



Centro Universitário de Brasília - UniCEUB
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas - FASA
Curso: Comunicação Social - Jornalismo
Monografia Acadêmica
Professora Orientadora: Lara Santos de Amorim

Folkcomunicação e o samba de Bezerra da Silva: o 'cronista da favela' como agente mediador no processo de comunicação de massa

Marília Mundim da Costa
RA 20012990

Junho, 2005

Centro Universitário de Brasília - UniCEUB
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas - FASA
Curso: Comunicação Social - Jornalismo
Monografia Acadêmica
Professora Orientadora: Lara Santos de Amorim

Folkcomunicação e o samba de Bezerra da Silva: o 'cronista da favela' como agente mediador no processo de comunicação de massa

Marília Mundim da Costa
RA 20012990

Monografia Submetida ao corpo docente da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas (FASA) do Centro Universitários de Brasília - UniCEUB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Junho, 2005

Folkcomunicação e o samba de Bezerra da Silva: o 'cronista da favela' como agente mediador no processo de comunicação de massa

Monografia Submetida ao corpo docente da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas (FASA) do Centro Universitários de Brasília - UniCEUB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

**Marília Mundim da Costa
RA 20012990**

Aprovada por:

Professora Lara dos Santos Amorim - Orientadora

Professor Jorge Antonio Menna Duarte

Professor René Marc da Costa

RESUMO

Esta pesquisa analisa o repertório musical do sambista Bezerra da Silva à luz da Folkcomunicação, teoria que define a existência de um sistema específico de comunicação entre populações marginalizadas. Com base numa pesquisa teórico-científica, Bezerra da Silva é identificado como um agente mediador no processo de recodificação e retransmissão de mensagens midiáticas, além de difusor do pensamento e opinião de uma população marginalizada específica - os moradores da favela.

Costa, Marília Mundim

Folkcomunicação e o samba de Bezerra da Silva: o 'cronista da favela' como agente mediador no processo de comunicação de massa -Brasília, 2005.

Monografia - Centro Universitário de Brasília. Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Graduação em Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

1.Folkcomunicação. 2. Samba. 3. Bezerra da Silva. 4. Comunicação de massa.

*“O samba é o mais belo documento da vida
e da alma do povo brasileiro”*

Rosane Volpatto

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
I – PRINCÍPIOS TEÓRICOS DA FOLKCOMUNICAÇÃO.....	09
1.1 – Os grupos sociais no processo de comunicação de Massa.....	09
1.2 - Folkcomunicação: o registro noticioso a partir de canais não formais...11	
1.2.1 - Populações urbanas marginalizadas e meios de expressão.....	16
1.2.2 – Os agentes folkcomunicadores ou líderes de opinião.....	18
II – SAMBA E MALANDRAGEM NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	21
2.1 – A música como canal de comunicação.....	21
2.2 - Samba.....	22
2.2.1 - De ritmo maldito à música nacional	24
2.2.2 – Malandragem: “um modo de navegação social”	28
2.3 – Samba e indústria cultural ou o popular no massivo.....	31
III - INFORMAÇÃO ORAL.....	36
3.1 - Bezerra da Silva, uma voz do morro.....	36
3.2 – O cronista da favela como agente folkcomunicador.....	39
3.2.1 - Corrupção, violência e cotidiano: o repertório do sambista....	43
3.3 - Abrangência e atualidade da Folkcomunicação.....	49
CONCLUSÃO.....	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55
ANEXOS.....	58

INTRODUÇÃO

Linguagem, mensagens, veículos, signos, significantes, significados. O estudo acadêmico da comunicação abrange desde o ato social do comunicar até as implicações relativas ao comportamento e a identidade dos agentes envolvidos. No mais das vezes, entretanto, a análise desses processos foca seu olhar na comunicação formal, mais ligada aos sistemas produtores da sociedade e, evidentemente, aos interesses econômicos dos grupos dominantes.

Entretanto, é preciso reconhecer a importância da comunicação praticada nos núcleos marginalizados da sociedade. Entender e analisar de que forma as populações excluídas dos meios ortodoxos de comunicação tomam conhecimento acerca da realidade e difundem seu pensamento e aspirações.

Numa sociedade global, marcada por um ambiente polifacético e multicultural, acredito que desvendar os conteúdos das mensagens expressas por essas populações excluídas político, geográfica ou intelectualmente se apresenta como um dos grandes desafios ao estudo acadêmico contemporâneo.

Por essa razão proponho, a partir de uma pesquisa teórico-científica, analisar o sambista Bezerra da Silva como exemplo ilustrativo do que o comunicólogo Luiz Beltrão denominou de agente folkcomunicador, líderes de opinião que interpretam, retransmitem e orientam a opinião pública dos meios onde estão inseridos. Vale destacar que a teoria da Folkcomunicação aponta e legitima a existência de um sistema específico de comunicação entre grupos marginalizados e a presença de conteúdo jornalístico em expressões populares muitas vezes desinteressadas de qualquer interesse informativo ou opinativo.

Assim, no primeiro capítulo apresento as informações que darão o embasamento teórico para a análise de Bezerra da Silva como agente folkcomunicador: a dimensão da participação dos grupos sociais (elite e marginalizados) no atual processo de comunicação de massa; os aspectos mais relevantes da Folkcomunicação, de seu histórico aos agentes e veículos que marcam essa forma de expressão; além da caracterização das populações marginalizadas urbanas (grupo no qual o sambista se insere). Ainda neste capítulo, identifico a importância dos líderes de opinião ou agentes folkcomunicadores no processo de mediação entre a *folk media* e a *mass media*, e de como esses agentes operam como “antenas” no processo de captação, interpretação da informação e, em muitos casos, canal de expressão do meio que representa.

Com o objetivo de contextualizar o universo sociocultural onde se insere a atuação artística de Bezerra da Silva, o segundo capítulo deste trabalho aborda o samba e a malandragem na música popular brasileira. Sob a ótica de pesquisadores como Hermano Vianna, Rubem Oliven e José Ramos Tinhorão, o gênero musical é investigado a partir dos seus aspectos histórico e social. A análise desvenda ainda a transformação do samba de ritmo maldito em símbolo de identidade nacional e busca atualizar seu contexto na era da indústria cultural.

É no terceiro capítulo que este trabalho alcança uma síntese das reflexões teóricas propostas por Beltrão, com a análise das canções de Bezerra da Silva à luz da Folkcomunicação. O migrante urbano marginalizado é identificado como cronista de uma determinada realidade vivida no Rio de Janeiro, mas também encontrada nas cidades grandes e médias do país. A partir das canções que interpreta - feitas “pelo povo, sobre o povo e para o povo” - Bezerra da Silva encarna o papel de porta-voz de uma população excluída dos mecanismos de justiça social e, desta forma, de canais formais onde, por ventura, pudessem expressar suas opiniões. A crítica à atuação do sambista na esfera da comunicação se dá também quanto ao discurso político e, por vezes, sociológico presente nas canções que interpreta. Assim, o papel de esclarecimento e sua atuação como comunicador de e para uma massa marginalizada é identificada, como argumenta Beltrão, como manifestação jornalística. O capítulo se encerra com a contextualização da Folkcomunicação na atualidade. A abrangência, os caminhos e a continuidade de uma teoria proposta no final da década de 60, mas que hoje, num contexto de aldeia local e global, se faz ainda mais pertinente.

Este trabalho é, portanto, um convite à descoberta da comunicação jornalística não formal no mundo rico e revelador das camadas excluídas da população.

PRINCÍPIOS TEÓRICOS DA FOLKCOMUNICAÇÃO

1.1 - Os grupos sociais no processo de comunicação de massa

O teórico da comunicação Juan Bordenave aponta a Comunicação como o instrumento pelo qual as pessoas se relacionam entre si, transformando-se mutuamente e transformando a realidade que as rodeia. É por meio da Comunicação que partilhamos experiências, idéias e sentimentos. “Um processo multifacético que ocorre ao mesmo tempo em vários níveis – consciente, subconsciente, inconsciente -, como parte orgânica do dinâmico processo da própria vida” (1982, p.41).

Esse processo de interação social realizado por meio de mensagens é a força que dinamiza a vida das pessoas. Mas será que o modo de nossa sociedade usar sua comunicação social responde às necessidades reais? Os meios de comunicação oferecem oportunidades de expressão a todos os setores da população? Fornecem oportunidades de diálogo e encontro?

Eduardo Ramos assinala que, assim como qualquer outro elemento que integra a sociedade, a comunicação somente tem sentido e significado em termos das relações sociais que a originam, nas quais ela se integra e sobre as quais influi. “Neste sentido, os meios de comunicação devem ser considerados, não como meio de informação, mas como intermediários técnicos nas relações sociais” (s.d apud BORDENAVE, 1995).

Bordenave (1982) aponta a existência de toda uma tradição de monopólio e de manejo da comunicação pelas classes dominantes, “dispostas a perpetuar os padrões de elitismo, privilégio, coerção e exploração que caracterizam nossa história”. Assim, é possível perceber a influência da estrutura de classes na participação dos públicos nos meios e mensagens.

Foi durante o processo de Revolução Comercial¹ (com a troca de idéias filosóficas e empreendimentos econômicos que marcaram o período) que mais claramente se definiu a existência de grupos organizados que constituem o que se convencionou chamar de *elite* – parcela que detém poder econômico, exerce dominação cultural e o controle político - e os grupos não-organizados, a *massa urbana ou rural* – de baixa renda, excluída da cultura erudita e das atividades políticas (BELTRÃO, 1980).

¹ No início da Idade Moderna, as atividades comerciais européias se expandiram em direção à África, América e Ásia. Em consequência, intensificou-se o comércio, formando-se grandes empresas de navegação, de colonização e de financiamentos bancários. Esta grande acumulação de capital é por muitos denominada de Revolução Comercial.

Sobre esses dois segmentos e as diferenças sistêmicas que os compõem Luiz Beltrão reflete:

“De um lado, as camadas da população que têm acesso ao livro, quer como leitores, autores ou editores, cuja situação econômica lhes permite educar-se em escolas e universidades, participando ativamente do processo civilizatório, mediante o recolhimento e debate de idéias e projetos que visariam conquista, consolidação e manutenção do poder e dos privilégios que sua capacidade política lhes conferira. Do outro, as camadas sem condições de integrar-se em tal contexto, caracterizadas, no que nos interessa, pela impossibilidade de acesso ao livro, sequer na primeira categoria – a de leitor. Analfabetas, sem admissão ou frequência à educação do sistema, preocupadas unicamente em subsistir à falta de recursos econômicos, permanecem marginalizadas da gente erudita, refugiando-se, por isso, em seus próprios guetos culturais” (1980, p.2).

Ainda sobre as dicotomias que marcam as categorias *Elite* e *Marginalizados* Beltrão argumenta:

“Os primeiros estão expostos, captam e decodificam as mensagens dos meios de comunicação massivos, todos grandes empreendimentos econômicos, de que são proprietários, patrocinadores e colaboradores conscientes; os últimos, não expostos e apenas consumidores passivos de tais meios que, como o livro exigem “alfabetização” para que suas mensagens sejam entendidas, inclusive em seu significado latente. Por isso, sem poder decisório, excluídos de uma participação ativa no processo civilizatório, em uma palavra, marginalizados” (1980, p.2).

Segundo Beltrão (1980), a comunicação de massa reclama uma infra-estrutura industrial econômica, mercantil bastante cara estando, por isso mesmo, “praticamente vedadas aos públicos de baixa renda, pois também destes exige uma preparação, uma formação específica, uma “alfabetização” em cada linguagem”.

Assim, é possível constatar a existência de pelo menos duas condições imprescindíveis à configuração dos grupos sociais que participam do sistema de comunicação de massa: nível intelectual para a decodificação das mensagens na linguagem específica de cada canal; e capacitação econômica para a posse dos meios de recepção dessas mensagens, que não são, em geral, acessíveis a qualquer economia.

A despeito do acesso a tais meios de comunicação, o povo das cidades e do campo foi sempre um grande comunicador: inventou um rico linguajar; criou provérbios, contos, mitos e lendas; compôs cantorias, desafios e repentes; desenvolveu folguedos, autos e cirandas;

imaginou o mutirão e “chegou ao paroxismo nos enredos fantásticos das escolas de samba” (BORDENAVE, 1988).

Entretanto, reflete Beltrão, não se procurou pesquisar a maneira pela qual se dá essa comunicação em nível popular. “A nossa elite, inclusive a elite intelectual, tem o *folk-way* das classes trabalhadoras da cidade e do campo apenas como objeto de curiosidade, de análise mais ou menos romântica e literária”, o que impossibilitaria a comunicação e comunhão entre governo e povo, elite e massa (1980, p.17).

Sobre a comunicação entre as classes marginalizadas, Beltrão conclui:

“Excluídos do sistema de comunicação social, e não podendo – pela própria condição humana – dispensar o intercâmbio de mensagens culturais, integrariam sem dúvida um outro complexo de procedimentos, modalidades, meios e agentes elaboradores e emissores de mensagens ao nível de sua vivência, experiência e necessidades, e expressivas de sua ideologia, aspirações e opiniões” (2001, p.18).

Seria através desse outro sistema que as camadas sociais identificadas como carentes intercambiariam elementos de informação, educação, incentivo à melhoria material e espiritual de sua vida, e, afinal, de entretenimento e sonho adequado às condições sócio-econômicas do seu dia-a-dia.

1.2 – Folkcomunicação: o registro noticioso a partir de canais não formais

“Não é somente pelos meios ortodoxos – a imprensa, o rádio, a televisão, a arte erudita e a ciência acadêmica (...) que a massa se comunica e a opinião se manifesta. Em países como o nosso, de elevado índice de analfabetos e incultos, ou em determinadas circunstâncias sociais e políticas, mesmo nas nações de maior desenvolvimento cultural, um dos grandes canais de comunicação coletiva é, sem dúvida, o folclore”.

Luiz Beltrão

A tentativa de compreender esse sistema de comunicação não formal que atinge milhões de indivíduos alienados do pensamento das elites dirigentes foi foco de trabalho do jornalista e pesquisador pernambucano Luiz Beltrão. Nos idos da década de 60, Beltrão formulou os princípios da Folkcomunicação, teoria que defende a presença de conteúdo

jornalístico em manifestações populares de públicos marginalizados urbanos ou rurais ligadas direta ou indiretamente ao folclore.

Usando como apoio teórico-científico vasta bibliografia nacional e estrangeira (especialmente as voltadas à antropologia e à sociologia, além, é claro, de estudos da teoria da comunicação e seus instrumentos), Beltrão buscou identificar agentes, audiência, veículos e modalidades da informação de fatos e expressões de idéias de populações e grupos que não absorviam ou não tinham meios de utilizar os canais e as mensagens dos veículos ortodoxos de comunicação.

Limitando seu estudo à análise da comunicação jornalística, Beltrão identificou como característica predominante nos agentes comunicadores e nas modalidades de transmissão das mensagens autenticamente populares, o folclore. Não um folclore estático, uma estratificação de ocorrências e sentimentos idos e vividos, mas desabafo, explosões, manifestações de um pensamento atual e não memorialístico (BELTRÃO, 2001).

A teoria, que estabeleceu estreita relação entre folclore e comunicação popular, veio a desbravar uma nova área de estudos da Comunicação no Brasil, apontando as classes populares ou marginalizadas como produtoras de bens noticiosos simbólicos a partir de canais não formais de comunicação. Para Beltrão, “as classes populares têm meios próprios de expressão e somente através deles é que podem entender e fazer-se entender”.

Assim, a literatura oral (com os cantadores, as histórias e anedotas), os caixeiros viajantes e os choferes de caminhão, assim como a fala expressiva das peças de artesanato, de esculturas, de quadros, de móveis e utensílios rústicos ou, ainda, a linguagem simbólica de blocos ou de sambas das escolas das favelas constituiriam uma forma de difusão da informação e expressão da opinião pública.

“É através desses veículos e agentes que as camadas populares organizam uma consciência comum, preservam experiências, encontram educação, recreio e estímulo, dão expansão aos seus pendores artísticos e, afinal, fazem presentes à sociedade oficial as suas aspirações e as suas expectativas” (BELTRÃO, 2001, p.125).

Ao propor a teoria da Folkcomunicação, Luiz Beltrão buscou comprovar a existência de conteúdos jornalísticos em atividades alheias, e até fundamentalmente dessemelhantes, à atividade jornalística. E, de fato, iria flagrar agentes comunicadores em indivíduos que se

surpreenderiam se lhes fossem dito que eram jornalistas. Assim analisa o pesquisador acerca da investigação da comunicação no popular:

“Encontraria, de fato, a explosão da opinião pública em palavras e atos aparentemente vazios ou inócuos de sentido reivindicatório. Editorialistas vibrantes em iletrados e analfabetos. Editores sagazes em pobres diabos sem tostão e sem empresa” (2001, p.75).

A comprovação das investigações e análises reforçava o ponto de vista já apresentado por Édison Carneiro, segundo o qual:

“sob a pressão da vida social, o povo atualiza, reinterpreta e readapta constantemente os seus modos de sentir, pensar e agir em relação aos fatos da sociedade e aos dados culturais do tempo, fazendo-o através do folclore que é dinâmico porque não obstante partilhar, em boa porcentagem, da tradição e caracterizar-se pela resistência à moda [...] é sempre, ao mesmo tempo que uma acomodação, um comentário e uma reivindicação” (1965 apud BELTRÃO, 2001, p.11).

Rosa Maria Nava² (2003) explica que a pesquisa da Folkcomunicação no Brasil teve suas bases lançadas em 1969 no primeiro número da publicação *Comunicações & Problemas*, primeiro periódico científico em comunicação do País. Nele, Luiz Beltrão lança o ensaio monográfico *O Ex-Voto Como Veículo Jornalístico*, estudo em que busca desvendar por que meios e veículos as populações menos cultas e economicamente mais frágeis da sociedade urbana e rural manifestavam seu pensamento:

“Até então, a representação simbólica do ex-voto³ sempre fora analisada como fenômeno social por pesquisadores das áreas de Antropologia, Sociologia e Folclore. É com o professor e pesquisador pernambucano que a análise dessa manifestação ganha uma nova ótica: a da pesquisa do ex-voto como notícia, meio de divulgação, segundo os fundamentos teóricos da comunicação” (2003).

² No ensaio *Educação e Folkcomunicação*. Pós-Graduação, UNIMONTE, Santos, SP. Disponível em: www.intercom.org.br/pesquisa/pesquisa.shtml

³ Crença de cura miraculosa de males, típica da religiosidade popular brasileira

É a partir desse artigo pioneiro que nasce a proposta de pesquisa e análise do ex-voto como manifestação consciente de mensagem utilizando canais e códigos específicos, não formais:

“Ao expor essa nova visão desmistificada, propõe à comunidade universitária e profissional do campo da comunicação, e à comunidade de pesquisadores sociais, o estudo do ex-voto como veículo de informação ou notícia, inserindo-o como objeto ou corpus de pesquisa do campo da comunicação, apresentando-o como um novo veículo da linguagem popular. Com a difusão de suas reflexões, busca motivar o leitor ao exercício da análise crítica e à continuidade de pesquisas” (NAVA, 2003).

No mesmo artigo, explica Nava (2003), com o subtítulo *A notícia pelas peças*, Beltrão analisa o sentido informativo e opinativo dessa manifestação folclórica. Empreende a análise crítico-comparativa sugerindo a possível leitura do conjunto de ex-votos como registro noticioso do povo e, em particular, naquele momento, da situação social do nordeste. Assim publica a revista *C&P* (nº 1, Ano 1): "Demonstração insofismável do baixo nível sanitário das populações brasileiras", ao avaliar o grande número de miniaturas de órgãos do corpo humano afetados pela mais diversas enfermidades.

De acordo com Nava, Beltrão observa que a "enormidade de promessas com relação a crianças atesta a hecatombe provocada, entre elas, pelas doenças, num Estado (sic) onde os obituários infantis ultrapassam normalmente 60 por cento dos nascidos num só ano" (BELTRÃO, 1969 apud NAVA, 2003).

Ao voltar-se para o estudo do ex-voto e dos canais de comunicação de que se valiam as sociedades ou comunidades com baixo teor de informação ou alijados dos meios de comunicação modernos e dos processos educacionais (analfabetos, semi-analfabetos) e assim, conseqüentemente, não alcançados, na época, pelos veículos de comunicação de massa – ou coletiva - Beltrão registra o ex-voto como um canal de comunicação de um grupo social que ele chama de "marginalizados".

“Se a comunicação jornalística era essencial à formação das crenças e das decisões que impulsionam os indivíduos e as sociedades à ação, evidentemente aqueles *catimbós* tinham de ser veículos jornalísticos, produzindo efeito mediante métodos e técnicas semelhantes” (BELTRÃO, 2001, p.75).

A temática dos ex-votos evolui para objeto de pesquisa da tese de doutoramento de Luiz Beltrão, com aportes teóricos e metodológicos que fundamentam sua cientificidade.

Apresentada em 1967 na Universidade de Brasília (UnB), a tese constitui-se, segundo Marques de Melo⁴, num desdobramento da hipótese construída por Lazarsfeld e Katz - *two step flow of communication* – a qual contradiz a idéia da onipotência da mídia.

“As evidências empíricas coletadas nos Estados Unidos permitem concluir que a mídia consegue mobilizar a atenção coletiva dos usuários, mas seus efeitos são mediados por líderes de opinião que filtram as mensagens segundo os padrões consensuados nos grupos primários” (BELTRÃO, 2001, p.14).

No caso brasileiro, Beltrão verificou que o papel das lideranças grupais é exercido, no campo, cidades do interior ou nas periferias metropolitanas, por agentes folkcomunicaçãois, que recodificariam as mensagens midiáticas, reinterpretando-as de acordo com os valores comunitários.

O trabalho do pesquisador é analisado e aprovado pela banca, composta pelo espanhol Juan Beneyto, pelo norte-americano Hod Horton e pelo brasileiro Roberto Lyra Filho. Entretanto, por questões políticas internas da universidade, Beltrão nunca recebeu o título de doutor que lhe havia sido concedido.

De acordo com Marques de Melo⁵ por considerarem subversiva a hipótese apresentada por Beltrão, a banca examinadora impôs como condição para a publicação da obra que toda a parte teórica fosse suprimida, sendo impressa apenas o relato da pesquisa feita pelo autor para demonstrar as hipóteses levantadas. “Assim, o primeiro capítulo do estudo foi substituído por uma nota introdutória que delineava os marcos teóricos sem aprofundá-los”.

Para melhor entender o momento de autoritarismo político que marcava os anos pós 1968 vale apresentar o comentário de Nava:

“a conjuntura política e social do país sob uma das mais recrudescentes ditaduras militares. O presidente era Costa e Silva. A promulgação do AI-5, Ato Institucional nº. 5, conhecido como o golpe-dentro-do-golpe, preocupa-se em restringir todo tipo de liberdade de imprensa e comunicação. Cargas semânticas de palavras são revistas ante o espectro do perigo da associação com discursos socialistas ou comunistas. Comunicação de massa, classes sociais marginalizadas não eram termos que poderiam ser empregados sem ações repressoras” (2003).

⁴ Em introdução à obra *Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressões de idéias*. Luiz Beltrão, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.

⁵ *Ibid.*

Mesmo proibido, o tema da tese de Beltrão produz outros dois livros: *Comunicação e Folclore*, editado pela Melhoramentos, em 1971; e *Folkcomunicação, a comunicação dos marginalizados*, editado pela Cortez, em 1980.

Em resumo, a Folkcomunicação aponta a existência de um sistema específico de comunicação entre grupos marginalizados, estando seus agentes e veículos relacionados direta ou indiretamente ao folclore. De acordo com Beltrão, algumas dessas manifestações se caracterizam como jornalísticas, uma vez que servem à informação de fatos correntes, devidamente interpretados e periodicamente transmitidos à sociedade, com o objetivo de difundir conhecimentos e orientar a opinião pública. A teoria aponta ainda, a identificação de figuras populares como líderes de opinião no contexto onde estão inseridas, agentes comunicadores que atuam como repórteres e jornalistas, embora, em muitos casos, nem se dêem conta de tal função.

1.3 - Populações urbanas marginalizadas e meios de expressão

“A pesquisa em Folkcomunicação preenche o hiato, quando não o vazio, não só da informação jornalística como de todas as demais funções da comunicação: educação, promoção e diversão, refletindo o viver, o querer e o sonhar das massas populares excluídas por diversas razões e circunstâncias do processo civilizatório, e exprimindo-se em linguagem e códigos que são um desafio ao novo e já vigoroso campo do estudo e da pesquisa da Semiologia.”

Luiz Beltrão

Quando estabeleceu os contornos dos grupos culturalmente marginalizados, Beltrão identificou tais populações tanto nas zonas rurais (marcados pelo isolacionismo geográfico, dificuldades econômicas e baixo nível intelectual) quanto nas urbanas (formados por indivíduos situados nas camadas inferiores da sociedade, subinformadas e mínimas condições de acesso).

Como o sambista Bezerra da Silva foi o objeto de estudo escolhido por esta pesquisa para exemplificar o agente folkcomunicador, a análise dos grupos marginalizados será focada nas populações urbanas.

Segundo Beltrão (1980), essas populações são caracterizadas, sobretudo, pelo reduzido poder aquisitivo devido à baixa renda. São grupos formados por indivíduos que recebem

baixos salários e, no mais das vezes, realizam tarefas braçais ou que exijam baixa qualificação (construção civil, estiva, limpeza, trabalhos domésticos, ofícios e demais atividades consideradas mais modestas).

Os grupos urbanos marginais concentram-se em favelas - erguidas em morros, alagados e terrenos baldios - que ocupam sem o consentimento dos proprietários, nos bairros periféricos das cidades ou áreas metropolitanas. “Na grande maioria de tais núcleos residenciais urbanos não há zoneamento, serviço público de recolhimento de lixo nem energia elétrica, utilizando-se querosene, gás ou velas para iluminação” (BELTRÃO, 1980, p.55).

Embora o perfil das populações urbanas marginalizadas tenha sido traçado por Beltrão ainda em fins da década de 60, pouco da realidade então retratada sofreu alterações. Ainda hoje, grande percentual dos marginalizados urbanos provêm das zonas rurais, donde são tangidos por calamidades (secas/inundações) ou a “pela divulgação de parentes e amigos de facilidades oferecidas nos grandes centros”, como descreveu o pesquisador à época.

Nos últimos dez anos, pelo menos uma nova favela surgiu, a cada mês, no município do Rio de Janeiro, segundo dados do censo 2000, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). O estudo aponta que a cidade ganhou 119 favelas a partir de 1991.0 IBGE listou ainda 513 comunidades faveladas no ano passado na capital - um crescimento de 30,2% em relação ao censo anterior, feito em 1991, e de 12,3%, se considerada a recontagem de 1996.

Sobre essa população social e economicamente excluída Beltrão explica:

“subnutridos e desconhecendo comodidades e serviços públicos de que gozam outras parcelas da comunidade urbana, com relações sociais limitadas aos seus centros de trabalho e recreação, embora ampliem um pouco mais seu universo vocabular, não parecem decodificar eficientemente, a ponto de torná-las instrumentais, as mensagens que lhes chegam pela imprensa, rádio e televisão”(1980, p. 58).

O limitado acesso aos grandes meios de comunicação de massa por populações urbanas marginalizadas faz desse público receptores subinformados ou equivocadamente informados. Beltrão cita Erbolato⁶ e Bosi⁷ para confirmar não só a reduzida capacidade de decodificação das mensagens jornalísticas, de propaganda e educacionais por essas

⁶ ERBOLATO, MÁRIO L. Relatório preliminar de pesquisa, divulgado pelo Correio Popular, de Campinas, edição de 20-04-71.

⁷ BOSI, Ecléa. Cultura de Massa e Cultura Popular (Leituras de operárias), Vozes, Rio de Janeiro, 1972.

populações, como sua preferência por “meios maciços gráficos, como folhetos, almanaques, volantes e revistas, sobretudo ilustrados, a cujos textos e conteúdos dão interpretação própria, adequando-os à sua realidade e vivência” (1980, p. 58).

De acordo com Beltrão, dois elementos básicos estruturam o universo simbólico dos homens pauperizados, dando-lhe a coerência de uma forma de expressão própria, sobretudo se pensado a partir das relações sociais em que vivem: o *misticismo* e a *violência*, os quais o pesquisador define como “fundamentos e limites do seu (marginalizados) mundo”:

“são temas que parecem exprimir uma dualidade existente secular, mas cujo sentido está profundamente imbricado na história de formação dessas classes, de suas relações de trabalho e sobrevivência ao longo da história brasileira: Deus e o diabo, o bem e o mal, a virtude e o pecado, a fé e a heresia adquirem um papel sem precedentes na vivência da miséria e da dominação: eles são ritualizados no cotidiano de tal forma que se convertem na ótica pela qual se visualiza o mundo real (...) estes temas ritualizados expressam a adaptação crítica ao mundo da miséria” (BELTRÃO, 1980, p. 58).

1.4 - Os agentes comunicadores ou líderes de opinião

Por sua natureza, os meios de comunicação de massa enfrentam dificuldades em compatibilizar as suas mensagens a diferentes padrões culturais, interesses, idéias e preconceitos dos seus diferentes públicos. Assim, os líderes de opinião exercem um papel fundamental na mediação das informações e opiniões emitidas pelos meios de comunicação de massa e os públicos receptores, reprocessando as mensagens e adequando-as aos padrões culturais a quem se destina.

Quando lançou sua tese em 1967, Luiz Beltrão teve como uma das bases os ensinamentos do pesquisador norte-americano Paul Lazarsfeld, segundo os quais o processo de comunicação coletiva conta com duas etapas significativas na transmissão da mensagem do comunicador ao líder de opinião e desde ao receptor comum.

De acordo com Lazarsfeld (1948 apud Beltrão, 1980) o conteúdo das mensagens está sujeito a critérios de:

- a) exposição seletiva: “as pessoas só aceitam receber mensagens que não sejam contrárias às suas idéias, preconceitos e interesses”;

- b) percepção seletiva: “as pessoas, mesmo quando não conseguem fugir à exposição de mensagens indesejadas, que contrariam os seus interesses e pontos de vista, somente percebem o que lhes é favorável”;
- c) retenção seletiva: “as pessoas somente retêm aspectos dos fatos, idéias etc. que reforcem os seus próprios pontos de vista, esquecendo os que lhes são desfavoráveis”.

Segundo Luiz Beltrão (1980), o agente-comunicador na Folkcomunicação emprega o canal que tem à mão e melhor sabe operar, de modo a que seu público veja refletido na mensagem seu modo de vida, suas necessidades e suas aspirações. O autor nos fala ainda que um agente-comunicador em Folkcomunicação tem a personalidade característica dos líderes de opinião identificada: prestígio na comunidade, arraigadas convicções filosóficas, capacidade interpretativa da informação e habilidade em codificar a mensagem ao nível do entendimento da audiência.

Para Lazarsfeld (1948 apud BELTRÃO, 1980), os líderes de opinião não se encontram particularmente nas classes mais cultas ou entre pessoas de maior prestígio da comunidade, mas distribuem-se de forma bastante equilibrada por todas as classes e profissões. Assim, há sempre uma pessoa com determinado grau de credibilidade que vai reinterpretar as informações para o grupo em que atua. Um motorista de caminhão, um caixeiro viajante, um poeta ou músico popular podem retransmitir visões de acontecimentos para seus públicos específicos, por exemplo.

É com sustentação nesse argumento que pretendo apontar o sambista Bezerra da Silva como exemplo ilustrativo de um agente folkcomunicador. A intenção é identificar esse migrante favelado urbano como um mediador no processo de comunicação de massa e como difusor do pensamento de uma população marginalizada específica, os moradores de favela.

É importante destacar que na obra *Folkcomunicação - A comunicação dos Marginalizados*, Beltrão dedica um capítulo ao levantamento dos principais meios de expressão utilizados pelas populações marginalizadas. Neste, cita a canção popular urbana, sobre a qual aponta:

“destinada, sobretudo, ao entretenimento das grandes aglomerações metropolitanas, compreendendo a modinha, o lundu, o maxixe, o tango, o choro (...) o samba em todas as suas modalidades e recentes gêneros surgidos após a chamada bossa nova” (1980, p. 264).

Ainda nesse capítulo, o autor destaca a influência do surgimento da indústria fono e cinematográfica, “impondo padrões internacionais”, e ainda da pressão dos problemas econômicos e sociais que geraram a música participatória, que tem seu ponto alto na “canção de protesto”.

Assim, para contextualizar o universo da produção artística de Bezerra da Silva, o próximo capítulo deste trabalho irá abordar o samba na música popular brasileira, sua relação com o universo da malandragem e seu contexto na indústria cultural.

SAMBA E MALANDRAGEM NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

2.1 - A música como canal de comunicação

Ao debater as relações entre cultura popular e construção da identidade nacional, Hermano Vianna (1995) aponta a música como um campo privilegiado onde é possível perceber determinados aspectos do debate sobre a definição da identidade brasileira e suas seqüelas. Segundo ele, são muitos os intelectuais que reconhecem a importância da música popular no debate sobre a cultura nacional. Um dos exemplos é o modernista Mário de Andrade que afirmou, em 1939) que a música popular tornava-se “a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça” (1965 apud VIANNA, H., 1995). Já Gilberto Freyre chegou a proclamar que a música:

“vem sendo a arte por excelência brasileira no sentido de ser, desde os começos nacionais e até coloniais do Brasil, aquela – dentre as belas-artes – em que de preferência se tem manifestado o espírito pré-nacional e nacional de gente luso-americana: da aristocrática e burguesa tanto quanto plebéia ou rústica” (1974 apud VIANNA, H., 1965, p.33)

Assim, Vianna defende que a música tem, mais do que outras artes, a capacidade de, como dizia Antônio Cândido, realizar uma “quebra de barreiras”, servindo de elemento unificador ou canal de comunicação para grupos bastante diversos da sociedade brasileira.

De acordo com o músico e pesquisador José Miguel Wisnik⁸, a música no Brasil desenvolve-se claramente em duas frentes distintas: a tradição escrita (transposta da música européia), também chamada "erudita" ou "de concerto", e a tradição não-escrita (resultante das misturas entre músicas européias, indígenas e africanas), correspondendo às múltiplas formas da música popular. Ambas apresentam desenvolvimentos próprios e, como também acontece em muitos outros países, cruzam-se em certos momentos.

Segundo Wisnik⁹, as origens da música popular no Brasil remetem a um período de aculturação de elementos portugueses, indígenas e africanos ainda nos primeiros séculos da

⁸ Disponível no site do Ministério das Relações Exteriores (www.mre.gov.br), onde o ensaísta, músico e professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo faz uma apresentação sobre a música popular brasileira e seus gêneros.

⁹ *Ibidem*

Colônia. Sobre a presença africana nesse contexto, o autor destaca que os contingentes de africanos escravizados trouxeram uma infra-estrutura rítmica ligada a gestos dançantes e vocais que passaram por séculos de sincretismo. Este, ligado às estratégias ambivalentes de adaptação e de resistência do escravo, bem como a certa porosidade cultural do escravismo brasileiro, dá o tom à formação da música nacional.

2.2 - Samba

Para esta pesquisa, o estudo da música popular no Brasil terá como foco aquela vinculada à tradição não escrita, mais especificamente o samba. Do ritual coletivo de herança africana, aparecido principalmente na Bahia, ao gênero musical urbano, surgido no Rio de Janeiro no início do século XX, muitos foram os caminhos percorridos por esse gênero, que esteve em gestação durante pelo menos meio século.

Segundo Wisnik¹⁰, a palavra samba viria do quimbundo "semba", referindo-se ao gesto da umbigada, e se generaliza no século XIX como designativo de dança e baile popular em geral. Passando da modinha, reconhecível no século XVIII pelos seus meneios lânguidos e sensuais entremeados de motivos melódicos sincopados; ao lundu, gênero de música dançante oriundo dos batuques africanos; e, já no século XIX, à polca; o samba é indiscutivelmente o gênero musical que confere identidade ao Brasil.

Nascido da influência de ritmos africanos para cá transplantados, sincretizados e adaptados, o gênero foi sofrendo inúmeras modificações por contingências das mais diversas - econômicas, sociais, culturais e musicais - até chegar ao ritmo como hoje é conhecido.

É a partir de meados da década de 1910, que o samba urbano, oriundo da dança de roda popular no Rio de Janeiro, enriquecida pelo aporte de contingentes de negros de origem baiana, ganha um formato adaptado às necessidades dos meios de massa emergentes. Letícia Vianna (1998)¹¹ aponta que o samba teve início em um universo musical situado em um lugar e tempo bem definido: começo do século XX no Rio de Janeiro, então capital do país, que se configurava como uma metrópole moderna. A autora assim ambienta a então capital à época:

“Com o desenvolvimento industrial e comercial, o Rio era o centro de convergência de população crescente: cerca de um milhão de habitantes, entre

¹⁰ *Ibidem* nota 9

¹¹ Bezerra da Silva foi tema da pesquisa de doutoramento que originou essa publicação. Intitulado *Bezerra da Silva: Produto do Morro: Trajetória e Obra de um sambista que não é santo*, o estudo me ofereceu suporte na análise e interpretação dos aspectos mais sociológicos acerca da atuação e obra do sambista.

cariocas e migrantes de várias regiões do Brasil, Europa e África. Uma população que se distribuía no espaço de acordo com políticas urbanas adequadas às necessidades de uma economia capitalista e se organizava a partir de relações de parentesco, aliança, amizade, origem regional e vários tipos de afinidades. Um ambiente de extrema criatividade e diversificação cultural, dada a conjunção de experiências fragmentadas de usos e costumes de diferentes procedências” (VIANNA, L., 1998, p. 100).

De acordo com Letícia Vianna, a cultura musical nesse contexto cosmopolita era bastante diversificada. De tradição europeia existiam as polcas, mazurcas, valsas, xótis, cançonetas; de tradição africana, os pontos de macumba e candomblé, as batucadas; de origem rural, as chamadas ‘músicas regionais’ ou ‘folclóricas’, como cocos, emboladas, caipiras, além de outros gêneros como modinha e lundu, o choro, o maxixe e o samba, atuando como significativo canal de integração entre classes e meio de vida para alguns indivíduos das camadas populares. “A música era cultivada em diferentes ambientes da cidade: festas em casa de família, festas públicas nas ruas, teatros, cinemas, cafés, botequins” (1998, p.102).

O comércio, a indústria, a burocracia estatal, os serviços domésticos, a estiva e outras funções operacionais do porto eram os principais mobilizadores da força de trabalho das camadas populares. Existia uma massa de indivíduos atuando na economia informal como lugares paradigmáticos de uma cultura musical popular disseminada pela cidade, cultivada por pessoas de diferentes classes e estilos de vida. Nesse contexto, Letícia Vianna assinala com destaque a importância e centralidade das tias baianas que organizavam festas em homenagem aos santos – festas que se profanizavam em música, dança e conversa:

“As festas das tias baianas eram espaços de sociabilidade onde se reforçavam os valores e a vitalidade criativa do grupo. Essas festas duravam pelo menos três dias com comida, bebida, música e dança: baile na sala de visitas, partido alto nos fundos e batucada no terreiro” (1998, p. 103).

Uma das baianas mais respeitadas era Tia Ciata, “poderosa mediadora cultural”. Letícia Vianna (1998) aponta que, na história do samba oficial, a casa de Tia Ciata é considerada o berço do samba, por ter saído de lá uma das primeiras músicas gravadas como tal, *Pelo Telefone*, de polêmica autoria e letra reivindicada por Donga, filho de uma tia baiana e frequentador da casa de tia Ciata..

Roberto Moura observa que o samba naquele contexto não era identificado como um gênero de música, mas uma designação genérica para as festas das ruas e das tias:

“No samba se batia pandeiro, tamborim, agogô, surdo, instrumentos tradicionais que iam se renovando, confeccionados pelos músicos ou com o que estivesse disponível: pratos de louça, panelas, raladores, latas, caixas, valorizadas pelas mãos rítmicas dos negros. As grandes figuras do mundo musical carioca, Pixinguinha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, surgem ainda crianças naquelas rodas, onde aprendem as tradições musicais baianas, a que depois dariam uma forma nova, carioca” (1988 apud VIANNA, L., p.103).

À medida que entramos na década de 20, destaca José Ramos Tinhorão (1997), o samba vai se constituindo no ritmo que estabelece o denominador comum entre o carnaval dos pobres, dos ricos e dos remediados, tornando-se um meio de representação ao mesmo tempo popular e moderno do Brasil. Assim, o ritmo acaba por institucionalizar uma forma de cidadania da cultura popular de origem africana, transitando entre a malandragem, por um lado, e a apologia dos dons carnavalescos e festivos do Brasil, por outro. Sobre a expansão dessa corrente da música popular urbana, galvanizada sob a égide do samba, Wisnik¹² comenta: “gênero de canção que traz à tona as bases rítmicas das músicas de negros, muitas vezes improvisadas a partir de refrões coletivos, agora condensada e compactada com vistas a seu novo status de mercadoria industrializada”. Assim, o samba, pouco a pouco - especialmente ao findar dos anos 30, com a popularização da indústria fonográfica no país - vai se constituindo em verdadeiro símbolo da cultura popular brasileira moderna, já capaz de admitir os signos daquilo que era, até pouco tempo, marca e estigma de um escravismo mal admitido¹³.

¹² *Ibidem* nota 9

¹³ A respeito da indústria fonográfica, importante para a análise do samba, vale destacar que esta só teve seus primeiros dados oficiais registrados a partir de 1965. Entretanto, já a partir dos anos 40, nota-se um avanço e certa popularização da tecnologia para as gravações, fato que contribuiu para o surgimento de algumas gravadoras independentes no país.

2.2.1 - De ritmo maldito à música nacional

Embora não seja objetivo desta pesquisa discutir em profundidade a história do samba, é relevante apresentar o debate levantado por alguns pesquisadores acerca do caráter “repentino” da transformação do samba em ritmo nacional brasileiro e elemento de identidade nacional. Segundo Hermano Vianna (1995), não houve uma promoção súbita do samba de música marginal de negros a música oficial, sendo questionável o caráter súbito e descontínuo da descoberta do que seria “verdadeiramente brasileiro” como se observa na história oficial. “Como uma elite que até então ignorava o brasileiro passa a se interessar e a valorizar coisas como o samba (...), a feijoada (...) e a mestiçagem?”, questiona.

Um bom resumo da história da transformação do samba em música nacional, de como essa passagem tem sido descrita por vários autores, é o seguinte trecho do “*Post Scriptum*” de Antônio Cândido a seu artigo *A revolução de 1930 e a cultura*:

“(..) na música popular ocorreu um processo (...) de “generalização” e “normalização”, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com os interesses pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário” (1982 apud VIANNA, H., 1995, p. 29).

De acordo com Vianna (1995) historiadores e cronistas do samba concordavam com Antônio Cândido. Um exemplo pode ser encontrado na clássica coletânea de artigos de Jota Efegê, *Figuras e coisas da música popular brasileira*:

“naqueles idos de 1920 até quase 30, o samba ainda era espúrio. Era tido e havido como próprio de malandros, como cantoria de vagabundos. E a polícia, na sua finalidade precípua de zelar pela observância da boa ordem, perseguia-o, não lhe dava trégua”. (1980 apud VIANNA, H., 1995, p. 30)

Sobre a permanência do samba restrito aos ‘morros’ (ou favelas) e só depois conquistando o gosto musical de uma elite até então distante da cultura popular afro-brasileira, Peter Fry afirma:

“originalmente, quando o samba era produzido e consumido pelo povo do morro, era severamente reprimido pela polícia e forçado a se esconder no candomblé, então considerado ligeiramente mais aceitável. Com o tempo, entretanto, a importância crescente do carnaval provocou a transformação da repressão em apoio manifesto” (1982 apud VIANNA, H., 1995, p. 30).

Rubem Oliven (1986, p.52) retoma as palavras de Peter Fry em artigo de 1985:

“o samba era, no começo, produzido e consumido nos ‘morros’ do Rio de Janeiro e reprimido com violência pela polícia. Foi com a importância do carnaval que o samba passou a ser consumido pelo resto da população brasileira e se transformou na música brasileira por excelência”.

Segundo Hermano Vianna (1995) a transformação do samba em ritmo nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras. O autor cita Canclini (1992) para lembrar que o popular “se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações”. É a partir dessa análise que Vianna afirma não ser arriscado dizer que o samba não é apenas a criação de grupos negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que “outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como ativos espectadores e incentivadores das performances musicais”.

Sobre a não exclusividade do samba como cultura dos negros ou dos pobres, Letícia Vianna afirma:

“Desde seus primórdios (o samba) integrou não só diferentes especialidades na produção, mas diferentes tradições culturais e diferentes tipos de etos e segmentos da hierarquizada sociedade brasileira. Almirante, Braguinha, Ari Barroso, Nássara, Orestes Barbosa, Mário Reis, Francisco Alves, Noel Rosa, dentre outros, eram brancos, de camadas médias e altas que foram importantes personagens não só

como compositores, parceiros e intérpretes, mas também como críticos, arranjadores, produtores e cronistas do mundo do samba” (1998, p.105).

Para responder por que, no Brasil, os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa escolheram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados, Peter Fry apresenta a seguinte argumentação: “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la” (1982 apud Vianna, H., 1995). Já Roberto da Matta aponta a construção do “mito” da mestiçagem a partir da constatação da natureza “fortemente hierarquizada” da sociedade brasileira:

“Não haveria necessidade de segregar o mestiço, o mulato, o índio e o negro, porque as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante. Assim, a síntese construída a partir da intermediação e do sincretismo impediria a luta aberta ou o conflito pela percepção nua e crua dos mecanismos de exploração social e política” (1981 apud, VIANNA, H., 1995, p. 32)

Portanto, a transformação do samba em música nacional não pode ser encarada como a descoberta das verdadeiras raízes antes escondidas, mas sim como o processo de invenção e valorização da autenticidade sambista.

Alba Zaluar é bastante crítica à idéia geral de samba como gênero musical popular promovido a símbolo oficial da cultura nacional. Segundo ela, o samba é uma das mais poderosas formas de organização social que se realiza concretamente de diferentes maneiras, umas mais, outras menos ligadas à cultura oficial. “O samba socializa, afasta da violência, altera a relação com o Estado, com a polícia, com os bandidos e os políticos” (1994 apud Vianna, L., 1998).

Para Zaluar, a exploração, exclusão e opressão geram inconformismo, ressentimento e revolta, enquanto o samba, além de ser um dos poucos meios de se fazer ouvir, levanta o moral, limpa o estigma, dignifica e abre caminhos para a realização coletiva e pessoal, constituindo-se como alternativa de trabalho para muitos. Assim, o samba seria a formalização das ambigüidades vividas cotidianamente e onde apareceriam as tensões entre o “indivíduo e o coletivo, entre o público e o privado, entre a igualdade e a hierarquia, a autonomia e a subordinação”, define. (1994 apud VIANNA, L., 1998)

2.3 – Malandragem: “um modo de navegação social”

No senso comum, na crítica musical veiculada pela mídia, na reflexão de alguns analistas de samba como Nei Lopes e Cláudia Matos, Bezerra da Silva é identificado com uma linhagem de sambistas que cultivam o tema da malandragem, do qual Wilson Batista, Ismael Silva, Moreira da Silva e Dicró são alguns nomes marcantes.

Embora a malandragem seja uma temática clássica em diferentes tipos de samba, é possível identificar Bezerra da Silva – sua imagem pública, a postura corporal, o vestuário, a forma de cantar e falar, assim como sua biografia – como a representação singular do malandro: ambíguo, contraditório, cruzando as fronteiras entre mundos aparentemente em oposição (VIANNA, L., 1998)

Segundo a história oficial do samba, a malandragem é um tema tradicional e constitutivo desse universo musical desde sua origem. Wisnik¹⁵ aponta que a malandragem é um traço cultural associado ao samba, e que consiste numa espécie de disponibilidade boêmia, da parte do sambista, que o coloca num lugar entre o mundo do trabalho, do ócio e da pequena transgressão, sem que ele possa ser identificado plenamente com nenhum desses lugares sociais.

De acordo com o pesquisador, o malandro não tem emprego regular, embora trabalhe ocasionalmente e orbite em torno do mundo do trabalho, ao qual resiste. Contrapõe-se ao otário, vítima ingênua das suas artimanhas. Como sujeito-personagem principal dos sambas das décadas de 20 e 30, constitui-se numa espécie de "cidadão irrisório" irônico e auto-irônico, parodiando às vezes a ordem social superior à qual simula pertencer, embora atado a condições precárias de subsistência.

Wisnik¹⁶ conta que Antonio Cândido identificou o princípio da malandragem no romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antonio de Almeida, como modo de descrever formas da sociabilidade brasileira, marcadas por uma espécie de permeabilidade entre a "ordem" e a "desordem" - o universo da família, do trabalho regular, da religião e do cabedal, por um lado, e o universo das mancebias e uniões irregulares, dos "bicos", da vadiagem e da festa popular, por outro.

A "dialética da malandragem" consistiria no modo pelo qual esses hemisférios, aparente ou formalmente opostos, acabam por se integrar todo o tempo, na prática. O romance

¹⁵ *Ibidem* nota 9

¹⁶ *Ibidem*

prefigura, com décadas de antecedência, muito do clima da música popular urbana dominada pelo samba, entre os anos 20 e 50 do século XX.

À época, o cenário do Rio de Janeiro era marcado por uma população de migrantes, subempregados, artesãos, ferreiros, marceneiros, barbeiros, alfaiates, pedreiros, cozinheiros, artistas. Muitos, como assinala Roberto Moura, sem relação formal e regular com o trabalho, se incorporavam às redes de vagabundagem e eventualmente da criminalidade (1988 apud VIANNA, L., 1998)

O malandro era um tipo urbano dentre os vários encontrados nesse contexto. A malandragem, em termos gerais, era identificada com atividades reconhecidas como desviantes, mas era meio de vida de homens pobres não integrados ao mercado de trabalho oficial (contravenção, crime e expedientes como jogo, cafetinagem, extorsão, furto e contrabando). Para alguns indivíduos das camadas populares, a malandragem era uma alternativa à mendicância – reservada aos velhos, deficientes e mulheres com crianças. Para as camadas médias, a malandragem assustava e ameaçava, mas, por outro lado, fascinava como mundo exótico, proibido, alternativo à ordem social estabelecida e valorizada.

Rubem Oliven (1986) aponta que o tema da malandragem se desenvolveu intensivamente nas décadas de 20, 30 e 40. Por meio de interessante análise de letras de samba que exaltam a malandragem, procura caracterizar o arquétipo clássico do malandro no samba: a recusa ao trabalho, pensado como fonte de sofrimento e exploração, a prontidão ou escassez de dinheiro, que exige estratégias e expedientes pouco convencionais para garantir a sobrevivência (como o jogo e pequenos golpes), a valentia, a sorte e a esperteza como qualidades que capacitam o desembaraço em situações difíceis, a crítica à corrupção e aos desmandos do poder, a denúncia do arbítrio e maus-tratos com que a polícia lida com as camadas populares.

Segundo o autor, a malandragem seria recusar a disciplina do trabalho assalariado, uma estratégia de sobrevivência numa sociedade que marginaliza o trabalhador não lhe assegurando condições decentes de vida com o fruto do trabalho. Assim, a malandragem se consagrou e se perpetuou não só como linguagem no samba, mas também como uma espécie de ética difusa e significativa de um ethos ou caráter nacional.

Roberto Da Matta (1981 apud VIANNA, H., 1995) vai ainda mais longe e define a malandragem não apenas como uma estratégia de sobrevivência de classes populares, mas uma espécie de ética corrente na sociedade brasileira. A malandragem seria uma possibilidade dentro do dilema brasileiro – uma articulação peculiar da ideologia individualista e da rígida hierarquia social. Para ele, a malandragem é um “modo de navegação social” que oscila entre

um projeto nacional baseado em leis universais, que tem por sujeito o indivíduo, e situações cotidianas, onde cada um se resolve como pode, apelando para as relações pessoais.

Embora o tema da malandragem ou o “espírito malandro” já existisse em formas culturais como o lundu e a capoeira, Cláudia Matos sustenta que a mitologia da malandragem, como registro de uma cultura relegada à margem da sociedade, foi configurada quando o samba passou a ser processado pela indústria cultural como um gênero musical e poético, “um rótulo para objeto de consumo à disposição no mercado” (1986 apud VIANNA L., 1998).

Nos sambas gravados por Bezerra da Silva o malandro não é aquele que foge do trabalho e se dá bem, ele é o trabalhador que consegue sobreviver à exploração capitalista, ao descaso do Estado, à opressão dos policiais e dos traficantes, sem sucumbir. Ao analisar as letras cantadas pelo intérprete, Letícia Vianna detecta que, nos contextos apresentados, bandido e malandro não estão ocupando um mesmo lugar, as figuras não se confundem.

“Bom malandro não é bandido, mas o bandido pode ser malandro. O bom malandro não é “valente”, mas “considerado”. Pode transitar livremente, pois não deve nada a ninguém, não “vacila” e tem boas reações com todo mundo. Não se impõe pela arma, mas pela inteligência” (1998, p. 116).

Conhecido pela máxima "malandro é malandro, mané é mané", Bezerra da Silva explicou, em entrevista à Revista da MTV (setembro de 2003), o significado do termo:

“Num programa de televisão me fizeram a mesma pergunta, e eu respondi: "Olha, eu não sei dizer para você realmente porque eu não entendo nada de malandro, eu não sei nem o que é isso, para que lado vai. E eu não sabia e fui perguntar ao Neguinho da Beija-Flor (...) Perguntei ao Neguinho, e sabe o que ele me disse? ‘Bezerra, mané é o povo, somos nós, Bezerra, tu não se manca, não? Malandro são eles, Bezerra, que matam, roubam, pintam o diabo e fica tudo por isso mesmo, rapaz! Mané é o povo brasileiro’. Tá vendo aí? (...) Não existe malandro pobre, malandro está tudo em Brasília! São os deputados, senadores, juízes. (...) Eles são os malandros, e nós os otários. Dei nota 10 pro Neguinho.”

2.4 - Samba e Indústria Cultural ou a presença do popular no massivo

“A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em todo semelhante ao do jazz, nos Estados Unidos. Fixado como gênero musical por compositores das camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no final do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de salão. A partir desse momento, ao correr da década de 30, passou a haver não um samba mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia” (TINHORÃO, 1977, p.20).

As primeiras décadas do início do século XX no Brasil são marcadas por grandes transformações tanto no campo político e econômico, como no social e cultural. Nas grandes cidades, valorizava-se o ritmo de vida intenso, a organização urbana marcada pelos novos edifícios e a busca intensa pela modernidade. Essas mudanças no estilo de vida da população são simultâneas ao nascimento e consolidação do samba e tiveram influência significativa naquele que viria a se tornar o ritmo brasileiro por excelência.

Ao analisar as mudanças pelas quais o samba passou em virtude dos novos meios de comunicação de massa que estavam sendo implementados no país, Giovana Papini¹⁷ observa que a transformação tanto estética quanto social do ritmo se dá simultaneamente à modernização do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. “O samba enquanto gênero musical moderno foi se transformando para se propagar nos novos meios de comunicação que surgiam, como o rádio e a indústria do disco, ao mesmo tempo que também se transformava em nosso símbolo cultural”.

Adriano Fenerick¹⁸ aponta que o samba só atingiu o status de símbolo da identidade brasileira ao se inserir na indústria cultural e ser aceito pelas chamadas classes dominantes. O pesquisador destaca que as rodas de samba do fim do século 19 eram diferentes das de hoje, quando todos cantam a mesma música do início ao fim:

¹⁷ No ensaio *Samba: Origens, Transformações e Indústria Cultural*. Disponível em: <http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/bebadosamba.htm>

¹⁸ FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro, Nem da Cidade: As transformações do Samba e a Indústria Cultural. 1920-1945*. São Paulo, 2002. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses>

“O samba da época era o de partido-alto, em que havia a repetição de uma única estrofe fixa, cantada por todos, entremeada de versos improvisados - assim, só os mais sagazes sambistas cantavam sua realidade de malandragem, violência e sexo”.
(2003, s.n)

Ao analisar como as inovações tecnológicas e a difusão nos meios de comunicação nos vários setores da sociedade afetaram o samba entre os anos de 1920 e 1945, o pesquisador reflete:

"A indústria cultural afetou as relações do samba com o sambista e a sociedade. Nos anos 1920, os sambas começaram a ser gravados acompanhados pelas orquestras dos cassinos do Rio, o que alterou ainda mais sua estrutura rítmica e melódica. O samba se tornava mercadoria, com a compra e venda de discos e sua divulgação pelo rádio." (FENERICK, 2002)

De acordo com Fenerick, o samba feito a partir daí tinha elementos dos dois mundos, morro e cidade. Segundo ele, o samba só se tornou símbolo do Brasil devido aos interesses relacionados das camadas populares, da classe média, do Estado e dos meios de comunicação:

"O ritmo deixava de ser apenas um fenômeno local e ganhava o Brasil. Durante o governo Vargas, cresce sua divulgação pelo rádio e sua temática muda. Era preciso 'educar' o samba (torná-lo civilizado e branco). Não por acaso, data do fim dos anos 1930 a invenção do samba exaltação, que elevava o Brasil ao patamar de 'paraíso terrestre' (a "Aquarela" de Ary Barroso é o maior exemplo)" (FENERICK, 2002).

O início da obra musical de Bezerra da Silva, no fim da década de 60, já se dá num contexto inteiramente integrado à indústria cultural. O artista lançou seus discos por intermédio da indústria fonográfica, teve passagem por diversas gravadoras, com milhares de cópias vendidas. A agenda de shows de Bezerra da Silva não ficava limitada à localidade em que vivia. Em abril de 2001 cantou para o público curitibano; em julho de 2000 se apresentou em Santa Catarina; e dois meses antes, foi a principal atração do programa *Bem Brasil*, da TV Cultura, que leva seu sinal a 94% da população do estado de São Paulo, além de estar disponível em vários sistemas de TV por assinatura e na programação da Rede Pública de Televisão por meio das emissoras educativas que cobrem todo o território nacional.

No estudo da Indústria Cultural há uma linha clássica de pensamento, vinculada à Escola de Frankfurt e a nomes como Walter Benjamin, Horkheimer e Adorno, segundo a qual esta é fruto de uma sociedade capitalista industrializada, onde a arte e a cultura tornaram-se

produtos mercantilizados. De acordo com esses pensadores, a indústria cultural, ao aspirar à integração vertical de seus consumidores, não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas mas, em larga medida, determina o próprio consumo. O fenômeno traz todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico: o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. Nas palavras do próprio Adorno a indústria cultural, “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente”.

O teor reivindicatório explícito encontrado nas canções interpretadas por Bezerra da Silva, entretanto, acabam por, na prática, questionar as teorias da cultura de massa de tradição mais marxista, onde o surgimento da produção cultural de massa é apresentado como resultado da ação unilateral de operadores culturais que produzem para as massas, manipulando-as para fins de lucro, ao invés de lhes oferecer reais ocasiões de experiência crítica. Estudo feito pela antropóloga Lara Amorim (1997) acerca do movimento *hip hop* em Brasília explicita bem essa questão. A pesquisadora aponta que apesar do *rap* ter surgido no país a partir da difusão em massa de valores culturais norte-americanos apropriados a partir de uma mercadoria (discos, vídeos, revistas, fanzines), é possível encontrar nesse movimento uma afirmação de identidade local e relativa a um ethos específico de garotos brasileiros, negros e suburbanos. Segundo ela, “o rap tornou-se uma forma de expressão mais acessível à linguagem dos jovens das favelas”.

Assim, embora seja fundamental a discussão acerca da indústria cultural no que diz respeito à sua influência hegemônica sobre a sociedade, o consumo e a transformação de hábitos, esta pesquisa encaminha sua análise sob outra ótica, que detecta a presença de uma cultura popular autêntica inserida no contexto da indústria cultural. É com base nessa argumentação que pretendo identificar Bezerra da Silva como uma voz dos excluídos dentro desse sistema que opõe elite e cultura hegemônica às classes populares e à cultura marginalizada.

A presença do popular no massivo é identificada por Jesús Martín Barbero (1997) em seus estudos sobre cultura, popular e comunicação na América Latina. Segundo o autor, mais do que a denúncia acerca das influências ou cooptação da Indústria Cultural, importa compreender como o processo de massificação funciona aqui e agora. Barbero cita estudo feito por S. Micelli (1972) sobre a presença da indústria cultural no Brasil e a constatação do pesquisador de “expressões de uma demanda simbólica peculiar, que não coincide de todo com o expediente cultural dominante”. Micelli aponta ainda a dificuldade de compreender o

sentido da presença desse popular a partir de uma leitura externa, isto é, que considera a indústria pura e simplesmente como instrumento de dominação.

Segundo Barbero (1997), ao desprezar e desconhecer o sistema de representações e imagens com que as classes populares decodificam os produtos simbólicos acaba-se por assumir como única a representação que a cultura dominante oferece de si mesma e do outro. O autor destaca que o popular não fala unicamente a partir das culturas indígenas ou camponesas, mas também a partir da trama espessa das mestiçagens e das deformações do urbano, do massivo. Por isso, propõe investigar, a partir das mediações e dos sujeitos, as formas de presença do povo na massa.

Segundo ele, a partir dos anos 60, a cultura popular urbana passa a ser tomada por uma indústria cultural cujo raio de influência se torna cada vez mais abrangente, transpondo modelos em larga medida buscados no mercado internacional.

Encarando Bezerra da Silva como um intérprete da favela e da condição dos excluídos é possível identifica-lo como um artista “marginal”, pois desafia o sistema no qual está inserido, cantando sambas que fazem crítica social contundente e apresentam um lado obscuro ou sombrio da sociedade brasileira. Embora não seja unanimidade ou campeão de vendas, tem seu lugar no mercado, constituiu um público significativo e, de certa forma, diversificado.

Ao propor uma investigação a partir da descoberta da posição efetiva que a indústria cultural ocupa no campo simbólico de países da América Latina, Barbero (1997) afirma ser possível descobrir não só que a cultura massiva não ocupa uma e somente uma posição no sistema de classes sociais, mas que no próprio interior dessa cultura coexistem produtos heterogêneos, alguns que correspondem à lógica do expediente cultural dominante, outro que corresponde a demandas simbólicas do espaço cultural dominado.

Seguindo o raciocínio de Barbero a questão é descobrir em que medida o que ocorre no mercado simbólico não remete apenas ao que tem a ver com a lógica dos interesses da classe dominante, mas também com a dinâmica e a complexidade do universo dos dominados. É essa pergunta que orienta a reflexão de O. Sunkel (1985) e que o autor sintetiza da seguinte forma:

“quanto do que constituem as classes populares ou faz parte de sua vida, e que é rechaçado pelo discurso da Cultura, da educação e da política, encontra expressão na cultura de massa, na indústria cultural?” (BARBERO, 1997, p.311).

Ao exemplificar a presença do popular no massivo, Barbero usa o rádio para destacar a capacidade desse aparelho/veículo para *mediar o popular* tanto técnica quanto discursivamente. O autor constata que o rádio permite ao operário encontrar no veículo uma orientação para a existência nas cidades: “o migrante pode encontrar modos de se manter ligado à terra natal; e a dona de casa, por sua vez, um acesso a emoções que de outro modo lhe são vedadas” (1997, p.315). Para o autor, isso ocorre porque o rádio fala basicamente o idioma daqueles receptores e pode assim servir de ponte entre a racionalidade expressivo-simbólica e a informativo-instrumental: “Muitos programas apresentam a pobreza e as engenhosidades das pessoas, numa linguagem que procura levar para o rádio a fonética, o vocabulário e a sintaxe da rua” (1997, p.315).

Acompanhando a mesma lógica de raciocínio de Barbero, é possível identificar Bezerra da Silva também como mediador popular. Assim, embora o artista - e sua arte no contexto em que se insere - estejam envoltos em instituições ideológicas, industriais e tecnológicas dominantes, este se caracteriza como porta-voz de um universo marginalizado e, segundo o próprio Bezerra, formador de uma “cadeia de esclarecimento”. É sobre a atuação do artista como agente mediador na comunicação de massa que tratará o próximo capítulo.

INFORMAÇÃO ORAL

3.1 - Bezerra da Silva, uma voz do morro

Bezerra da Silva é reconhecido pela crítica musical como um atualizador da tradição do Partido-alto (um gênero de samba) e da tradição temática da malandragem sendo considerado por muitos como um dos mais autênticos representantes do que se convencionou denominar de “sambandido”, gênero em que o tema da bandidagem é recorrente e que acaba por formular uma crítica social.

Nascido no Recife em 1927, José Bezerra da Silva foi para o Rio de Janeiro fugindo da miséria da terra natal. Na nova cidade instalou-se no morro do Cantagalo em 1949 e sobreviveu nos primeiros anos alternando a atividade musical com a de pintor de paredes. Chegou a ser mendigo antes de trabalhar como operário da construção civil, ritmista em rádio e TV e, finalmente, intérprete de um tipo específico de samba. Bezerra estudou música e orgulhava-se da condição de leitor de partitura, tendo trabalhado nas orquestras da extinta gravadora *Copacabana* e da *TV Globo*.

A partir daí passou a atuar como compositor, instrumentista e cantor, gravando seu primeiro compacto em 1969 e o primeiro LP seis anos depois. Inicialmente gravou cocos, influenciado por Jackson do Pandeiro. Mas é a partir da série *Partido Alto Nota 10* que começa a encontrar seu público.

Foi nessa época que o repertório de seus discos passou a ser abastecido por autores anônimos, alguns inclusive escondidos atrás de codinomes. Bezerra não se definia como compositor, embora assinasse algumas parcerias. Autoproclamava-se o intérprete dos “verdadeiros poetas, cronistas da sociedade”: mecânicos, policiais, bandidos, camelôs. Gente como Pinga, Caboré, Roxinho, Adelzonilton, Pedro Butina e Barbeirinho do Jacarezinho. Um curta-metragem, chamado *Onde a Coruja Dorme (2001)*, de Márcia Derraik e Simplício Neto, retrata a relação de Bezerra com esses parceiros.

Assim, a vida dura nas favelas, os pequenos golpes para sobreviver, os truques para escapar da repressão policial e a crítica ao sistema que oprime ganham voz com o artista. “Gravo a realidade brasileira do povo faminto e marginalizado”, afirmou ele ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 08/12/2000. A linguagem usada nessas composições é aquela cultivada nas tendinhas, nas biroscas e nos terreiros de umbanda, enfim, onde o povo está (dado importante

para a análise que farei adiante sobre a atuação de Bezerra da Silva no processo de comunicação de massa).

Nos depoimentos feitos à antropóloga Letícia Vianna (1998) o artista conta que, no início da carreira de intérprete, ia às favelas para gravar o que era tocado nas tendas e barracos noite adentro. Coletava canções para compor seu repertório e ficou conhecido no morro como o “homem do gravador”. Ganhou popularidade e alcançou o sucesso, o reconhecimento de um público significativo que justificou a atenção e o investimento de uma gravadora multinacional.

Em sua trajetória artística teve 31 discos gravados e mais de 10 milhões de cópias vendidas. Segundo relato de Letícia Vianna (1998), as paredes do escritório onde foram feitas as entrevistas para a pesquisa eram repletas de discos de ouro, platina e platina dupla, espécie de condecorações dadas pela Associação Brasileira de Produtores de Discos aos artistas que vendem 100 mil, 500 mil e um milhão de cópias, respectivamente, de cada disco gravado.

Sem fugir de seu estilo, Bezerra gravou vários discos marcantes, como *Produto do Morro* (1983), *Violência Gera Violência* (1988), *Cocada Boa* (1993) e *Malandro É Malandro e Mané é Mané* (2000). Ao lado de Moreira da Silva e Dicró, gravou em 1995 *Três Malandros in Concert*. Seu último CD foi *Meu Bom Juiz* (2003), em que aparece na capa com uma toga de juiz.

Se, por um lado, Bezerra da Silva é reconhecido e valorizado como artista popular que fala de uma realidade vivida pelo povo, um guardião da tradição do partido-alto, do samba de morro, da temática da malandragem, da irreverência e crítica social; por outro, pesa sobre ele o estigma de estar relacionado com um mundo marginal. Vale citar que, em setembro de 2004, o traficante José Carlos dos Reis Encina, o Escadinha, foi enterrado ao som do samba que dá título ao último disco de Bezerra da Silva. Interpretada pelo artista, *Meu Bom Juiz* foi composta por Beto sem Braço e Serginho Meriti em homenagem à Escadinha.

Letícia Vianna (1998) aponta que esse estigma de marginalizado reveste-se de certo *glamour*, sobretudo para um público apreciador da cultura *noir*, como segmentos do público de certos gêneros e derivações do rock (que não necessariamente apreciadores de samba), para quem Bezerra da Silva é um *cult*: uma espécie de clássico só conhecido por iniciados.

É interessante observar que ao longo de sua carreira Bezerra da Silva foi ganhando prestígio em diferentes culturas jovens à medida que ia sendo apresentado e legitimado por grupos musicais de sucesso. Em 1996, o grupo *Barão Vermelho*, regravou a música "*Malandragem, Dá um Tempo*" (Adelzonilton - Popular P - Moacir Bombeiro). Em seguida, os grupos *RPM*, *O Rappa* e *Racionais* gravaram também em seus discos canções interpretadas

por Bezerra. Para retribuir, o cantor convidou o músico Marcelo D2 para uma participação na música "*Garrafada do Norte*" (Edson Show - Wilsinho Saravá - Roxinho) no álbum *Meu Bom Juiz*, de 2003.

O universo da marginalidade, da crônica da favela, assim como a forma de linguagem adotada – mais acessível ao público a quem se destina a mensagem – fez com que Bezerra da Silva fosse apontado por pesquisadores como antecedente do movimento *hip hop*. Assim se pronunciou o crítico musical José Ramos Tinhorão em depoimento à *Folha de S. Paulo*, em 18/01/2005, por ocasião do falecimento do intérprete:

"Aquele sujeito talentoso, mas que você vai ver o resultado do talento dele em uma esfera bem rasteira, nas camadas mais baixas. Ficava sempre ligado às letras, com aquelas gírias, às psicologias e bossas das camadas mais baixas (...) Bezerra antecipou os rappers, nesse sentido de ser um cara de periferia que continua com a linguagem da periferia e faz sucesso em meios mais sofisticados."

Segundo Letícia Vianna (1998), a incursão das canções de Bezerra da Silva em grupos musicais significativos em diferentes tipos de *ethos* jovem que não são, necessariamente, determinados ou condicionados pela classe social ou etnicidade, acaba por diversificar os sentidos de sua arte “à medida que as fronteiras dos grupos de apreciadores e consumidores se alargam e transcendem o *ethos* original de produção, posto que é arte-produto à disposição no mercado musical”.

A trajetória de Bezerra da Silva é de ascensão social, conquista de prestígio e reconhecimento público, apesar de não ter conseguido a independência econômica que gostaria. E, como observa o antropólogo Gilberto Velho, prestígio é algo escasso e desigualmente distribuído em nossa sociedade; nem todos em um mesmo campo de possibilidades conseguem o reconhecimento social satisfatório. (1994 apud Vianna L., 1998)

Artista popular que se definia como um defensor do samba do morro ou de raiz “feito pelo povo, sobre o povo e para o povo”, Bezerra da Silva planejava lançar um disco com canções evangélicas (religião à qual se converteu nos últimos anos de sua vida). A carreira, entretanto, foi encerrada antes de concluir a empreitada. Faleceu no dia 17 de fevereiro de 2005, aos 77 anos, vítima de problemas pulmonares.

3.2 - O cronista da favela como agente folkcomunicação

Cronista de uma determinada realidade vivida no Rio de Janeiro, mas também encontrada nas capitais, cidades médias e grandes do Brasil, Bezerra da Silva se autoprotomava “produto do morro”, “embaixador da favela”, o “partideiro indigesto”. Para ele, “mais que um meio de vida e de realização individual, a música é uma forma de expressão e conscientização popular”. Assim o sambista declara em entrevista à Revista da MTV (setembro/2003): *“Isso é o Bezerra da Silva, falando com um povo que representa a escrava Anastácia¹⁹, os oprimidos, os sofridos, eles me escolheram como porta-voz”*.

Seus sambas podem ser encarados como crônicas da vida na favela e do universo que a marca (pagodes, jogo do bicho, violência, drogas, política, religião, trabalho e racismo), sempre ressaltando a conduta do “bom malandro” como estratégia de sobrevivência em uma sociedade injusta.

São letras representativas de um mundo rico e revelador, povoado de personagens típicos como o malandro, o bandido, o otário, o traidor, a polícia, o político corrupto, mulheres boas e ruins, deuses, santos e o diabo.

Essas várias vozes sociais encontradas no repertório do artista comunicam sobre uma realidade multifacetada e podem ser identificadas com o que Luiz Beltrão (1980) definiu como Folkcomunicação, teoria que aponta as classes populares ou marginalizadas como produtoras de bens noticiosos simbólicos a partir de canais não formais de comunicação.

Beltrão (1980) verificou que o papel das lideranças grupais é exercido, no campo, cidades do interior ou nas periferias metropolitanas, por agentes folkcomunicaçãois, que recodificariam as mensagens midiáticas, reinterpretando-as de acordo com os valores comunitários. Assim, os sambas de Bezerra da Silva acabam por se caracterizar como manifestações jornalísticas, uma vez que o cantor interpreta e transmite a seu público fatos correntes, além de orientar com um discurso político e, por vezes, sociológico aquela opinião pública.

De acordo com a antropóloga Letícia Vianna, ao se apresentar como porta-voz dos excluídos e marginalizados, Bezerra da Silva “constrói para si uma função política, não de libertar, mas de esclarecer o povo, lutando contra todos os entraves que o sistema coloca.”. Ao descrever o artista a pesquisadora faz a seguinte observação:

¹⁹ Referência à escrava cultuada no Brasil como santa e heroína, considerada uma das mais importantes figuras femininas da história negra.

“Bezerra da Silva é bastante crítico e indisciplinado, muitas vezes fazendo discurso de esquerda contra o capitalismo e o racismo, mas nunca se engajando em campanha política. Declara seu total descrédito na democracia como praticada no Brasil. Para dar significado à sua ação no mundo da música, a qual ele reconhece como uma ação política, recorre também a um sentido religioso de justiça e verdade”. (1998, p. 63)

Ainda na entrevista concedida à Revista da MTV (setembro/2003), o sambista fez a seguinte declaração sobre a população marginalizada:

“Não somos culpados em viver em um país onde a cultura é muitos graus abaixo de zero, onde os responsáveis têm vergonha de dizer o número de analfabetos no Brasil – que não é só 70%, morou? (...) Agora veja bem, eu canto o meu gênero para um povo sofrido e marginalizado, meu disco sempre foi considerado uma cadeia de esclarecimento e os poderosos não gostam...”

Segundo a teoria folkcomunicação proposta por Luiz Beltrão (1980), os agentes comunicadores (verdadeiros jornalistas, ora atuando como repórteres, ora comentaristas, ora panfletários), atuam, na maioria dos casos, sem se aperceberem da função social que desempenham. Com base na afirmação do teórico, vale apresentar trecho da entrevista concedida por Bezerra à Letícia Vianna quando esta o questionava sobre o sentido político de sua arte:

“A política é o seguinte, você veja bem: eu canto, mas eu sou porta-voz dos autores. Eles fazem a música. Eu me tornei, através dessas mensagens desses autores, um líder. Veja bem como são as coisas...Mas um líder, embaixador das favelas. Você já ouviu falar disso? Andaram dizendo por aí...Essas mensagens são muitas, tem muita coisa. E a maioria que eu gravo fala de injustiça social. E eu não sabia como é verdade, depois é que eu fui saber devagarinho, fui vendo a minha liderança na favela. Lá que é meu reduto. Eu sou produto do morro” (1998, p. 33)

Luiz Beltrão (1980), ao exemplificar a personalidade característica de um agente-comunicador em folkcomunicação, aponta que este tem as características dos líderes de opinião identificadas: prestígio na comunidade, arraigadas convicções filosóficas, capacidade interpretativa da informação e habilidade em codificar a mensagem ao nível do entendimento

da audiência, se transformando, não raras vezes, em comunicador para uma audiência que o entende, já que emprega veículos que, ainda se massivos, lhe são acessíveis e familiares.

Assim, é possível identificar na linguagem dos sambas de Bezerra da Silva, cheia de gírias²⁰, quase cifrada e com duplo sentido, o mecanismo para fazer chegar a seu principal público a mensagem destinada. Dessa forma, as crônicas da vida na favela, que tratam de assuntos singularmente relacionados àquele ambiente podem ser encaradas como uma exemplificação do que propõe Beltrão: um líder daquela comunidade, com um discurso de certa forma político e, por vezes, sociológico, fazendo comunicação em nível horizontal, ou seja, favelado falando para favelado, além de utilizar um canal reconhecido, vocabulário e expressões assimilados pela audiência a que se destina.

Em seu relato biográfico, Bezerra da Silva pontua episódios nos quais outras pessoas – advogados, intelectuais, militares, jornalistas (geralmente pessoas com grau de instrução superior ao seu) – rendem homenagem à sua sabedoria e capacidade de falar sobre questões sociais dramáticas: “*Tem essa coisa... As pessoas me chamam de gênio, de filósofo, que eu sou um sábio*”.

A atuação de Bezerra da Silva como cronista de uma realidade muito peculiar (a favela), seu mérito em dar voz a compositores oriundos dessa população e que falam dessa realidade (muitas vezes pouco familiar ao grande público) é um aspecto recorrente também nos vários discursos que encontrei na imprensa sobre o artista. A respeito do lançamento do novo disco do cantor, o jornal *Correio Braziliense* (edição de 10 de agosto de 2003) traz na reportagem “*A voz do morro*”, o seguinte comentário:

“... reunindo a crônica do morro, da favela, da periferia contada na linguagem de seus próprios habitantes (os “compositores de verdade”), Bezerra chega ao vigésimo oitavo álbum e segundo ao vivo — *Meu bom juiz. O cronista das favelas, Bezerra da Silva, lança o segundo álbum ao vivo...*” (grifo meu)

²⁰ - Barbero nos fala que o popular se expressa também na ambientação e, sobretudo, na linguagem, no palavreado, que seria a palavra convertida em arma e instrumento de revanche, estratégia que, ao confundir o adversário, desarma-o. Segundo ele, a gíria é a revanche contra uma ordem do mundo que exclui e humilha os que estão à margem da linguagem culta e contra qual as pessoas do povo se confrontam, desorganizando o tecido simbólico que articula essa ordem.

A edição da revista *IstoÉ*, de 26 de janeiro de 2005, tece o seguinte comentário acerca do sambista:

*“Abastecido por um time de compositores populares, **cantou como ninguém a vida dos excluídos**, dos encarcerados e dos malandros e sabia de cor a lei da bandidagem, traduzida em canções crispadas de realismo e galhofa (...) Armas de fogo, drogas, acerto de contas, confrontos com a polícia e um escorregadio jogo de cintura: não havia vida fácil nas crônicas de Bezerra. Muito menos concessão ao politicamente correto”* (grifo meu).

O portal *Terra*, em reportagem de 17 de setembro de 2005 apresenta o intérprete, já no título da matéria, sob a alcunha de repórter (*“Bezerra da Silva foi o repórter da favela”*). O texto traz a seguinte colocação:

*“Espécie de **repórter da favela** - um dos termos que ele aplicava a si próprio -, Bezerra deu voz a diversos compositores das comunidades cariocas e com eles fez parcerias (...)”* (grifo meu).

Por ocasião da morte do sambista, o cantor e compositor Monarco, integrante da Velha Guarda da Portela, declarou ao *Jornal do Brasil*, de 18 de janeiro de 2005: *“É uma grande perda. Ele fazia **reportagem do cotidiano**. O samba está de luto”*. (grifo meu)

Seguindo a mesma linha, reportagem do *jornal Tribuna do Norte* de 18 de janeiro de 2005 (*“O silêncio do maandro”*) faz o seguinte comentário:

*“O morro está de luto. Um de seus maiores representantes, o cantor e compositor Bezerra da Silva, se calou. O sambista nunca mais vai **expor a vida real da favela** carioca: do malandro que foi dedurado por um defunto, da mulher que traiu o marido, da polícia no encalço do ladrão, daquele que passa fome. Tudo com uma crueza e humor próprios de um **cronista do cotidiano, de um repórter da marginalidade**”* (grifo meu).

3.3 - Corrupção, violência e cotidiano no repertório do sambista

José Marques de Melo²¹ afirma que no estudo de Folkcomunicação a questão reside em selecionar os agentes de comunicação popular, chamados por Luiz Beltrão de “*catimbozeiros*”. Assim, é fundamental estudar-lhes a linguagem, situar em sua mensagem (aparentemente distante do propósito informativo-opinativo) o conteúdo rico em significados, os quais produziriam no ouvinte, no leitor ou no assistente o mesmo efeito da retórica jornalística entre os receptores do que ele chama de “outro Brasil”, ou seja, aquele que tem acesso às informações da grande mídia.

Ao analisar a obra musical de Bezerra da Silva, Letícia Vianna (1999) identificou dentre as categorias mais significativas, tanto em termos de uso de frequência como em densidade simbólica, os termos *favelado* e *elite*. Observando que, nesse contexto, favela, morro, colina podem ser encaradas como categorias sinônimas, cuja referência transcende um lugar geográfico, se referindo a um lugar social – o lugar do pobre, do preto, do povo.

Segundo ela, na maioria dos sambas analisados há uma intenção explícita de retratar o cotidiano de violência e pobreza vivido na favela, junto à preocupação de limpar o estigma de marginal que recai sobre o favelado:

“Nos sambas cantados por Bezerra o povo aparece como evocação de uma identidade subalterna – excluída dos mecanismos de justiça social – que se opõe a elite dominante e ladrões de gravata, identificados como os responsáveis pelas precárias condições de vida do povo” (1999, p. 269).

Exclusão social, públicos marginalizados, classes dominantes. Para as pesquisas em Folkcomunicação, Beltrão (2001) alerta e sinaliza sobre a necessidade de se intentar “a investigação das formas de expressão e dos meios de comunicação de que se vale o povo para impor, às vezes de um modo inesperado, palpável, o seu pensamento e a sua vontade”.

No samba “*Quando o morcego doar sangue*” (Cosme Diniz e Rosemberg), Bezerra da Silva trata com ironia a solução para a luta de classes. O autor aponta a corrupção nos altos escalões da política e critica a economia e o alto custo de vida para os pobres:

²¹ *Ibidem* nota 9

*Para tirar meu Brasil dessa baderna
Só quando o morcego doar sangue
E o saci cruzar as pernas
Toda nossa esperança é somente lembrança do passado
A alta cúpula vive contagiada pelo micróbio da corrupção
O povo nunca tem razão, estando bom ou ruim o clima
Somente quem está por cima é a tal dívida externa
E o malandro que faz aquele empréstimo
E leva os vinte por cento dela para tirar!
Já não há alegria de noite e de dia a tristeza não pára
A vida custando os olhos da cara
E não temos dinheiro para comprar
Quem governa o país é muito feliz, não se preocupa
Tem tudo de graça, não esquentar a cuca
E o custo de vida só sabe aumentar
Antigamente governavam decente, sem sacrilégio
Hoje são indecentes, cheios de privilégio
É só caô caô pra cima do povo
Promessa de um Brasil novo
E uma política moderna
Mas só quando o morcego doar sangue
E o saci cruzar as pernas*

Outro bom exemplo de como os grupos marginalizados apontados por Beltrão (e dos quais Bezerra da Silva é um representante) consegue expressar suas opiniões e reivindicações, exercitando a crítica e advertindo os grupos do sistema social dominante de seus propósitos e de sua força, pode ser encontrado no samba a seguir. Nele Bezerra critica as falsas promessas de políticos, identificados como responsáveis pelas precárias condições do povo, além de pedir atenção na hora da escolha dos candidatos:

Candidato Caô Caô

(Pedro Butina e Walter Meninão)

*Ele subiu o morro sem gravata, dizendo que gostava da massa,
foi lá na tendinha bebeu cachaça, até bagulho fumou,
entrou no meu barracão e lá usou lata de goiabada como prato,
eu logo percebi é mais um candidato para a próxima eleição
Ele fez questão de beber água da chuva,
foi lá no terreiro pedir ajuda,
bateu cabeça no gongá, mas 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 te dizer,
depois que ele for eleito não arruma emprego pra você,
meu irmão se liga no que eu vou te dizer,
depois que ele for eleito manda os homens te prender...*

Já no samba “Não é conselho”, Bezerra da Silva critica a crise econômica vivida pelo país (juros altos, confisco da poupança, inflação) ao mesmo tempo em que fala de preconceito racial e sugere o voto nulo como solução para dar fim a esta situação:

Não é conselho

(Dário Augusto e Nilcéia Gomes)

*É, doutor, isso é um alô, não é conselho
Mas não foi o preto quem botou
O meu Brasil no vermelho
Quando a coisa na vai bem
Eles dizem logo que está preta
Mas não foi o preto quem travou a grana da caderneta
Juro alto, inflação, mutretagem, mordomia
Mas não foi o preto quem botou meu povão nessa agonia
É o colarinho esperto que dá lucro certo à elite vadia
Ele não é preto, é bem branco, claro como a luz do dia
Sim, mas agora o povão de tanto passar fome
Aprendeu o correto
Vai votar nulo na eleição*

*Que é de fato o voto certo
E pra quem escraviza meu povo
Prestem bem atenção
É bom sair dessa trilha
Quem avisa amigo é
Cuidado com a queda da Bastilha*

Neste samba, é interessante observar a oposição dos termos de cor *preto* e *branco* sobreposta à oposição de classes. Letícia Vianna (1998) chama a atenção para o fato de muitos sambas cantados por Bezerra a identidade de *preto* – vítima da exclusão e preconceito – se confundir com a de povo – excluídos dos mecanismos de justiça social. Assim, a categoria *preto*, no caso, não é necessariamente atribuída ao negro, referindo-se muitas vezes a um lugar social, o de subalterno, excluídos dos mecanismos de justiça social (não importando a cor da pele). Da mesma forma, a categoria colarinho branco refere-se menos à cor da pele que à condição de elite.

Além do descrédito com a política moderna - e, sobretudo, com os políticos -, a economia que oprime o trabalhador, a violência institucional, as drogas (especialmente a maconha) fazem parte do repertório do cantor. Sobre este último tema, Bezerra da Silva já cantou:

Se Leonardo Dá Vinte...

(Walter Coragem/g. Martins/)

*Se Leonardo dá vinte
Por que é que eu não posso dar dois
Mesmo apertando na encolha malandro
Pinta sujeira depois
Levei um bote perfeito
Com um baseado aceso na mão
Tomei um sacode regado a tapa
Pontapé e pescoção
Eu fui levado direto à presença do dr. delegado
Ele foi logo gritando:
"Vai se abrindo, malandro
E me conta tudo como foi"
Eu respondi: "Se Leonardo dá vinte
Por que é que eu não posso dar dois"*

*"Leonardo é Leonardo" disse o doutor
Ele faz o que bem quer, está tudo bem
Infelizmente é que, na lei dos homens
A gente vale o que é e somente o que tem
Ele tem imunidade para dar quantos quiser
Porque é rico, poderoso e não perde a pose
E você que é pobre, favelado
Só deu dois, vai ficar grampeado no doze*

Ainda sobre o tema, Bezerra da Silva já cantou: *"Meu vizinho jogou uma semente no seu quintal / De repente brotou um tremendo matagal"* (A Semente); *"Não tem flagrante porque a fumaça já subiu pra cuca"* (A Fumaça Já Subiu pra Cuca:). Em "Garrafada do norte", Bezerra pergunta: "Se Leonardo dá vinte, por que Marcelo não pode dar 2?". O rapper Marcelo D2 aproveita a deixa e canta versos como *"Doutor, Deus criou a natureza/ E também as belezas dessa vida/ O Planet Hemp quer saber/ Porque é que esta erva é proibida"*.

É interessante observar que, embora amplamente utilizadas nos mais variados contextos, as drogas criminalizam seus usuários de todas as classes e cores. Nesse sentido, ao abordar a temática Bezerra da Silva fala não somente ao marginalizado e excluído da favela, mas também a segmentos de público de camadas superiores marginalizadas pelo consumo de drogas.

Além das drogas, o universo musical interpretado por Bezerra da Silva mantém relação muito tênue com a temática da bandidagem. Letícia Vianna fala que o artista não faz apologia do bandido, mas tenta explicá-lo. Fala da vida bandida como uma opção trágica, ou um destino exclusivo das camadas populares, posto que bandido é o pobre, e o tratamento dado aos criminosos (ladrões de gravata) de elite é substancialmente diferente, já que ficam impunes. Em declaração à Revista da MTV (setembro/2003), Bezerra faz o seguinte comentário:

"Tem pessoas que pensam que eu sou advogado, mas não sou não, Mas ali no que eu canto, tem aula de Direito, a maioria dessas músicas que falam de drogas, prisões, essa coisa toda, isso é uma aula de Direito, mas é uma maneira de ir um pouco mais para baixo, para uma pessoa analfabeta entender".

Em alguns sambas o bandido aparece dando “ajuda” ao trabalhador na garantia de sua subsistência. Nesse papel, o bandido de certa forma se redime, aparecendo como um anti-herói.

“Se não fosse a ajuda da rapaziada”

(Rabanada e Bolão – 1993)

*Dizem que o homem só vale o que tem
Doutor vou provar que não valho nada
Sou um faminto operário de salário mínimo
Tenho mulher e filho e moro em casa alugada
É aí que eu lhe pergunto, o que seria de mim
Sem a ajuda da rapaziada
O que seria de nós
Se não fosse a ajuda da rapaziada
Lá na minha bocada ninguém paga pedágio
A malandragem é que paga pra gente passar
Nossos filhos vão pra escola com todo o material
Que o sangue bom dá pra criançada
O candidato cão só visita o morro
Quando é tempo de eleição
Chega dando abraços, tapinha nas costas e aperto de mão
Depois que se elege emprega seus parentes
E pelo pobre favelado não faz nada*

O preço dessa ajuda dispensada à população é o silêncio imposto, a conivência coagida, o cumprimento à lei do morro. No samba “Lei do morro”, Bezerra explicita essa situação:

*A lei do morro não é mole não
Se você cagüetar tem que ter muita disposição
Pra meter a mão na turbina
E apertar com precisão
Se você não acertar o alvo, vai se arrepender
Pois o alvo te acerta e quem fica caído é você
E se você era limpeza
Pois sujeira passou a ser
Em seguida é logo esculhambado
Com o risco de morrer*

Corrupção na política, alto custo de vida, ausência do Estado no cumprimento de suas obrigações sociais, violência e cotidiano. Tais temas estampam todos os dias as manchetes dos principais jornais e revistas do país. A atuação folkcomunicação de Bezerra da Silva está nessa capacidade de levar informação, tanto para a população que não tem acesso a veículos formais de comunicação (e para as quais Bezerra da Silva atua como um mediador entre os “dois brasis”²²), quanto na habilidade em revelar e dar voz a uma população estigmatizada e oprimida.

Todos esses exemplos buscam elucidar como os sambas desse artista, e de muitos outros meios informais de comunicação popular, contêm – como muito lucidamente apontou Luiz Beltrão – o pensamento da massa. A atuação de Bezerra da Silva como um cronista da vida cotidiana de favelas e subúrbios, as letras que, com um humor ácido, estampam a realidade vivida por essas populações e um discurso onde a identidade de um grupo marginalizado e excluído dos mecanismos de justiça social é afirmada, corroboram a idéia de agentes populares atuando no processo de comunicação de massa.

A realidade da qual fala os sambas que Bezerra da Silva interpreta não é folclórica. A condição de favelado e de certa percepção política permitiu ao intérprete atuar como um crítico implacável do sistema que o exclui. O “cronista da favela” desvendou, com poesia, as agruras da vida dos estigmatizados, dos que são postos à margem. Numa sociedade marcada pela indiferença e, de certa forma, pelo cinismo, Bezerra da Silva foi a voz dos que têm muito a dizer, enquanto poucos querem escutar.

3.3 - Abrangência e atualidade da Folkcomunicação

A Folkcomunicação constitui uma área de investigação dedicada ao "estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressões de idéias", como bem definiu Luiz Beltrão, pioneiro desses estudos no Brasil. É fácil visualizar a atualidade do pensamento comunicacional de Beltrão, que pensou na era das interações entre local e global. Ao construir um referencial teórico consistente, Luiz Beltrão lançou pontes entre a *folk-media* e a *mass-media*, reconhecendo o universal que subsiste na produção simbólica dos grupos populares e percebendo, ao mesmo tempo, que os dois sistemas comunicacionais se articulam.

²² Luiz Beltrão (2001) aponta a existência de dois “brasis”. O primeiro, letrado, com acesso à informação e aos veículos ortodoxos de comunicação; e o segundo, formado por uma parcela de ‘iletrados’, os quais teriam maior dificuldade no acesso e decodificação das mensagens dos veículos de massa

Na tentativa de estabelecer os contornos do sistema folkcomunicacional, Beltrão identificou, ainda no final da década de 60, na obra *Folkcomunicação, a comunicação dos marginalizados* um repertório de manifestações simbólicas dos então grupos contestatórios do país: o messiânico, o político-ativista e o erótico-pornográfico. Tal classificação estava ligada à idéia corrente na década de 70 de que a produção de grupo da chamada contra-cultura não seria absorvida pela cultura de massas.

Esse registro teórico-conceitual era marcado por uma perspectiva crítica, que enfatizava a presença dos marginalizados no processo da comunicação e suas interfaces socioeconômicas, políticas e culturais. Hoje, entretanto, o sentido da palavra "marginal" adquiriu um aspecto estigmatizado e contrasta com a sua utilização, nos anos 70, em que as utopias éticas, estéticas e culturais, imprimiam certa aura romântica ao termo.

Hoje, a sociedade brasileira parece mais conformista e o acento revolucionário, presente nos discursos que estruturam o campo inicial das experiências da folkcomunicação, parece ter-se diluído na ambiência performatizada pelas mídias.

Assim, ao apontar a abrangência do estudo da folkcomunicação hoje é preciso, primeiramente, contextualizar o sentido do termo *folkcomunicação* na atualidade, onde o imaginário e o vivencial cotidiano são sistematicamente varridos pelas novas tecnologias, além da importância de se considerar, também, o contexto de culturas híbridas no Brasil.

Somente a partir da expansão desse conceito torna-se possível estabelecer a relação entre manifestações da cultura popular e a comunicação de massa, a mediação realizada pelas manifestações populares na recepção da comunicação de massa, além da apropriação da tradição popular pelos *mass media* e da própria apropriação da cultura de massa pela cultura popular.

Roberto Benjamim (1999) afirma que alguns dos grupos classificados como contestatórios por Beltrão, sobrevivem como integrantes da cultura *folk* e, como tal, já estavam considerados no conceito original proposto por Beltrão; outros se adaptaram à sociedade de consumo, passando a integrar a cultura de massas e a utilizar os grandes meios de comunicação, dos quais podem, inclusive, deter a posse. O perfil do sambista Bezerra da Silva enquanto agente folkcomunicacional encaixa-se nessa segunda análise. Embora não chegue a ser detentor do veículo pelo qual se comunica, Bezerra está inserido (com significativo reconhecimento) na Indústria Cultural e foi por meio dessa indústria, inclusive, que atuou como canal de expressão de uma população marginalizada.

Benjamim (1999) cita os grupos homossexuais como também um exemplo do que, à época, era considerado contracultural e hoje tem amplo acesso aos meios de comunicação de

massas e até dispõem, em alguns casos, de seus próprios canais massivos. Outro bom exemplo, mas que nesse caso mostra a presença de traços da cultura de massa absorvidos pela cultura folk, é dado por Célia Maria Cassiano²³, que analisou a utilização do videocassete por grupos de Folia de Reis, que gravavam as suas performances para uso em discussões de grupo e treinamento de novos membros.

Essa expansão da área de estudo da folkcomunicação vem sendo realizada a partir da produção científica de continuadores da obra de Luiz Beltrão. Nesse sentido, é possível apontar nomes como Roberto Benjamin, José Marques de Melo e Osvaldo Trigueiro, cujos esforços teóricos vêm registrando a importância de um enfoque das culturas populares em diálogo com as mídias e as novas tecnologias de comunicação²⁴.

Segundo Marques de Melo²⁵, a trilha aberta por Beltrão encontrou seguidores espalhados pelas diversas universidades e centros de pesquisa, que estão recuperando a memória da cultura popular brasileira não apenas enquanto manifestações residuais que correspondem a modos de estruturação da produção material e as formas de organização social em vias de desaparecimento, mas sobretudo como canais de comunicação e resistência popular.

Suas idéias estão sendo resgatadas, atualizadas e aprofundadas no Brasil pela *Rede FOLKCOM*, constituída com o apoio da *Cátedra UNESCO/UMESP de Comunicação para o Desenvolvimento Regional*. Trata-se de um coletivo de pesquisadores das interfaces entre comunicação massiva e cultura popular que, desde 1998, encontram-se anualmente nas *Conferências Brasileiras de Folkcomunicação*²⁶.

Ao expandir a área de abrangência dos estudos da Folkcomunicação, coloca-se aos pesquisadores o desafio de prosseguir na busca para consolidação de tal conhecimento científico, cuja evolução corresponde ao desempenho dos estudiosos desta temática em acompanhar as mudanças culturais ocorridas nas últimas décadas no Brasil. Segundo

²³ Pesquisa apresentada no Congresso da *INTERCOM*, em 1997, em Santos-SP.

²⁴ Ver BENJAMIM, Roberto. *A nova abrangência da Folkcomunicação*. In: *PCLA - Revista do Pensamento Comunicacional Latino-Americano*. Vol. 1 – nº 1: outubro / novembro / dezembro 1999

²⁵ *Ibidem* nota 9

²⁶ Já sediaram encontros da *Conferência Brasileira de Folkcomunicação* a Universidade Metodista de São Paulo (1998), a FUNREI - Fundação Universidade de São João del Rei (1999), a Universidade Federal da Paraíba (2001 e 2002), Universidade de Passo Fundo, Rio Grande do Sul (2001), a Faculdade de Filosofia de Campos/RJ (2003), o Centro Universitário de Lajeado/RS – UNIVATES (2004) e o Centro de Ensino Unificado de Teresina – CEUT (2005)

Benjamim (1999), para tal, impõe-se o trabalho interdisciplinar e o recurso às diversas técnicas de pesquisa em uso nas ciências humanas e nas ciências da linguagem, utilizadas isoladamente e em combinações variadas, aliadas à experimentação de técnicas próprias e à criatividade.

CONCLUSÃO

O povo das cidades e do campo foi sempre um grande comunicador: inventou um rico linguajar, criou provérbios, paródias, contos, fábulas e cantorias. Ao propor a teoria da Folkcomunicação, Luiz Beltrão lançou os fundamentos para a compreensão e análise desse outro complexo de procedimentos, modalidades, meios e agentes do comunicar.

Enquanto relacionada ao sistema de comunicação de massa, a busca por esses modos de informação de fatos e idéias de populações marginalizadas conta com um leque infindável de possibilidades de estudos e problematizações: a atuação de expressões populares nos *mass media*; a inserção da indústria cultural em manifestações populares ainda, de certa forma, distanciadas desse fenômeno; ou mesmo as influências das mensagens de grupos marginalizados sobre o público consumidor de produtos da indústria cultural (a influência do *rap* sobre jovens da classe média, por exemplo).

Todas essas possibilidades foram, de maneira menos ou mais abrangente, apresentadas nesse trabalho. Contudo, gostaria de ressaltar uma em especial. Aquela que de modo mais contundente contribuiu para que a Folkcomunicação e, posteriormente, Bezerra da Silva, fossem escolhidos objetos de estudo dessa pesquisa. Falo da capacidade dos agentes folkcomunicadores atuarem como mediadores entre os “dois brasis”, como bem definiu Luiz Beltrão. O primeiro, dos letrados, com acesso às informações dos veículos de comunicação de massa e, principalmente, com a possibilidade de expressão crítica acerca da realidade que os cercam. Já o segundo - marcados pela exclusão - caracterizados pela dificuldade no acesso e absorção das mensagens dos canais formais de comunicação, permanecendo, por essa razão, distantes de uma participação ativa nos processos decisórios da sociedade.

Assim, com base na análise feita no repertório musical de Bezerra da Silva, foi possível identificar o artista como agente recodificador e retransmissor de mensagens midiáticas. Ao levar, numa linguagem adaptada a seu público, aspectos analíticos da atualidade (como a corrupção, a violência e a ausência do estado no provento das necessidades básicas – temas que estampam diariamente os jornais), Bezerra da Silva informou, esclareceu e suscitou a crítica em um público, via de regra, distante dessas operações.

Ao retratar ainda aspectos cruciais do cotidiano dos moradores de favela, Bezerra da Silva deu voz e expressão a uma população marginalizada. Assim, com base nas reflexões

teóricas propostas pela Folkcomunicação, foi possível identificar esse artista que tomou para si a missão política de divulgação de canções que, segundo ele próprio, constituem uma “cadeia de esclarecimento”, como um exemplo de agente folkcomunicador.

Na busca por uma base teórica que corroborasse as proposições da Folkcomunicação quanto a presença do popular no massivo, encontrei, para minha surpresa, um número grande de pesquisadores em estreito diálogo com o pensamento de Luiz Beltrão. Nomes como Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini e Juan Díaz Bordenave. Trabalhar esses autores foi descobrir diariamente expressões enraizadas na cultura popular, mas traduzidas para a linguagem da cultura de massa.

A descoberta só reafirma a atualidade e abrangência da teoria da Folkcomunicação. Como já foi dito, a expansão dessa área de estudo vem sendo realizada por pesquisadores de universidades em todo o país, o que desde já sinaliza para o gradual reconhecimento da importância do pensamento da massa num contexto de interação entre o local e o global.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIN, Lara. *Cenas de uma revolta urbana: o movimento 'hip hop' na periferia de Brasília*. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAS/UnB, Brasília, 1997
- BELTRÃO, Luiz. . *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo, Ed. Cortez, 1980.
- _____. 2001 *Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias*. Porto Alegre, EDIPUCRS.
- _____. 2004. *Folkcomunicação: Teoria e Metodologia*. São Paulo, Ed. Universidade Metodista de São Paulo.
- BENJAMIN, Roberto. *Folkcomunicação na Sociedade Contemporânea*. Porto Alegre, Ed. Comissão Gaúcha de Folclore, 2004.
- BORDENAVE, Juan E. Diaz. *Além dos Meios e Mensagens*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1995.
- _____.1982. *O que é Comunicação*. São Paulo, Ed. Brasiliense.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular (Leituras de operárias)*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1972.
- BREGUEZ, Sebastião. *Folkcomunicação: Resistência Cultural na Sociedade Globalizada*. Belo Horizonte, Ed. do Núcleo de Pesquisa em Folkcomunicação da INTERCOM, 2004.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégia para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo, Ed.Universidade de São Paulo, 1998.
- COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.
- MARTIN -BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed.URFJ, 1997.

OLIVEN, Ruben G. *Violência e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1986

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

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1995.

VIANNA, Letícia C.R. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____.1999. “Bezerra da Silva: um artista popular”. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural, nº 28, 1999.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ANDRADE, Regina Glória. *Carnaval, Samba e Comunicação no Morro da Mangueira*. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias.htm>. Acesso em: 14/04/2005

BENJAMIN, Roberto. *A nova abrangência da Folkcomunicação*. Universidade Federal de Pernambuco, 1999.

Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista1/artigos3.htm>. Acesso em: 01/06/2005.

D’ALMEIDA, Alfredo Dias. *Folkcomunicação: de comunicação dos “marginalizados” a meio de expressão dos dominados*. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/pesquisa/classificados.shtml>. Acesso em: 12/04/2005.

FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro, Nem da Cidade: As transformações do Samba e a Indústria Cultural. 1920-1945*. São Paulo, 2002. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/>. Acesso em: 10/05/2005.

NAVA, Rosa Maria. *Educação e Folkcomunicação*. São Paulo, Pós-Graduação, UNIMONTE, 2003. Disponível em: www.intercom.org.br/pesquisa/pesquisa.shtml. Acesso em: 08/04/2005.

PAPINI, Giovana. *Samba: origens, transformações e indústria cultural (1916 -1940)*. Disponível em: <http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/bebadosamba.htm>. Acesso em: 12/05/2005.

SANDRONI, Carlos. *Transformações do Samba Carioca no século XX*. Disponível em <http://www.dc.mre.gov.br/brasil/textos/78a83%20Po.pdf>. Acesso em: 11/05/2005.

WISNIK, José Miguel. Ministério das Relações Exteriores. Disponível em: www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/musica. Acesso em: 12/05/2005

ANEXOS

Bezerra da Silva - Discografia

- 2004 - Partido Alto do Samba
- 2003 - Pega eu-
- 2003 - Meu Bom Juíz
- 2002 - A Gíria é Cultura do Povo -
- 2000 - Malandro é Malandro e Mané é Mané
- 1999 - Bezerra da Silva Ao Vivo
- 1998 - Provando e Comprovando Sua Versatilidade
- 1998 - Eu tô de Pé
- 1996 - Meu samba é Duro na Queda
- 1995 – Os três malandros *In Concert* – Moreira da Silva, Bezerra da Silva e Dicro
- 1995 - Contra o Verdadeiro Canalha -
- 1993 - Cocada Boa
- 1992 - Presidente Caô Caô
- 1991 - Partideiro da Pesada
- 1990 - Eu Não Sou Santo
- 1989 - Se Não Fosse o Samba
- 1988 - Violência Gera Violência
- 1987 - Justiça Social
- 1986 - Alô Malandragem, Maloca o Flagrante
- 1985 - Malandro Rife
- 1984 - É Esse Aí Que é o Homem
- 1983 - Produto do Morro
- 1982 - Bezerra da Silva e um Punhado de Bambas
- 1981 - Samba Partido e outras comidas
- 1980 - Partido Muito Alto
- 1980 - Partido Alto Nota 10 vol 3 - Bezerra da Silva e Rey Jordão
- 1979 - Partido Alto Nota 10 vol 2 - Bezerra da Silva e Seus Convidados
- 1977 - Partido Alto Nota 10 - Bezerra da Silva e Genaro
- 1976 - O Rei do Coco Volume 2
- 1975 - O Rei do Coco
- 1969 - Maná, Cadê Meu Boi

Glossário do universo de Bezerra da Silva²⁷

- Aruanda: reino ou lugar onde moram as entidades, na cosmologia da umbanda
- Bagulho: maconha
- Bater cabeça no Gongá: fazer a reverência prescrita em frente ao altar, conforme o ritual da umbanda
- Boca do boi: cadeia
- Cambono: aquele que tem a função de auxiliar a entidade dos ritos de umbanda
- Caô caô: mentira; mentiroso
- Cobra criada: pessoa esperta
- Dar dois: fumar maconha
- Dar voltas: enganar
- Fazer a cabeça: fumar maconha
- Goro: bebida alcoólica
- Páia: tabaco, maconha
- Partideiro: aquele que faz partido alto
- Passar o rodo: limpar, acabar com, matar
- Pisar na redonda: “vacilar”, “pisar na bola”, cometer um erro
- Pó de pemba: pó de giz utilizado nos rituais de umbanda
- Rapa: resto do pó de cocaína
- SWAT: polícia, radiopatrulha (a sigla vem do seriado de TV norte-americano)
- Turbina: arma de fogo
- 171: estelionatário, mentiroso

²⁷ Extraído de: VIANNA, Letícia C.R. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998