

BEZERRA DA SILVA

“PROVANDO E COMPROVANDO A SUA VERSATILIDADE” EM SONS E IMAGENS

Rainer Gonçalves Sousa (IFG)

Este artigo trabalha com as capas de discos de Bezerra da Silva. Ao lidar com tal manifestação artística, lemos historicamente a importância que as capas – entendidas como evento performático – tiveram na definição de sentidos não só para o samba, mas para outros gêneros musicais contemporâneos.

BEZERRA DA SILVA, PERFORMANCE; CAPAS DE DISCO.

SOUSA, Rainer Gonçalves. Bezerra da Silva: “provando e comprovando a sua versatilidade” em sons e imagens.. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 47-67, mai. 2016.

BEZERRA DA SILVA

“PROVING AND VERIFYING YOUR VERSATILITY” IN SOUNDS AND IMAGES

Rainer Gonçalves Sousa (IFG)

This article works with the covers of Bezerra da Silva's albums. When dealing with such artistic expression we can historically read the importance the covers - understood as performative event - had in the definition of meaning not only for the samba, but for other contemporary musical genres.

**BEZERRA DA SILVA; PERFORMANCE; ALBUM
COVERS.**

SOUSA, Rainer Gonçalves. Bezerra da Silva: “provando e comprovando a sua versatilidade” em sons e imagens.. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 47-67, mai. 2016.

INTRODUÇÃO

Diante da série de trabalhos que tematizam ou mencionam a obra do sambista Bezerra da Silva, nota-se algo no mínimo curioso: além da importância de seu legado musical, muitos autores atentam para a imagem do próprio sambista. Não raro, essa atenção se dedica a frisar a vinculação de Bezerra com o universo da malandragem, um tema de grande força no samba desde os seus primórdios. Entre a negação do trabalho e a redenção pelo amor, essa temática inspirou um vasto número de composições do nosso cancioneiro popular e chegou a ser preocupação de intelectuais que debateram a nação brasileira e os arquétipos capazes de defini-la enquanto tal.

No caso de Bezerra da Silva, podemos primeiramente destacar que o musicólogo Carlos Sandroni afirmou que ele seria um dos últimos sambistas responsáveis “a cultivar ativamente a imagem de malandro” (2001, p. 184). Giovanna Dealtry (2009, p. 45), por sua vez, ao abordar a malandragem na literatura e no samba, relata uma experiência pessoal em que pega um táxi e, ao avistar Bezerra da Silva pelas ruas do Rio de Janeiro, o chama de “malandro de verdade”. Por último, ainda temos a antropóloga Letícia Viana (1999, p.8) confessando, no livro que justamente inaugura as pesquisas sobre o sambista, que seu interesse pela obra do compositor se iniciara quando ela teve “vertigens antropológicas” ao sentir a “intensidade daquelas imagens” que compunham a capa do disco *Eu não sou santo*.

Ao notar o referido traço comum de todas as obras citadas, podemos afirmar que um artista ou um gênero musical não raro são definidos por elementos que incluem a própria música, embora a ela não se limitem. Sem querer esgotar aqui quais seriam esses elementos de natureza extramusical, o artigo tem como objetivo destacar a produção das capas de discos, que, para a obra de Bezerra da Silva, terá uma função mais ampla do que divulgar seus álbuns. Entendidas aqui como uma fonte histórica de grande importância, essas capas serão pensadas como um espaço performático em que determinadas identidades serão estabelecidas. Além de afirmar a obra de um artista ou os seus valores, as capas serão reconhecidas aqui como um lugar de dilemas históricos ligados à canção popular, à profissionalização por meio da arte e ao desenvolvimento do mercado fonográfico brasileiro.

Sendo assim, o presente artigo será iniciado com uma discussão sobre o desenvolvimento das capas de disco no Brasil, como sua importância se reorienta na segunda metade do século XX, e como podem ser lidas como parte de uma *performance* que demarca visualmente questões importantes de uma época. Logo em seguida passaremos à análise das capas de disco de Bezerra da Silva,

destacando de que forma serviram de espaço para que o cantor se reconhecesse enquanto profissional, extrapolando o antigo binômio samba/malandragem. As fontes não serão lidas de forma isolada, e a análise de canções e entrevistas será utilizada para entender essa questão, de forma a chegarmos em nossas considerações finais.

AS CAPAS DE DISCO E SUA HISTÓRIA NO BRASIL

Historicamente, as capas de disco são um elemento de grande importância para o entendimento de ideias que integram a carreira de um artista. Ao longo do tempo, quantas não foram as capas que se transformaram em elemento central que demarcava a singularidade de uma determinada banda, artista ou gênero musical. Em nossa própria memória há vários exemplos nos quais a informação imagética de uma capa foi responsável por nos levar a escutar um gênero musical que nunca ouvíamos ou confirmar as ideias contidas nas canções de um disco. Sendo assim, as capas se transformaram – na memória de vários apreciadores de música – em uma primeira experiência estética que antecede e, em muitos casos, complementa a experiência musical posteriormente vivenciada pela escuta das canções.

O fato de as capas serem geradoras de memórias e afetos nos obriga a reconhecer a sua importância não só para os que consomem, mas também para os vários sujeitos que se envolveram e se envolvem com a produção de canção popular gravada. Ao chamar a atenção e criar expectativas para esses dois polos, as capas se transformam em um visível evento performático. Tal premissa pode ser confirmada pela perspectiva de Zumthor (2007, p. 50), que, ao tentar definir as características da *performance*, destaca:

performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. Nesse sentido, não é falso dizer que a *performance* existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza

Mesmo nos trazendo tal potencialidade comunicativa, há poucos trabalhos que falam sobre a produção de capas de disco no Brasil. Em artigo sobre o tema, o *designer* Egeu Laus (1998, p. 120) menciona que os primeiros discos eram “embalados em caixas de papelão com um papel intercalado, sem nenhuma embalagem individual” e a impressão da capa acontecia no Brasil, privilegiando o “nome do artista, nome das músicas, autores, o estilo musical e alguma informação complementar além do número de catálogo de cada disco”. Restritas ainda

ao mundo letrado, as primeiras capas de disco se endereçavam a pequeno número de pessoas que, além de ter um aparelho reproduzidor de discos, deveriam ser alfabetizadas.

Apesar das limitações de ordem tecnológica, o artigo mencionado destaca que a importância comunicativa das capas já era reconhecida. O emprego de capas coloridas já era uma estratégia presente, evidenciando que o desenvolvimento do mercado de discos abria espaço para ações criativas nas capas. Com o passar do tempo, as possibilidades criativas potencializadas pelo desenvolvimento de outras tecnologias e expansão do mercado de discos permitiram que as capas sofressem visível modernização. Sendo assim, passaram a atrair elementos artísticos que dialogavam com a imagem de determinados artistas e as ideias ligadas a um gênero musical.

No caso deste trabalho, localizamos as capas de disco de Bezerra da Silva em uma época bastante avançada nas possibilidades técnicas e na exploração desse mesmo espaço de divulgação como um lugar de criação artística. Em entrevista, o também *designer* Elcio Sartori (2006) destaca que desde a década de 1960, com a eclosão da bossa nova, as capas de disco ganharam identidade visual muito elaborada. Segundo o autor,

capas de LPs como Nara Leão, Vinicius & Odete Lara, Roberto Menescal, Maysa e tantos outros, tinha uma diagramação peculiar (...) Aquilo foi marcante e hoje, referência. Tinha algo de revolucionário ali, não só pelo código cromático, como também de uma estética sutil. É uma linguagem gráfica limpa, muito ousada para a época em que as criações eram feitas por tipógrafos e ilustradores (s/n).

Já nesse breve comentário percebemos a relação entre a imagem das capas e o som dos discos. Ao dizer que elas possuíam “uma estética sutil” ou “uma linguagem gráfica limpa”, podemos claramente vincular tal descrição com a análise que o músico Júlio Medaglia faz ao comentar o disco *Chega de saudade* (1959) – considerado por muitos o “disco fundador” da bossa nova. Ele destaca que o estilo vocal gravado por João Gilberto possuía “uma interpretação despojada e sem a menor afetação ou peripécia solística (...), era uma negação do “cantor”, do “solista” e do “estrelismo” vocal e de todas as variantes interpretativas opero-tango-bolerísticas que sufocavam a música brasileira” (CAMPOS, 1993, p. 75).

Ao lado dessas inovações, devemos também destacar que o emprego das fotografias passou a ter grande importância. Concebidas não mais como simples registro ou aplicação de possibilidades técnicas, as fotografias das capas de discos estabelecem sentidos que ultrapassam a demanda de divulgação do produto.

Durante segunda metade do século XX, dando grande destaque à *pop art*, as fotos são utilizadas sistematicamente como um novo elemento estético e passam a sofrer processos de modificação que ultrapassam a ideia do registro neutro de alguém ou de uma paisagem.

Exemplos desse fenômeno podem ser vistos em dois discos da década de 1960. O primeiro caso é dos Beatles, com o álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, de 1967. Naquela ocasião, os já afamados jovens de Liverpool tinham por objetivo compor uma obra em que os mesmos encarnariam uma nova banda, sugerindo ruptura em relação aos sentidos e à própria imagem que já haviam constituído até aquele momento.

Para tanto, os músicos britânicos não só investiram em propostas musicais inovadoras para a “Banda do Sargento Pimenta”, mas também elaboraram todo um visual que marcou a concepção dessa nova obra. Vestidos com trajes militares – apropriados para integrantes de uma banda militar – os Beatles conceberam uma tensão de significados peculiar. Se a imagem do conjunto fictício poderia nos remeter à hierarquia do meio militar ou a um universo musical bastante específico, o disco tem uma proposta musical em direção contrária, ao flertar com diferentes referências musicais, culturais e políticas diversas.

Na capa do disco, essa mesma ruptura da ordem pode ser compreendida quando, segundo Fenerick e Marquioni (2008, p. 16), adotam-se figuras ligadas a universos culturais distintos e até mesmo antagônicos. Em uma grande alegoria, a capa abriga celebridades do mundo cinematográfico, escritores, *rockstars*, músicos eruditos, ocultistas, cientistas, gurus orientais e grandes intelectuais. Segundo os autores, a proposta de explorar imagens diversas para a capa, com forte inspiração na *pop-art*, acabou “colonizando as capas de disco de rock” da década de 1960. Tal “colonização” é notada no disco *Tropicália ou Panis et Circenses*, gravado no Brasil em 1968 e tomado aqui como o segundo disco de nossa análise. De modo análogo, esse disco também constrói uma colagem de imagens distintas, tendo como enfoque debater questões próprias daquele momento eferescente do país.

Ao contrário daquela dos Beatles, a proposta tropicalista não se fundava na desconstrução da imagem de uma banda já conhecida. Sendo frequentemente interpretado como um “disco-manifesto” e composto por vários artistas, *Tropicália ou Panis et Circenses* pretendeu, segundo a própria definição de Torquato Neto¹ (apud COELHO e COHN, 2008, p. 92), “assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido”.

A partir dessa definição, vemos que a abertura para diversas propostas estéticas inaugura outra discussão sobre a canção popular do Brasil. Acompanhando e dialogando diretamente com os tropicalistas, o poeta Augusto de Campos definiu o movimento como uma “revolução contra o medo” que teve a intenção de incorporar “ao nosso patrimônio aquilo que se passava em outros países, e as ricas contribuições de nosso passado” (CAMPOS apud COELHO e COHN, 2008, p. 129).

As falas de Campos e Torquato se dirigem a uma visível polarização que marca o cenário musical da época. De um lado, a canção de protesto aparecia nos meios universitários como um tipo de música que tratava de modo patrimonial a influência musical brasileira e estabelecia uma didática pretensão de engajar “o povo” nas questões políticas daquele tempo. Por outro, o estrondo da Jovem Guarda adotava o legado musical do *rock’n’roll*, realizando uma série de canções que tratavam de temas românticos e do eufórico cotidiano de descobertas de uma juventude imaginada. A partir dessas propostas, os dualismos entre o “nacional x estrangeiro”, “autêntico x fabricado” e “consciência x alienação” conduziam o potencial criativo de vários artistas, críticos e público.

Segundo Bruzadelli e Rios (2008, p. 6 e 7), a capa debate a própria proposta do tropicalismo quando forma um vitral de referências que serviria para “reforçar o caráter sincrético” do movimento, palmeiras “carregadas de um sentido de Brasil Primitivo”, Gal Costa e Torquato Neto em uma posição que remetem às “tradicionais fotos de famílias patriarcais das regiões interioranas”, Tom Zé representando um “imigrante nordestino”, Rogério Duprat com roupas formais contrastadas com o uso de um penico como xícara que poderia representar a ideia “a qualidade da arte que poderia ser degustada, Nara Leão em um “ambiente extremamente florido e cafona”, Gilberto Gil “com uma toga em cores tropicais, com um misto de estética *hippie* e africana, e Os Mutantes, que empunhavam “os malditos instrumentos do universo *pop* e *rock*”.

Observando a densidade textual dessas capas de disco, temos condições de concordar com a presença de uma cultura visual em que podemos investigar “todas as imagens sem distinções qualitativas entre elas e o estudo de todas as imagens cujo valor cultural de distinção foi ou está sendo estabelecido, com o pressuposto de que o critério estético não deve existir fora de um contexto histórico específico” (KNAUSS, 2006, p. 112). Da mesma forma, à medida que os estudos sobre *performance* avançaram, ampliamos nossa compreensão das capas de disco ao entender que a possibilidade de constituição do evento performático não se refere apenas ao desenvolvimento de rituais religiosos ou teatrais, mas a todos os eventos em que o “papel do símbolo na vida humana” se manifesta

na “construção de um conceito de cultura consequente desta visão simbólica” (LANGDON, 1996, p. 2).

Na esteira desse raciocínio, voltamos nossa atenção para o uso das fotografias nas capas de Bezerra da Silva. Isso porque, a princípio, em todos os seus discos – gravados entre as décadas de 1970 e 2000 – temos sua figura aparecendo como protagonista de algum tipo de situação ligada ao próprio título do disco. Como em um ritual, que no caso não se repete apenas na constituição das capas de Bezerra da Silva, mas, sim, de vários artistas ligados à própria indústria fonográfica, a capa de disco se torna um “momento da vida social de negociações” em que o cantor ou conjunto musical, mesmo antes de emitir um único som, tenta “impor ou convencer os outros da sua visão ou paradigma” (LANGDON, 1996, p. 4).

Cabe ainda destacar que a capa tem poder de convencimento que se elabora a partir de um evento altamente estruturado que, no caso de Bezerra da Silva, passa pela experiência de ser fotografado até que determinada pose, figurino e cenário sejam dados como satisfatórios para representar aquela imagem vinculada à obra musical. Por outro lado, ao se dispor a transformar-se em “outro” para o alcance desse objetivo, o artista não está mecanicamente subordinado à intervenção do fotógrafo, cujo olhar através da lente da câmera também não é um olhar de passividade.

A experiência de ser retratado implica a realização de um ato inserido na cultura, de uma *performance*, estabelecendo comunicabilidades e, concomitantemente, suportando uma representação daquele indivíduo que tem intenções junto àquele registro e ativa a expectativa do(s) outro(s). É desse modo que reafirmamos a fotografia para a capa do disco como uma situação performática bastante peculiar, de dupla *performance*: uma primeira em que o artista se coloca na condição de *transformado* quando se expressa, posa, veste, reclama e refaz movimentos; e outra em que *transporta* todo um público para uma experiência comunicativa que se inicia naquela imagem e continua com as canções que estão concreta e simbolicamente embaladas por aquela capa (SCHECHNER, 2011).

O ARTISTA, O INSTRUMENTISTA...

Observando os primeiros discos de Bezerra da Silva, muitos poderiam assinalar uma sensação de decepção ao tentar observar uma fonte que nos ajuda a pensar sua obra. Se outras capas como a do disco *Eu não sou santo* causou impacto pelo fato de o artista aparecer no alto de uma cruz, vestido como um sambista malandro, empunhando armas, quase na posição de um “cristo marginal”, as primeiras capas de seus discos, bem como os conteúdos, aliás, não empreen-

deram o uso desses recursos. Inicialmente, sua carreira foi marcada pela gravação de vários gêneros musicais nordestinos, destacando-se em outro segmento musical, que poderíamos simplificar aqui como música regionalista ou nordestina. Nesse período Bezerra não surge em capas impactantes, o que sugeriria o uso de formas triviais de registro da capa.

As opções mais próximas aos gêneros musicais nordestinos e as capas “menos instigantes” parecem coerentes ao momento de sua própria carreira. Na condição de iniciante, Bezerra ou a própria gravadora opta por aproximá-lo a um gênero musical sobre o qual ele tem autoridade, antes de qualquer coisa, pelo fato de ser um nordestino tocando música nordestina. Por outro lado, sem ter uma carreira artística consolidada, não poderia ter a ousadia de compor uma capa de disco mais criativa sem antes alcançar recepção significativa.

Ao observar as capas de seus dois primeiros discos, *O rei do coco* – Volume I (1975) e *O rei do coco* – Volume II (1976), vemos a recorrente afirmação de um artista regionalista aclimatado a elementos que reafirmam essa ideia. Na primeira capa (Figura 1), Bezerra posa tendo coqueiros ao fundo, e a própria capa do disco é toda tomada pelo tom esverdeado. Percebemos aqui o emprego insistente de uma metalingagem que a todo tempo expõe o “rei do coco”; posando entre vários coqueiros, ele se coloca como representante de um gênero musical chamado coco.



Figura 1: Capa do disco *O rei do coco* – v. 1, Tapeçar, 1975

Já no segundo volume (Figura 2), o artista aparece ao lado de várias redes de dormir, que também fazem menção à “nordestinidade” de Bezerra, posto tratar-se de um tipo de artesanato típico de sua região de origem. Novamente, a legitimidade de cantar um ritmo musical nordestino é reforçada pela criação de um cenário em que a exposição do artesanato “tradicional” ou “legítimo” coloca Bezerra da Silva, mesmo não mais vivendo na região Nordeste desde o final de sua adolescência, como um pertencente aos hábitos nordestinos, indo do descanso na rede à capacidade de cantar os versos rápidos e rimas diversas que marcam o chamado coco.



Figura 2: Capa do disco *O rei do coco* – v. 2, Tapecar, 1976

Nessa época, devemos salientar que o Brasil vivenciava uma grande expansão do mercado fonográfico, tendo em vista a entrada de várias grandes gravadoras no mercado brasileiro e o grande aumento no consumo de discos. Na nova configuração, na qual temos a presença do binômio expansão do mercado consumidor e desenvolvimento da ditadura civil-militar (1964-1985), observa-se um contexto de alta complexidade em que “o mercado de discos não opera somente com a estratégia de diferenciação dos gostos segundo as classes sociais”, mas também penetra as “camadas mais baixas, desenvolvendo os ‘álbuns compilados’, discos e fitas cassetes reunindo uma seleção de músicas” (ORTIZ, 2006, p. 128).

Avançando sobre esse mesmo tema, Eduardo Vicente (2006, pg. 125 e 126) aponta que esse processo de especialização do mercado também abriu a oportunidade de ali atuarem outras gravadoras de menor expressão. Para o autor, enquanto as grandes gravadoras vivenciam nessa época “uma certa ‘acomodação’ em relação à exploração de novos mercados, principalmente aqueles mais distanciados do eixo Rio-São Paulo”, temos outras gravadoras nacionais que se especializam “na prospecção e desenvolvimento de novos mercados musicais, assumindo todos os riscos daí decorrentes”, já que “as empresas internacionais parecem ter tido grande dificuldade em desenvolver o *know how* necessário para atuar nos segmentos mais ligados às tradições rurais e/ou nordestinas”.²



Figura 3: Verso da capa do disco *O rei do coco* – v. 2, Tapecar, 1976

Figura 4: Capa do disco *Samba partido e outras comidas*, RCA Vik, 1981



Ainda analisando esta última capa, em seu verso um texto afirma que Bezerra, “provando e comprovando a sua versatilidade”, expõe uma série de ritmos musicais nordestinos (“coco de praia, obrigação e batuque”), que o artista novato dominou “ainda menino” ao aprender a tocar zabumba com um famoso músico chamado Luiz Boquinha, lá “nas bandas do Recife – Pernambuco, onde nasceu e se criou”. Com tais informações, a verdade sugerida pelas imagens ganha o apoio de uma breve construção biográfica capaz de explicar a origem e a longa intimidade com o universo musical de seu lugar de origem.

Temos aqui, nesse primeiro instante, diferentes formas de insistir em uma mesma afirmação, a “nordestinidade”. Em termos criativos, a repetição do tema poderia ser vista de forma negativa ao pesarmos comparativamente com outras capas que viriam a ser produzidas para os discos de Bezerra da Silva. Contudo, seja em termos dos estudos sobre *performance* ou em termos históricos, estaríamos fazendo uma leitura complexa de tais evidências? Não estaríamos frisando a ideia de que, à medida que ganha espaço no mercado e na cena musical de sua época, Bezerra da Silva aparece em capas de disco com uma gama de significados maior, “mais criativa” ou “mais performática”?

No caso de Bezerra da Silva, as duas capas apresentadas já continham uma questão que se faz presente ao longo de toda a sua carreira. Retornando à capa de *O rei do coco* – Volume I, Bezerra aparece segurando um ganzá. Já no verso do Volume II (Figura 3), ele aparece em uma sequência de fotografias empunhando diferentes instrumentos, como zambumba, surdo, atabaque, triângulo, pandeiro, tamborim e até mesmo um berimbau.

Em *Samba, partido e outras comidas*, de 1981 (Figura 4), o pandeiro aparece, tendo ele o cuidado de posicionar suas mãos na condição de quem domina o instrumento e, ao mesmo tempo, tem a habilidade de executar esse gesto encarando frontalmente a câmera. Ao fundo da imagem do sambista, aparece uma “birosca”, uma espécie de pequeno estabelecimento, que, à margem do co-

mércio formal, realiza a venda de alimentos, utensílios e bebidas em regiões suburbanas e favelas.

Nessa capa fica organizada uma imagem em que o improviso e a informalidade da birosca têm como contraste a habilidade do sambista que domina seu instrumento. Em *Samba partido e outras comidas*, bem como em outros discos, mesmo que a questão do instrumento musical perdure, temos um novo marco na carreira de Bezerra. Depois de seus dois primeiros discos ligados aos chamados gêneros regionalistas, Bezerra da Silva passa a gravar sambas e, sob tal sentido, passa a transmitir outra imagem. Não por acaso, temos o uso de cenários que pretendem associar o samba à ideia de descontração e informalidade.

Tal clivagem pode ser novamente destacada, em 1982, no disco *Bezerra da Silva e um punhado de bambas* (Figura 5). Nessa capa, Bezerra surge em primeiro plano, sorridente, tocando um atabaque. Habilidade e informalidade são novamente reafirmadas. Ao seu redor, temos um grande número de pessoas que expressam alegria ao apreciar ou acompanhar Bezerra na execução de um samba. Mesmo que alguns não toquem instrumentos, batem as palmas das mãos, retomando os modos informais de se acompanhar uma roda de samba.



Figura 5: Capa do disco *Bezerra da Silva e um punhado de bambas*, RCA Vik, 1982

Segundo Roberto M. Moura (2004), as rodas de samba foram uma prática musical informal que marcam a trajetória de todo o processo de formação do samba enquanto gênero musical. No contexto em que Bezerra da Silva começa a atuar, o autor destaca que as rodas são “reativadas” quando muitos dos sujeitos ligados ao samba se profissionalizam com o crescente sucesso obtido com os desfiles das escolas de samba. Tal processo seria nitidamente organizado na década de 1970, quando “os sambistas refugiaram-se na roda como se quisessem o melhor dos dois mundos: não podem abrir mão da massificação da sua obra e não querem abrir mão da intimidade da roda” (p. 95).

Podemos aqui destacar que as fotografias dos discos de Bezerra da Silva são claramente influenciadas por uma série de fatores que não se relacionam úni-

ca e exclusivamente à divulgação de sua obra. Na época em que Bezerra se lança como artista, temos toda uma nova geração de artistas que passa a disputar espaço no mundo do samba, época em que nomes como Beth Carvalho, Martinho da Vila e Paulinho da Viola já desenvolviam uma carreira desde a década de 1960 (LIMA, 2002, p. 96).

Buscando uma diferenciação para se firmar no mercado de discos, esses novos artistas – entre os quais, além de Bezerra da Silva, incluem-se os nomes de Almir Guineto, Fundo de Quintal, Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho – começam a acionar sistematicamente uma série de elementos de ordem musical e simbólica que pudessem concretizar esse aspecto de informalidade (LIMA, 2002, p. 96). Contudo, ao longo do tempo, podemos notar que a noção de informalidade será marca acionada pelos sambistas dessas duas gerações.

Nessa tensão criada entre o profissionalismo e o improviso, temos no disco *Provando e comprovando sua versatilidade* (Figura 6) a permanência dessa questão na obra grava em 1998. Na capa, Bezerra da Silva segura um tamborim para mais uma vez se reafirmar como um artista de grande competência – a habilidade com diversos instrumentos é reforçada pelo título do disco, que mais diz sobre suas qualidades enquanto executor de vários instrumentos, bem como a “versatilidade” de quem também se lança para a circulação em outros gêneros musicais.

Figura 6: Capa do disco *Provando e comprovando a sua versatilidade*, Universal, 1998



É interessante destacar que em matéria jornalística que iniciava a divulgação desse disco aparece menção ao fato de que “Bezerra toca piano e se esmera no estudo de trompete por partitura”.³ Concordando com esse tipo de definição ali registrada, Bezerra afirma que “não tem gênero”, pois é “clave de sol na segunda linha” e “clave de fá na quarta”. Empregando termos técnicos musicais, coloca sua qualidade como fruto de um trabalho árduo em conhecimento que imprime qualidade, bem como versatilidade que lhe permite fazer um disco que – segundo ele – contava com “partido-alto”, “samba de quadra” e “forró”.



Figura 7: Fotografia para a matéria Não tenho nada de polêmico, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5, 1997

Ainda tendo a matéria como espaço para se colocar como músico competente e conhecedor de muitos instrumentos e gêneros musicais, Bezerra aparece em foto (Figura 7) que desloca essa mesma ideia para o contato com outros gêneros musicais. Não mais lidando com um dos instrumentos de percussão que o identificam com o samba, Bezerra da Silva surge empunhando uma guitarra, o instrumento musical que – durante a década de 1960 – seria alvo de protesto mobilizado por uma série de artistas que viam o *rock’n’roll* como gênero musical potencialmente ameaçador do desenvolvimento de um projeto nacionalista e popular, em que coincidentemente o samba seria um dos gêneros a privilegiar segundo essa mesma concepção (GARCIA, 2007, p. 90-92).

De fato, ao longo de sua carreira, essa aproximação entre Bezerra e o *rock* apareceria em outros contextos para fora da produção de imagens. Entendendo sua qualidade para além do próprio samba, o escritor, jornalista e crítico musical Arthur Dapieve (1990, p.6) definia que “até roqueiro” gostava das canções de Bezerra da Silva e que – mediante a presença de temas controversos nos dois gêneros – “ao contrário do que rosnam os sectários, os ritmos não são incompatíveis”. De modo semelhante, o crítico musical Tárík de Souza (1991, p.4) também reverenciava essa leitura da obra de Bezerra da Silva quando inventa a expressão “sambandido *hardcore*” para definir musicalmente a obra do sambista.

A “VERSATILIDADE” NAS CANÇÕES

No que tange ao universo de suas canções essa mesma preocupação de se firmar como músico aparece na canção “A necessidade”. Gravada em parceria com o sambista Genaro, vemos a formação de uma cena lúdica em que os instrumentos musicais “chegam”, um a um, para a formação de uma roda de samba. À medida que cada instrumento tinha seu som executado na introdução, eram anunciados pelas vozes despojadas de Bezerra e Genaro. Sendo cantado por alternância entre uma parte falada e um refrão – nos moldes típicos do samba de partido-alto – ele entoia a certa altura da letra que “artisticamente falando Bezerra da Silva tem muito valor/Toca surdo, toca tamborim, canta partido-alto e é compositor”.⁴

Retomando a trajetória de Bezerra da Silva, vemos que o sambista teve uma primeira experiência como músico antes de atuar como intérprete e gravar seus discos. Conforme salientou Letícia Vianna (1998), ele só se firmou como músico quando, na segunda metade da década de 1960, passou a compor bandas de auditório e atuar como músico de estúdio. Ao longo da década de 1970, trilhou esse caminho até receber o convite para integrar a orquestra da TV Globo.

Além de validar sua carreira, a habilidade com os instrumentos se coloca como fato de grande importância para que Bezerra pudesse explicar a qualidade de sua obra e, ao mesmo tempo, aprimorar os sambas que buscou gravar durante toda a sua carreira. Isso pode ser claramente notado na gravação do documentário *Onde a coruja dorme*.⁵ Nesse registro temos uma investigação sobre os compositores que – ao longo de toda a carreira de Bezerra da Silva – tiveram grande importância no conteúdo da maioria dos discos que ele gravou. Segundo o próprio Bezerra,

o compositor aqui do morro, ele é analfabeto da vida. Ele é analfabeto musical e também não tem instrução. Então ele faz uma melodia, uma linha melódica... e depois ele também não sabe o que que é. Eu já tive essa experiência... é muito bonito, cheio de acidentes, sustentidos, bemóis e tal... que eu já tirei melodias e depois toquei no piano lá.

Continuando a argumentar em favor de como seu conhecimento musical se faz necessário e o distingue dos “compositores do morro”, ele mesmo encena um possível diálogo entre ele e um desses compositores sem instrução musical:

– Mas tu senta aqui. / (Aí começo a tocar nota sol, lá...) / – E de quem é essa música aqui? / – Isso aí eu não sei não. / (E depois ele vai ouvindo e diz...) / – Eu acho que eu conheço isso aí. / (E digo...) / – Não, isso é seu!

Ao perceber a permanência desse tema, não podemos meramente delimitar que as primeiras capas exploravam a figura de Bezerra da Silva executando algum instrumento para simplesmente apresentar ao público um novo artista. O próprio Bezerra, posicionando-se ativamente a respeito de qual imagem deseja transmitir, recupera sua habilidade enquanto instrumentista nas capas de disco citadas, em entrevistas e na canção gravada. Há, dessa forma, uma questão recorrente que o define como artista, mas não se restringe a sua preocupação em mostrar para os outros quem ele realmente seria. A opção por insistir em “provar” e “comprovar” sua habilidade artística se insere em uma questão que, no contexto da própria história da cena musical brasileira do século XX, tem a ver com a transformação dos músicos em profissionais da arte.

No caso específico do ofício musical e do próprio samba, há uma tradição atestada por vários artistas e canções que antagonizaram a ideia de ser músico com a ideia de dominar uma nova espécie de profissão. Além disso, mesmo que a profissionalização do artista se desenvolva ao longo desse tempo, o poder de promoção de artistas em um mercado que tem sua concorrência em franca expansão durante o século XX passa a empreender um embate sobre quais artistas realmente seriam músicos detentores de conhecimento específico ou talento e quais aqueles que não tinham talento equivalente, mas se valiam de boas relações no meio artístico ou de sua própria beleza para se firmar no mercado. Nesse ponto, Bezerra busca mostrar-se como um “artista verdadeiro” que não por suas relações pessoais, vantagem financeira ou beleza conseguiu se firmar como intérprete e gravar vários discos.

Sendo assim, quando posa com instrumentos musicais ou ao lado de vários compositores, Bezerra da Silva estrutura uma *performance* preocupada em romper com uma situação historicamente consolidada no mercado fonográfico brasileiro. Não por acaso, afirmava nos meios de comunicação que pessoas ligadas a tal mercado “subia(m) a favela para roubar samba de preto”⁶ ou que os compositores “eram roubados pelos cantores”.⁷ Tais “ladrões” seriam os chamados “comprousores”, mencionados na canção *Pobre compositor*⁸ em meio a um clamor mesclado com o tom de denúncia.

Peço aos cantores brasileiros / Se puderem me ajudar / Tenho necessidade de gravar / Ai, ai, meu Deus! / (Ai, ai, meu Deus!) / Que tanta dor! / (Que tanta dor!) / Mas como sofre um pobre compositor / Como não me dão chance de gravar / Não tenho outra solução / Senhores, “comprousores” musicais / Eu vendo barato, minha linda canção.

A “dor” e o “sofrimento” trazidas na letra seriam fruto da impossibilidade de acesso às gravadoras que, naquele momento, seriam as grandes responsáveis por definir que artistas poderiam ou não lançar um disco. Logo, o compositor que poderia tornar-se um artista que grava suas próprias canções acaba ficando dependente de outros expedientes que extrapolam sua capacidade criadora e o colocam em desvantajosa situação financeira. Mais do que isso, chegaria a ponto de ter que vender os direitos autorais sobre a canção, já que o artista que tem acesso às gravadoras não aparece aqui como “intérprete”, que compartilharia os dividendos pela gravação e circulação da música, mas como um “comprousores”.

O neologismo presente na canção, na verdade, faz menção a uma prática que é reportada na história do samba desde muito tempo. Na obra *Noel Rosa, uma biografia*, João Máximo e Carlos Didier (1990) assinalam que os cantores de

rádio – que tiveram seu auge principalmente nas décadas de 1930 e 1940 – tinham o costume de realizar a compra de canções por meio de uma prática denominada “parceria”. Apontando como grande exemplo a frequente parceria entre o compositor Ismael Silva e o cantor Francisco Alves, os autores destacam que, apesar do grande sucesso do samba nessa época, as vias de acesso ao mercado fonográfico eram marcadas por esses tipos de barreira.⁹

Na visão de Bezerra da Silva e de outros estudiosos do samba, esse impedimento tinha evidente relação com a complexa e longa questão racial brasileira. Em entrevista concedida em 1984, ele destaca que “tem muito branco aí que subia a favela para roubar samba de preto”.¹⁰ Sob uma perspectiva mais agressiva, a canção *O rei da cocada preta*¹¹ faz essa mesma denúncia:

Você não é compositor / Como é que você quer gravar? (...) / Deus não te deu inspiração / Essa é a grande realidade / Fazer samba é privilégio / Não se aprende em faculdade / / Você diz que compra tudo / Mas a mim você não corrompe / Porque talento é um dom / E não há dinheiro que compre (...) / / Quem é você, seu desonesto? / Pra dizer a mim que é pagodeiro? / Você é “comprouzitor” / Intrujão e trambiqueiro / / A verdade só dói no mentiroso / E por esse motivo ela não te agrada / Quem está falando sou eu / Partideiro indigesto da pesada.

Aqui, o drama vivido pelo pobre compositor desaparece para dar lugar a um recado para aqueles que se beneficiam da possibilidade de compra dos sambas. A depreciação sugerida pelo termo “comprouzitor” ressurge adicionado da preocupação em dizer que esse sujeito não tem “inspiração”, não recebeu o “dom metafísico” de conseguir criar um samba de sua própria autoria. Além de fazer a denúncia contra o “mentiroso”, Bezerra justifica a competência de fazer esse tipo de cobrança moral pelo fato de ser um “partideiro indigesto da pesada”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feita a análise de todas essas fontes, podemos retomar a ideia central de que a habilidade musical de Bezerra da Silva aparece reiteradas vezes em suas canções gravadas, entrevistas e capas de disco registradas ao longo da carreira. Mesmo não sendo compositor de muitos sambas,¹² Bezerra faz da atribuição da autoria um meio de tornar justa sua apropriação das canções criadas por outros artistas. No entanto, não satisfeito com tal atribuição, mostra-se nas capas e nas entrevistas analisadas como um artista habilidoso, usando sua capacidade de instrumentista como forma de se firmar na categoria de artista tão valoroso quanto os compositores que viabilizam a composição de seus álbuns.

Assim, o fato de “subir no morro”, “conhecer todo mundo” e “tomar conta” das composições que gravou ao longo de toda uma carreira¹³ deixa de ser de mérito, posto que esse sambista expõe, na capa de seus discos, a capacidade de executar vários instrumentos musicais. Ao mesmo tempo, o perverso hábito do poderio econômico de impedir a projeção dos compositores era superado não só pelo fato de Bezerra da Silva falar e registrar os nomes desses sujeitos como autores das canções. Também se resolvia quando, tantas vezes, Bezerra da Silva “provava e comprovava” sua “versatilidade” como instrumentista no mesmo grau de importância dos compositores que gravou ao longo de toda a sua carreira.

A análise das capas de disco de Bezerra da Silva viabilizou, neste trabalho, a organização das performances, que tiveram grande significação ao longo da carreira do sambista. Pensando cada capa como uma cena cuidadosamente planejada, podemos notar que essas *performances* não nasceram prontas e nem se fixaram apenas por meio das imagens. Mesmo que amplamente conhecido como sambista ligado à malandragem, Bezerra subverteu por meio de tais capas uma determinada fixidez imagética que, seja para a constituição de uma identidade própria ao samba, seja como estratégia de inserção no mercado da música, se configurou como uma síntese sobre si e o gênero musical que cantava.

A cada produção de tais imagens para seus discos, a cada gravação de determinadas canções ou a cada relato de seu conhecimento musical, Bezerra da Silva provocava um debate sobre a autonomia da esfera artística. Afinal, a relação entre música popular e trabalho, no Brasil, é marcada por uma série de tensões que vão desde as leis que – no começo do século XX – relacionavam o porte de certos instrumentos musicais à prática da vadiagem até determinadas escolhas em diversos aspectos do *métier* que definiam um artista como excessivamente comercial ou afastado de suas características singulares em favor de tendências mercadológicas que lhe garantiriam mais sucesso.¹⁴

Sendo assim, podemos concluir que as capas de disco de Bezerra compõem essa prancha de desenho em que ele estabelece uma análise particular sobre as tramas sociais que o definiam como artista, como sambista, como profissional inserido nas dinâmicas do mercado fonográfico e de sujeito ligado ao cotidiano das comunidades marginalizadas do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, mesmo considerando a importante significação que as capas de disco assumem na década de 1960 – via desenvolvimento tecnológico e movimentos artísticos de vanguarda –, podemos reconhecer que os eventos performáticos construídos pelas capas de disco não estão necessariamente ligados às propostas estéticas signatárias desse movimento da segunda metade do século XX.

NOTAS

- 1 Torquato Neto (1944-1972) foi um ativo jornalista, poeta e compositor que participou do movimento tropicalista, sendo um dos autores das canções “Geleia geral” e “Mamãe coragem”, do disco *Tropicália ou Panis et Circenses*.
- 2 Gravadora dos dois primeiros discos de Bezerra da Silva, a Tapeçar parece ter seguido uma linha de atuação um pouco diferente do quadro exposto por Eduardo Vicente. Estando “à margem do circuito das multinacionais do disco”, a gravadora começou a atuar com a edição dos discos de *Black Music* da gravadora norte-americana Motown. Talvez inspirada pela especialidade em música negra estadunidense da matriz norte-americana, passa a investir em artistas negros ou ligados ao mundo do samba. Mesmo não sobrevivendo às oscilações mercadológicas da década de 1970, a Tapeçar gravou artistas como Beth Carvalho, Elza Soares, Gilson de Souza, Novos Baianos, Candeia e Xangô da Mangueira (SANCHES, 2010)
- 3 “Não tenho nada de polêmico”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1997.
- 4 Bezerra da Silva e Genaro, *Partido-alto nota 10*, CID, 1977.
- 5 *Onde a coruja dorme*, Márcia Derraik e Simplício Neto, Antenna & TV Zero, Rio de Janeiro, Brasil, 2006.
- 6 Bezerra da Silva: o mestre da malandragem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 1984.
- 7 Cuidado, Moreira, o Bezerra não é mole. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24 mai. 1985.
- 8 Bezerra da Silva, *Violência gera violência*, BMG Ariola, 1988.
- 9 Essa questão chegou a ser inspiração para o enredo do filme *Quem roubou meu samba?*, gravado em 1959. Na história, contada em tom de comédia e cercada por vários espetáculos musicais, um sambista negro chamado Atanásio Cruz tem suas composições disputadas por duas gravadoras. Mesmo sendo analfabeto, o referido compositor realiza a venda do mesmo samba para essas duas gravadoras, criando uma grande confusão.
- 10 Bezerra da Silva: o mestre da malandragem, *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1984.
- 11 Bezerra da Silva, *É esse aí que é o homem*, RCA Vik, 1984.
- 12 Tal afirmação aparece em matéria do jornal *O Globo* de 28 de julho de 1991, que destaca o fato de Bezerra da Silva “faz[er] questão de citar o nome de seus compositores porque muita gente acha que ele próprio compõe seus sambas”.
- 13 Cuidado, Moreira, o Bezerra não é mole. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24 de maio de 1985.

14 A relação entre o samba e a vadiagem pode ser recuperada no depoimento de João da Baiana, concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1966, em que conta o episódio em que carregava um pandeiro assinado pelo senador Pinheiro Machado para que não fosse importunado pelas autoridades policiais. Já sobre a mudança de trajetórias artísticas e a adequação às transformações de ordem mercadológica, sugerimos a leitura das pesquisas de Rita C. L. Morelli (1991) e Thais Lima Nicodemo (2014).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUZADELLI, Victor Creti; RIOS, Sebastião. Na frente do espelho: a construção de imagens na tropicália. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*. Uberlândia, v. 1, n. 38, 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/viewFile/2215/1832>>. Acesso em: 01 set. 2014.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COELHO, Frederico; Cohn, Sérgio (orgs.). *Encontros: Tropicália*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- DAPIEVE, Arthur. *O sambista redentor: da cruz Bezerra da Silva ataca os Judas dos morros*. Jornal do Brasil – Caderno B, 02 jul. 1990, p.6.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, e Carlos Eduardo. Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band: uma colagem de sons e imagens. *Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, v. 5, n. 2, p. 1-21, abr.-jun. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo_2_Jose_Adriano_Fenerick.pdf>. Acesso em: 04 set. 2014
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perdeu Abramo, 2007.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406/1274>>. Acesso em: 14 jan. 2012.
- LANGDON, Esther Jean. Performance e preocupações pós-modernas em Antropologia. *Antropologia em Primeira Mão*, 11. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1996.
- LAUS, Egeu. As capas de disco no Brasil: os primeiros anos. *Arcos Design*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 102-126 out. 1998. Disponível em: <http://www.esdi.uerj.br/arcs/arcs-01/01-07.acervo_egeu%28102a126%29.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2012.
- LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. *Revista Em Pauta*, Porto Alegre, v. 13, n. 12, p. 89-111, 2002. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9387/5425>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília: Editora UnB, 1990.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.
- MOURA, Roberto M.. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NICODEMO, Thaís Lima. *Começar de novo: a trajetória musical de Ivan Lins de 1970 a 1985*. 2014. 282 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes – Unicamp, Campinas, 2014.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo: Editora Brasileira, 2006.
- SANCHES, Pedro Alexandre. Selo independente recupera discos raros de Elza Soares. *Último Segundo – Cultura*, 2010. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/selo+independente+recupera+discos+raros+de+elza+soares/n1237828851947.html>>. Acesso em: 07 set. 2014.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917- 1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SARTORI, Elcio. Entrevista para o site ArtworkDesign. [maio, 2006]. São Paulo: *Unicentro Belas Artes de São Paulo*. Entrevista concedida a Juliana Machado. Disponível em: <http://www.artworkdesign.com.br/artwords_entrevistas_6.htm>. Acesso em: 04 mar. 2012.
- SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores: transportados e transformados. *Moringa – Artes do Espetáculo*. João Pessoa, vol. 2. n. 1, 155-185, jan.-jun.. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/9993/5473>>. Acesso em: 12 jan. 2012.
- SOUZA, Tárík de. Bezerra, partideiro da pesada. *Jornal do Brasil – Caderno B*. 12 jul. 1991, p.4.
- 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, 1999.
- VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista de Economia Política das Tecnologias da Informação e Comunicação*. Sergipe, vol. 8, n. 13, 114-128, set.-dez.. 2006. Disponível em: <http://www.eptic.com.br/arquivos/Revistas/v.VIII,n.%203,2006/Revista%20EPTIC%20VIII-3_EduardoVicente.pdf?origin=publication_detail>. Acesso em: 06 set. 2014.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosca Naify, 2007.

Rainer Gonçalves Sousa é graduado e mestre em história pela Universidade Federal de Goiás. Professor efetivo do Instituto Federal de Goiás/Campus Goiânia. Atualmente, cursa Doutorado em História pela UNESP/Franca. Já desenvolveu pesquisa em História Cultural abordando rock, samba e música sertaneja.

