a polícia para silenciar o Zé do Caroço. A história chegou até os ouvidos de Leci Brandão que não perdeu tempo e compôs a música.

Outro samba que Leci Brandão gravou foi “Nomes de Favela”, composto pelo sambista Paulo César Pinheiro, em 2004. Na canção, evidencia-se a preocupação da artista perante o processo de violências nos morros do Rio de Janeiro.

O galo já não canta mais no Cantagalo
A água já não corre mais na Cachoeirinha
Menino não pega mais manga na Mangueira
E agora que cidade grande é a Rocinha

Ninguém faz mais jura de amor no Juramento
Ninguém vai-se embora do Morro do Adeus
Prazer se acabou lá no Morro dos Prazeres
E a vida é um inferno na Cidade de Deus

Não sou do tempo das armas

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-pLmqbsRH-M>>

Por isso ainda prefiro
Ouvir um verso de samba
Do que escutar som de tiro

Pela poesia dos nomes de favela
A vida por lá já foi mais bela
Já foi bem melhor de se morar
Mas hoje essa mesma poesia pede ajuda
Ou lá na favela a vida muda
Ou todos os nomes vão mudar

Em uma entrevista ao site “Samba na Rede”, Leci Brandão conta que busca retratar o cotidiano das comunidades e dando voz aos excluídos da sociedade “e assim é que eu assumo determinadas letras porque tem a ver com realidades que eu conheço. Eu não faço nada porque está na moda”⁷, ponderou. Em 1975, no início do processo de espetacularização dos desfiles das escolas de samba do carnaval carioca, Leci Brandão lançou o samba “G.R.E de Samba”, chamando atenção para a perda de espaço das pessoas negras e dos morros na composição dos desfiles. Assim, cantou:

Vou fundar uma escola de samba
Sem medo, sem segredo e com enredo
Cheio de sensatez

Vou fundar uma escola de samba
De pouca riqueza e muita verdade
De gente valente cheia de vontade
Será muito mais que simples diversão

Vou fundar uma escola de samba
Que faça um desfile, mas sem passarela
Pra que a gente nobre e o povo da favela
No meu carnaval façam a sua união

E o destaque da Escola de samba
Eu vou exigir que seja um sambista
Pra ver sua foto em capa de revista
Por direito e por tudo que ele sempre fez

Como podemos analisar, Leci Brandão entende os negros e as pessoas do morro devem estar com o protagonismo das escolas de samba, não omitindo sua participação na construção do desfile ou na lente de transmissão. Por fim, entra em cena o samba “Deixa, Deixa”, assinado por Leci Brandão. O samba polêmico, também foi um dos divisores de água para o rompimento do contrato com a gravadora Polydor. Nessa música, Leci denuncia a repressão e a ausência de políticas governamentais do Estado brasileiro, que possibilitem

⁷ Trecho de uma entrevista de Leci Brandão concedida ao site Samba na Rede. Ver mais em: <https://samba.catracalivre.com.br/geral/samba-na-net/indicacao/leci-brandao-soldada-do-samba-que-reconhece-os-seus/>

dar uma assistências aos jovens de morro, garantindo-lhes estudos, acesso ao esporte, a cultura, enfim, devendo os entender também, como cidadãos de uma sociedade.

Deixa ele beber
Deixa ele fumar
Deixa ele voar
É melhor do que ele sacar uma arma pra nos matar
Deixa ele gemer
Deixa ele gozar
Deixa ele voar
É melhor do que ele sacar uma arma pra nos matar
Deixa ele escrever
Deixa discursar
Deixa ele votar
É melhor do que ele sacar uma arma pra nos matar

Enquanto isso, outro sujeito de estudo que desponta nesta narrativa é Bezerra da Silva. O morro é o objeto central de suas reflexões materializadas nas canções. Segundo Matos (2011), o morro do Cantagalo, local onde morou, tornar-se-ia uma matriz de sua “visão do mundo, referência para a legitimidade reivindicada como porta-voz das favelas, aval de seu compromisso como certo senso crítico e realista sobre a ‘cruel sociedade” (MATOS, 2011, p. 99). Ao longo de 30 anos, Bezerra da Silva lançou 28 álbuns na carreira, além de eventuais participações em discos de outros cantores. O cantor, durante sua carreira, aponta Matos (2011), esteve em conflito com suas gravadoras, mantendo-se uma relação desconfiada, visto que, suas músicas não se adequavam a um padrão estético e urbano da sociedade. A linguagem narrativa proposta em suas canções o levou a “se identificar como a voz do morro, o embaixador das favelas, o produto do morro” (MATOS, 2011, p. 103). Na sua música, “*Aqueles morros*”, em parceria com Pedro Butina, Bezerra da Silva faz um levantamento dos morros, dando assim, visibilidade.

Alô, Alô rapaziada
Essa é uma homenagem para os morros do lado de lá e do lado de cá
Entendeu malandragem

Mas antes,
Antes, aqueles morros não tinham nomes
Foi pra lá o elemento homem, fazendo barraco, batuque e festinha
Nasceu Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha

Andaraí, Caixa D'água, Congonha, Alemão e Boreu
O Morro do Macaco em Vila Isabel, Matriz, Tuití e Cruzeiro, Querosene, Urubu
Jacarezinho, Turano, Sossego e o Morro Azul

É mas no mesmo embalo, nasceu Cantagalo, Pavão-Pavãozinho
O Morro da Guarda e Macedo Sobrinho,
Tabajara, Providência, Santa Marta e Serrinha
Morro do Pinto, Sampaio, Dendê e a querida Rocinha, simhora gente
Morro do Pinto, Sampaio, Dendê e a querida Rocinha

Ainda tem o Morro do Castro e o Buraco do Boi como tem boa gente,
Atalaia, Martins, Morro do Oriente, Holofote e Papagaio, todos do outro lado
Areia Grossa, Cavalão, São Lourenço e o Morro do Estado

É veja bem que nasceu também Sacopã, Catacumba e o Vidigal,
Morro da Favela por trás da Central,
Eu sou muito bem chegado nele não posso negar
Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar
Eu Gosto de todos mas o Morro do Galo é que é meu lugar

Mas antes,
Antes aqueles morros não tinham nomes
Foi pra lá o elemento homem, fazendo barraco, batuque e festinha Coro
Nasceu Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha

Veja bem que nasceu também Sacopã, Catacumba e o Vidigal,
Morro da Favela por trás da Central,
Eu sou muito bem chegado nele não posso negar
Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar
Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar

É que eu gosto de todos mas o Morro do Galo é que é meu lugar
Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar
Veja bem que eu gosto de todos, mas o Cantagalo é que é meu lugar
Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar
Eu também gosto de todos mas o Morro do Galo é que é meu lugar

Os estudos detalhados de Matos (2011) acerca da discografia de Bezerra da Silva evidenciam os temas escolhidos pelo interprete durante sua carreira. Os temas que se destacam são a malandragem, a marginalidade (drogas, prisão, bandido), denúncia social e celebração do samba. Bezerra da Silva se colocava como o representante do pessoal do morro, denunciando as injustiças em que percebesse. Na canção “*meu samba é duro na queda*”, composta por Pinga, Guilherme do Ponto Chic e Dafé Amaral, lançado em 1996, ele se apresenta como defensor da bandeira da rapaziada da favela.

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

Sou porta-voz de poetas
E ninguém dá chances assim como eu
Uns vem da favela outros da baixada
Com esses talentos o meu samba venceu

Tem aqueles que não gostam
Quando ouvem meus sucessos ficam tiririca
Mas ninguém esconde a verdade
Só quem é bom é que fica

Falo a língua de um povo

Que me ajudou a chegar onde estou
Eles compram meus discos e cantam meus versos
E assim vou mantendo o que sou
Porque mostro a realidade com dignidade sem demagogia
Cantando tento amenizar
O sofrimento cruel do nosso dia-a-dia

Corroborando com a canção, em uma entrevista de Bezerra da Silva concedida ao jornalista Rodrigo Teixeira, em 1997, a fim de divulgar o seu disco: “*Bezerra da Silva provando e comprovando sua versatilidade*”, o cantor afirma que no morro é onde vivem as “vítimas de uma sociedade famigerada e é justamente isso que eu canto. Falam que eu sou cantor de bandido, mas não adianta porque eu vendo disco no Brasil de Norte a Sul. Então vão ter de me engolir e vão ter de engolir mais este CD”⁸. Portanto, o samba ao mesmo passo que possibilitou a Bezerra da Silva uma estabilidade econômica, permitiu que o cantor nunca esquecesse suas raízes, expondo todos os problemas econômicos, sociais, políticos e culturais em que os morros vivem. Já na música “se não fosse o samba”, composta por Carlinhos Russo e Zezinho do Valle e escrita para Bezerra da Silva, podemos perceber a relação do próprio cantor com o morro em que morava.

E se não fosse o samba
Quem sabe hoje em dia eu seria do bicho?
Não deixou a elite me fazer marginal
E também em seguida me jogar no lixo
A minha babilaque era um lápis e papel no bolso da jaqueta,
Uma touca de meia na minha cabeça,
Uma fita cassete gravada na mão

E toda vez que descia o meu morro do galo
Eu tomava uma dura
Os homens voavam na minha cintura
Pensando encontrar aquele três oitão

Mas como não achavam
Ficavam mordidos não dispensavam
Abriam a caçapa e lá me jogavam
Mais uma vez na tranca dura pra averiguação

Batiam meu boletim
O nada consta dizia: ele é um bom cidadão
O cana-dura ficava muito injuriado
Porque era obrigado a me tirar da prisão

Na letra, o momento em que se explora a descida do morro, relacionando ao fato dos homens averiguarem sua cintura para encontrar armas, está associado às diversas declarações públicas de Bezerra da Silva, quando denunciava a ação da polícia, que o prendia muitas vezes por não ter a carteira profissional assinada.

⁸ Para acessar a entrevista na íntegra, acessar: <<https://matulacultural.wordpress.com/2006/10/04/do-fundo-do-bau-bezerra-da-silva-no-rio-so-tem-malandro-para-dar-rasteira/>>.

Mas há um tempo atrás, até os anos 70, se a gente tivesse conversando aqui, passava a polícia e ficava pedindo ‘documento, documento!’ e sabe o que eles queriam? Era uma carteira profissional assinada. Era a prova de trabalho. Aí você podia ir por aqui, por ali.. Então se não tivesse aquela carteira eles levavam você pra delegacia para ‘averiguação’. Mas isso era arbitrário. Então o policial se achava no direito de zoar de você e convidar você pra ir à delegacia, chegar lá e bater um boletim, ler a sua ficha penal seja lá o que for daí depois pediam desculpa, coisa e tal, botavam você no carro e deixavam você no mesmo lugar onde tinha sido pego. Sabiam que você não fazia porra nenhuma, aí botavam no xadrez 24 horas pra esperar o boletim, mostrar que tá trabalhando, com as estatísticas e o policial que prendia mais ganhava um prêmio⁹.

Outro elemento que denunciava em suas canções, era o fato de políticos demagogos subirem no morro pedindo voto. Por exemplo, a canção “Caô, caô”, composta por Pedro Botina e Walter Meninão, em 1988, busca justamente evidenciar o fato de que, em períodos eleitorais, os políticos sobem nos morros pedindo o voto das pessoas daquela comunidade. Assim, a canção visa explorar as consequências de um político eleito, que simplesmente vira as costas para esses eleitores que o confiaram para representar.

Ele subiu o morro sem gravata
Dizendo que gostava da raça
Foi lá na tendinha
Bebeu cachaça
E até bagulho fumou
Jantou no meu barracão
E lá usou
Lata de goiabada como prato
Eu logo percebi
É mais um candidato
Para a próxima eleição
Fez questão de beber água da chuva
Foi lá no terreiro pediu ajuda
E bateu cabeça no congá
Mais ele não se deu bem
Porque o guia que estava incorporado
Disse esse político é safado
Cuidado na hora de votar
Também disse
Meu irmão se liga
No que eu vou lhe dizer
Hoje ele pede seu voto
Amanhã manda a polícia lhe bater

O fato do “morro”, da “favela” ou do “barracão” se materializarem em muitas letras de samba e de outros gêneros de canções brasileiras, possibilita a propagação dos “valores éticos das ‘comunidades’ e concorrer para elevar o mérito artístico das músicas” (MERHY, 2010, p. 92). Deste modo, é “por meio do samba e do carnaval, [que] a malandragem, a

⁹ Entrevista concedida por Bezerra da Silva a Fabrício Rodrigues, Gabriel Rocha e Romeu Martins. Para ler a entrevista na íntegra, acesse: <<https://jornalgqn.com.br/blog/luisnassif/uma-entrevista-com-bezerra-da-silva>>.

favela, a segregação e o preconceito tornaram-se temas de inúmeros outros compositores e, principalmente, tornaram-se públicos” (RODRIGUES, 2010, p. 21).

Por fim, buscou-se no percurso deste trabalho, evidenciar as ressonâncias históricas de uma política racista e excludente do pós-abolição na sociedade das décadas de 1970, 1980 e 1990, podendo ser alvo de análises também para o século XX. Os problemas sociais que afligem as camadas populares da sociedade, principalmente de acessibilidade e de estrutura, são expostas nas obras da cantora negra Leci Brandão e do cantor negro Bezerra da Silva, que procuram ou procuraram suscitar debates públicos acerca do preconceito racial, social e das injustiças sociais.

V. Referências

CARLA, Machado Rodrigues. **Crônicas x Poesia**: Uma mistura que dá samba. 2010.

CARLOS, Sandroni. **De samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade**. Estudos Avançados. v. 24, n. 69, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10531/12273>

FERREIRA, Jorge Luiz. **Trabalhadores do Brasil**: o imaginário popular: 1930-45. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, c1997. p. 21 - 56.

GOMES, Tiago de Melo. **Gente do samba**: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. Topoi (Rio J.) vol.5 no.9 Rio de Janeiro July/Dec. 2004

LETÍCIA, Vidor de Sousa Reis. **“O que o rei não viu”**: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 25, no 2, 2003, pp. 237-279.

LOPES, Nei. **Partido alto: Samba** de bamba. 2008;.

LOPES, Nei. **O samba na realidade...** A utopia da ascensão social do sambista. 1981.

LOPES, Nei. **“A Presença Africana na Música Popular Brasileira.”** Revista ArtCultura: Uberlândia, n. 9, jul-dez de 2004, p. 46-55.

LOPES, Nei. **Sambeabá**: o Samba Que Não Se Aprende na Escola. 2003, p. 57.

MERHY, S. A. **Letra, melodia, arranjo, componentes em tensão em O morro não tem vez...** PerMusí, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.90-98.

MATOS, Cláudia Neiva. **Bezerra da Silva, singular e plural**. IPOTESI, JUIZ DE FORA, v.15, n.2, p. 99-114, jul./dez. 2011

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abreu, 2007.

NEPOMUCENO, Bebel. Protagonismo ignorado. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 382-409.

SILVA, Ageirton dos Santos. Do samba do Brasil ao Brasil do Samba: Construção da identidade nacional. In: _____. **Samba e negritude: práticas discursivas as identitária negras em sambas de enredo de temática africana**. Natal: UFRN, 2010. Tese (Doutorado em Linguística aplicada), p. 122-138.

SOUSA, Fernanda Kalianny Martins. **“A filha da Dona Lecy”**: Estudo da trajetória de Leci Brandão. 2016.