

DENÚNCIAS DAS RODAS DE BAMBA: AS REPRESENTAÇÕES DA CRIMINALIDADE DOS E NOS MORROS CARIOCAS NOS SAMBAS DE BEZERRA DA SILVA

Elisângela Cabral Moço (Neab-í)¹

Universidade Estadual da Paraíba

Resumo: O tema da violência dos e nos morros cariocas se tornou recorrente nos noticiários brasileiros como um problema social e político do século XXI. Porém, ao analisarmos o conteúdo das músicas interpretadas pelo sambista Bezerra da Silva, podemos notar que este quadro de violência civil se contornava e ganhava cores já nas décadas de 1970, entre os becos e vielas das comunidades cariocas, onde a população convivia com a fácil comercialização de drogas, resultado da convivência e corrupção policial perante a criminalidade, o descaso público perante seus moradores, assim como a discriminação social que impunha uma barreira entre o “asfalto” e o “morro”. Mostrando que o detonador social e político já se encontrava acionado desde as primeiras décadas da segunda metade do século XX, e que a explosão da violência no Rio de Janeiro aconteceu pela inércia do poder público e pelo descaso social perante o morro. Desta forma, entendemos os sambas de Partido Alto como crônicas cantas do cotidiano destas comunidades que desde seu surgimento, no final século XIX, vem sendo desprezadas e reprimidas pelos poderes públicos.

Palavras-chave: Samba. Cotidiano. Violência.

1. As fontes audiovisuais: uma pequena explicação do objeto

Vivemos em uma era de intensa globalização, onde os meios de comunicação exercem/exerceram forte influência sobre a mentalidade de todas as classes sociais. Cada vez mais os sons e imagens dominam nossas vidas e interferem em nossa compreensão do mundo. Como todas as tecnologias audiovisuais são relativamente invenções recentes, só há pouco tempo foram transformadas em objeto de estudo pela história, incentivados pela abertura metodológica da Escola dos Annales. No

¹ Aluna de Especialização do Núcleo de Estudos da História e Cultura Afro-brasileira e Indígena, da Universidade Estadual da Paraíba, E-mail: mococabral@hotmail.com

século XX, com os annales, a necessidade de se ampliar a questão do entendimento acerca dos documentos fez com que historiadores como Marc Bloch e Lucien Febvre, passassem a defender o alargamento dos objetos históricos, saindo dos limites impostos pelos documentos e ampliando a visão historiográfica para além dos escritos rumo a tudo que fosse produzido pelo homem, desde a produção de um pote até a construção de cidades, pois tudo expressaria seu modo de ser humano, em seu tempo e sua sociedade. Indo pelos vieis marxistas, toda a produção humana, no que se diz referente ao fazer/ ao produzir seria um documento histórico.

Mesmo assim, ainda hoje alguns historiadores, influenciados pela visão positivista, ainda vêm com incredulidade histórica tais fonte, pois afirmam que a maior parte do material audiovisual é de matriz ficcional. Mesmo os documentários são vistos com desconfiança, pois estão submetidos a visão formadora do diretor.

O historiador Marcos Napolitano (2005) admite que as fontes audiovisuais sofrem algumas interferências, diretas ou indiretas, de seus produtores. mesmo assim, defende a utilização destas fontes como objeto de estudos históricos, afirmando que estas “distorções de realidade”, podem ser mais interessantes para a análise do que a própria idéia apresentada pela fonte em questão, pois “o mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas” (2005, p. 237) em fontes audiovisuais e musicais. Neste artigo analisaremos indiciariamente as músicas do sambista Bezerra da Silva, para resignificar o cotidiano dos morros cariocas, a chegada das drogas e da violência, que deu origem a guerra civil que a cidade está mergulhada.

2. Bezerra da Silva: O embaixador dos morros cariocas

Bezerra da Silva nasceu em Pernambuco no ano de 1927 e se mudou para o Rio de Janeiro com quinze anos de idade na ilusão de uma vida melhor e na busca de seu pai. Chegando ao Rio não fugiu do destino de tantos outros nordestinos que viam nas grandes cidades um local mágico. Foi morar no Morro do Cantagalo e trabalhou na construção civil como ajudante de pedreiro e pintor, tendo um desentendimento com seu pai foi morar nas ruas de Copacabana até ser acolhido por um pai de Santo, dando início a sua primeira fase religiosa, o umbandismo. Nos morros cariocas Bezerra da Silva teve seu primeiro contato com o Partido Alto, ritmo que o marcaria para sempre.

O Partido Alto é um subgênero do samba, que procurou unir o samba antigo com um ritmo novo, tocado e cantado para se dançar é facilmente encontrado nas rodas de samba de bares e festas nos morros, tanto cariocas como paulistas. Geralmente é cantado em duplas, onde os versos de improvisação são freqüentes. A construção da melodia é composta sempre pelos mesmos instrumentos musicais (cavaquinho, banjo, violão e pandeiro) que marca o ritmo de fácil diferenciação junto aos demais subgêneros do samba, pois apresenta um lado cômico e lida com os mais diferentes temas que circundam os cotidianos do morro, como as malandragens e a mescla da vida pública e privada de seus moradores, se transformando assim quase em uma crônica do cotidiano destes ambientes. Este tipo de samba também é chamado por alguns de sambandismo ou gangster samba, pois expressa geralmente a bandidagem dos morros e sua violência, porém este tipo de visão põe esta forma de expressão do cotidiano a margem, como algo bandido esquecendo que por sua própria natureza esse ritmo mostra, de uma maneira artística este cotidiano que muitas vezes era escondido e reprimido pelos governos locais. Sendo assim, podemos encarar as músicas de Partido Alto como uma crônica cantada deste cotidiano escondido e omitido pelas elites e governos que não podendo evitar a “decida do ritmo ao asfalto”, orquestrou várias formas de limitá-los ou excluí-los do gosto popular, medidas que iam desde a censura e imposições previas aos discos lançados, até a classificação das músicas como coisa de malandro, sendo aqui o termo usado no pejorativo. Sendo assim o samba sempre foi vigiado pelos poderes, pois denunciavam as desigualdades da república, como afirma Alba Zahar, quando analisa o samba no período de 1889 a 1998:

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

Nas músicas de Bezerra da Silva podemos notar vários olhares do morro, o morro de picuinhas, o morro da união, o morro do crime e dos malandros. Estas diferentes visões torna sua obra extremamente rica e aberta a várias interpretações. Neste artigo iremos analisar duas músicas A colina maldita, de autoria de Jorge Garcia/ Julinho Belmiro, e Overdose de cocada, de composição de Dinho/

Ivan Mendonça, gravadas respectivamente nos anos de 1982 e 1993, tentando pelo método indiciário captar a formação do crime organizado e a chegada da droga nos morros cariocas.

Sendo assim, trabalharemos com as fontes musicais utilizando o estudo em música popular, tendo como base o método indiciário, proposto pelo italiano Carlos Ginzburg. Neste método o autor demonstra com “rigor científico reflexível”, já que a análise dos fatos é baseada na observação dos detalhes, que dão ao historiador maneiras de resignificar a realidade com base em detalhes que costumadamente nos passam despercebida, por meio da observação minuciosa dos fatos. Desta forma, tentaremos demonstrar que os elementos deste estouro de violência do Rio de Janeiro vêm sendo negligenciado pelos poderes públicos a décadas. Compreendendo assim, o Partido Alto como música denuncia de uma comunidade.

3. Colina Maldita: o cotidiano dos morros cariocas

A ironia, que marca o ritmo do partido alto, já tem início no próprio título da canção, Colina Maldita, trazendo a este a conceituação da elite carioca sobre o morro e seus moradores, como um lugar maldito que deve por isso ser isolado da sociedade, dita de bem. Porém, a música afirma que o morro só é maldito para quem não pertença a ele, já quem é da comunidade é protegido por seus membros:

Lá no Pico da Colina não existe covardia,
Malandro respeita trabalhador e dá toda garantia.
Eu já vi com estes olhos que a terra à de comer
Malandro de fora cobrando pedágio,
Levar tanto tiro até esmorecer.

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

A malandragem da colina também não anda na mão,
Usa 765, 3245 e 3oitão.
E o bom malandro da colina que comanda a transação,
Ele tem escopeta, tem metralhadora,
Bomba lacrimogêneo, fuzil e canhão.

Nesta canção gravada no ano de 1982, já demonstra o enorme poder de fogo dos criminosos dos morros cariocas, com armamento avançado e o mais poderoso da época, sendo alguns restritos ao exército brasileiro, demonstrando que o poder de fogo tão temido e relatado hoje já está presente nestas

comunidades a décadas, assim como o confronto armado entre bandidos e policiais, como podemos observar neste outro trecho:

Agora deram blitz na colina,
Deram coroadas, tiro e pescoção.
Mas também levaram eco de escopeta,
De metralhadora, fuzil e canhão

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

Eu sou do Pico da Colina Maldita,
Vim pro asfalto para cantar Partido Alto,
E se você não acredita
Diz um verso de improviso
Só pra vê como é que fica

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

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

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

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

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

O samba dos morros foram ligados ao remelexo das mulatas, enquanto o samba do asfalto foi ligado ao romantismo boêmio dos bons malandros. Aliás, existe três sentidos para o adjetivo malandro, como esclarece Zahar (1993), no Rio de Janeiro do século XX, o malandro boêmio, o malandro desonesto e o malandro fora da lei.

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

Desta forma toda a musica está intrinsecamente permeada de detalhes que pode nos ajudar a compreender o cotidiano de alguns morros cariocas nos anos de 1980, época em que o crime organizado começa a se afirmar como a lei dos morros. Morros estes que são homenageados por Bezerra da Silva que canta vários morros do Rio existentes nesta época como: Morro do Filho, Morro do Salgueiro, Morro da Caixa da Água, Morro do Cruzeiro, Morro do Pavão e do Pavãozinho, Morro Cidade Alta do Julhinho e Morro Cidade de Deus, está último se tornando mundialmente conhecido pelo filme que leva o mesmo nome, ligado como sempre a violência e a pobreza.

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

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

Olha aí! Já armei meu tabulheiro,
Vendo para qualquer pessoa.
Tem da preta e tem da branca,
E quem prova não enjoa.

A comercialização da cocada preta (cocaína) e da cocada branca (crack), mostra já a “transação comercial” entre criminosos da favela e outros países e altos níveis da população, pois

(...) a indústria é concentrada e não está baseada em pequenos estabelecimentos; o comércio, por sua vez, organizou-se em cartéis e máfias nos seus mais altos níveis, porém ficou ramificado e descentralizado em pontos intermediários e no varejo. Sua lucratividade, embora não exista consenso a respeito das taxas, favorece principalmente os grandes atacadistas e intermediários melhor colocados na rede hierárquica de conexão. (ZAHAR, 1993, p.262)

Sendo assim, podemos estabelecer uma organização quase empresarial sobre o setor da droga ilegal, onde não somente o “bom malandro da colina que comanda a transação” vai ser o todo poderoso do morro, mais sim só mais um funcionário dos verdadeiros bandidos que muitas vezes não se encontram nos morros. Desta forma, o morro ira se caracterizar como uma loja de venda das “cocadas boas”. Porém, não somente os habitantes do morro irão usufruir das mercadorias, muitos habitantes dos asfaltos irão subir em busca do tal “doce”, como afirma nesta passagem onde os compositores brincam com a idéia burguesa de um morro somente negro:

Tem preto que come da branca
Tem branco que come da preta
Tem gosto para todo freguês
Só não vale é misturar

Desta forma podemos notar que a droga não havia chegado somente ao morro, mas ao asfalto também. O morro não se caracterizava como consumidor somente, mas como o fornecedor, principalmente para a elite. Se o samba havia levado o morro ao asfalto, o asfalto foi ao morro pelas drogas, conhecendo só este lado obscuro da sociedade dos morros e favelas. O aumento desenfreado da violência no Rio de Janeiro atual se dá pela falta de eficiência e ética de alguns profissionais da segurança pública, está cumplicidade ou vistas grossa policial aos crimes cometido nos morros fica representada na seguinte passagem musical:

O delega da área já mandou averiguar,
Que é que tem nesta cocada
Que está todo o mundo querendo compra.
Houve uma diligência só para experimentar,
Eles provaram da cocada e disseram:
“Doutor deixa isso para lá, só porque...
É coca-da-bona, não é?”

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

Considerações Finais:

As músicas de partido alto cantadas por Bezerra da Silva são como crônicas sociais do cotidiano dos morros, neles podemos notar as picuinhas que mesclam o publico e o privado, o controle do morro pela malandragem fora da lei, os caguetes (deletores), os malandros enganadores e os boêmios, tratam de um mundo extremamente rico dos morros cariocas aonde não há somente o crime organizado, mas uma população unida pelo isolamento social imposta pelos poderes públicos. Sendo assim, desde os anos de 1980 podemos ver que já havia uma denuncia dos próprios moradores dos morros à questão da chegada do crime armado, das drogas e da marginalidade nestas populações. Por tanto, a guerra civil em que o Rio de Janeiro está mergulhada, foi produto de um meio excludente que isolaram os morros cariocas e sua população, facilitando assim o uso do morro para o comercio de drogas e o quartel do crime organizado. Desta forma, os elementos deste estouro de violência do Rio de Janeiro vêm sendo negligenciado pelos poderem públicos há décadas. Compreendendo assim, o Partido Alto como música denuncia de uma comunidade.

Referencias Bibliográficas:

- DOSSE, François. **A história em migalhas: dos annales à Nova História**. São Paulo: EDUC, 2003.
- GINZBURG, Carlos. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: Carla Bassanezi Pinsky (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. Bauru, São Paulo: Educ, 2003.
- ZAHAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: Fernando Novais. **História Privada no Brasil, vol.4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.