

**MEMÓRIA MUSICAL DOS SEM NOME: REFLEXÕES SOBRE DITADURA CIVIL-MILIAR NA MÚSICA “OSSO DURO” DE BEZERRA DA SILVA**RAPHAEL PÉRICLES BORGES<sup>1</sup>**INTRODUÇÃO**

Este artigo é fruto de pesquisas durante as aulas no Programa de Pós-graduação em História da UFPB, tendo sua dimensão na pluralidade dos estudos sobre a historiografia e a memória sobre o período de ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) relacionado com a cultura histórica. Dessa maneira, estes desdobramentos são provenientes da disciplina *Tópico especial em cultura histórica*, sendo a música proposta especificamente aqui de Bezerra da Silva, que é o narrador das utopias sociais constituídas em uma territorialidade dos subúrbios cariocas.

(Re)conhecido pela irreverência de suas letras e modo peculiar de entoá-las, tem sua produção fonográfica marcada pelo tropos da ironia, que deixa explícita a existência de uma relação de poder entre o Estado opressor e os cantores de samba. Assim, a música representa as relações conflituosas dos “traidores”, que denunciavam as festas de samba aos militares e os sambistas da época.

Partindo desse ponto, pretendemos compreender os desdobramentos através da interpretação dos diferentes protestos sociais, principalmente no fim da ditadura civil-militar em meados de 1981, uma narrativa poética e musical no fonograma “*Ossos duros*” do cantor Bezerra da Silva, que observa categoricamente os conflitos dos sambistas com os espiões do regime. Assim, na época as relações conflituosas dos sambistas, no mote da produção sonora, tinham como poder oculto as melodias e letras, que as utilizavam como maneira de combater o terror do regime. Dessa forma, algumas músicas reverberaram nos signos e significados simbólicos do cotidiano dos poetas do morro.

Pode-se perceber, na obra de Moraes (2010), que a canção está sempre associada à cultura e à representação social, pois é essa mesma cultura, pela qual os indivíduos estão produzindo reflexões sobre o seu ambiente social e ao mesmo tempo tecendo cultura histórica. Dessa forma, é impossível separar a construção musical da cultura, como também

---

<sup>1</sup> Mestrando em História pela UFPB-Capes e especialista em História Cultural pela UEPB.

de seu caráter social, pois “a música é, portanto, social não somente em seu conteúdo, mas também na sua forma” (MORAIS, 2010: 81). Ademais, como destaca Behar (2004: 92), “a nossa música é o melhor retrato da história cotidiana do povo”.

Segundo Burke (2006), ocorre entre os historiadores a dificuldade de entender e pesquisar a articulação letra-música no que diz respeito à produção acadêmica. O autor afirma que essa análise tem sido um dos principais desafios para os historiados culturais. Dessa forma, a análise das experiências históricas, quando se aborda somente as letras das músicas, usa o conceito de Adorno (2002), perdendo seu *raison d'être*<sup>2</sup>, pois ainda há muito mais em um fonograma do que somente a letra. Por isso, “quanto mais culturais se tornarem os estudos históricos e, quanto mais históricos se tornarem os estudos culturais, tanto melhor para ambos” (HUNT, 2006: 29).

Nesse contexto, o nosso objeto de análise é a canção “*Osso duro*”, que tem autoria do intérprete Bezerra da Silva. No processo de análise etnomusical é importante recorrer à historiografia pertinente à análise, assim como ao conhecimento semiótico da cultura musical presente no fonograma “*Osso duro*”, que tem duração de dois minutos e quarenta e quatro segundos. A canção é a décima segunda faixa do álbum *Samba partido e outras comidas*, que foi lançada pela primeira vez no mercado musical no ano 1981. Assim, a música foi gravada no formato de canção, do gênero samba com o suporte de gravação fonográfica de estúdio.

Seguindo essa perspectiva, as análises corpórea e emocional dos fonogramas<sup>3</sup>, das experiências históricas e a socialização dos conhecimentos produzidos pela música, pode-se observar os ritmos em equilíbrio entre letra e os instrumentos interferindo na definição e análise conceitual dos fonogramas. Contudo, “é prudente pensar uma história social da música partido da sociedade que cria e decodifica os signos sonoros, das suas relações coletivas que permitam determinar sons e que os transformam em práticas” (MORAIS, 2010: 82).

Dessa forma, os estudos relacionados à música e à ditadura civil-militar ganham maior credibilidade através da história cultural, pois a mesma propicia “revelar as inadequações das explicações materialistas e deterministas tradicionais do comportamento individual e coletivo de curto prazo, e na demonstração de que tanto na vida cotidiana, quanto nos momentos de crise, o que conta é a cultura” (BURKE, 1992: 35).

<sup>2</sup> Termo empregado por Adorno (1985) que é uma expressão lingüística de derivação francesa, significando “razão” ou “razão de existir”.

<sup>3</sup> Fonograma: é o formato em que um som está gravado;

A história cultural nos possibilita estudar, visto que a relação entre história e música remete à reflexão dos historiadores sobre as fendas do passado. E, para além disso, existe uma lacuna na relação da música com a história, conseqüentemente é impossível separar a construção musical de seu caráter social e cultural. Assim, através das estruturas poético-verbal nos timbres de voz que estão expressos nas músicas, a voz de Bezerra da Silva tem maior equivalência no discurso histórico do que as suas partituras. Sendo assim, no campo da história, “ao interpretar os padrões e o significado simbólico desses fenômenos culturais, o historiador pode revelar de qual modo o sistema social se ajusta e como os seus participantes percebem a si próprio e ao mundo exterior” (HUNT, 2006: 70).

## **BEZERRA DA SILVA: HISTÓRIA E MÚSICA**

A música se deixa escutar. O espaço existencial e epistemológico ultrapassa o “olhar” da história e agora pede mais de seus sentidos, em nosso caso o ouvir. Agora não basta simplesmente ver, mas escutar uma cultura histórica, pois, quando a escrita da história passa a se preocupar consideravelmente com as estruturas mais melindrosas, podemos perceber um movimento de fundamental importância nas abordagens sobre música, já que problematiza uma mudança por considerar mais seriamente as opiniões e as produções dos agentes culturais – conceito de Michel de Certeau (1995: 195) - em seu passado. Nesse sentido, a história cultural na difusão e na recepção do conhecimento e no preenchimento das lacunas do passado se torna possível e plausível nesta pesquisa quando o campo da história perpassa seu domínio pelos estudos culturais, pela “cultura popular” e pela música.

Dessa maneira, Michel de Certeau (1995) relata que o historiador deve repensar sua análise para produzir um discurso de conhecimento das fontes e convencer o leitor do seu saber histórico. Dessa forma, para o autor, a história é um discurso que produz enunciados científicos, possibilitando ao historiador operações de controle aos objetos determinados na sua fonte. Assim, as relações entre história e música, embasadas nos paradigmas da nova história cultural inter-relacionados diretamente com a música - como forma de produzir cultura -, inserem-se nesse universo epistemológico que é a história cultural.

Com efeito, segundo Lucilia Delgado, na “produção dos conhecimentos históricos e historiográficos há que se considerar ao menos dois tempos específicos: o desenrolar dos

acontecimentos e do processos, e o relativo à produção de interpretações e narrativas sobre esse mesmos acontecimentos e processos” (2004: 17). Assim, a música acaba preenchendo muitas vezes os dois tempos, pois foi produzida no calor dos acontecimentos e ainda é reproduzida até os dias atuais.

Nesse contexto, segundo Napolitano (2005: 11-12), aquilo que hoje chamamos de “canção” é “um produto do século XX, através da sua forma fonográfica, com seu padrão 32 compassos. [...] Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas”. Assim, a partir do momento em que as músicas passam a ser gravadas em formato fonográfico, ocorre a facilidade para decupagem sonora da mesma.

A escolha dos fonogramas como suporte musical se traduz como a mais plausível abordagem para a música popular, já que dentro da pesquisa tratamos da interpretação de Bezerra da Silva com os conflitos sociais existentes dentro da sociedade brasileira. Ou seja, sua música de fonte escrita e sonora relaciona o autor a uma rede cultural, pois há um leque de infinitas opções de reflexão social e fonográfica na cultura brasileira.

Segundo Barros (2011: 26), “é preciso considerar que aquilo que uma época ou sociedade considera digno de estudo poderá ser ou ter sido considerado irrelevante em um outro momento histórico ou situação social”. Dessa maneira, procuramos entender os debates que se propuseram a tracejar a existência de uma tradição musical nacional através dos batuques, dos timbres de voz e dos ritmos melódicos do samba, pois segundo Barros (2009: 58) “a história cultural enfoca não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais, como também os seus mecanismos de recepção”. Ainda assim, buscamos expor o amplo leque de negociações e mudanças que se manifestaram ao longo das décadas no campo musical brasileiro, destacando os fatos e discussões do samba que são próximos à trajetória de Bezerra da Silva, visto que sua vida está indissociável da sua carreira de intérprete.

Estamos, portanto, articulando letra e música a uma questão social e cultural, assim nos inserindo na reflexão do estudo da história cultural. Com isso, consideramos importante analisar o processo de contestação do regime, que ocorre na sociedade brasileira através das representações culturais e em especial na música.

## **SAMBISTA, QUE CONTESTA E SUBVERTE**

Uma das maiores dificuldades para o historiador, segundo Pesavento (2008), está explicitada em um dos seus: em busca de um método. Pelo qual a autora relata que é quando a história cultural chega até um reduto de sensibilidade e de investimento de construção do real, que não são os do seu presente. O passado só chega ao historiador através de representação, que terá como alicerces as fontes na qual ele se debruça. Dessa forma, há mudanças epistemológicas: à entrada em cena de um novo olhar, a autora Pesavento (2008) considera a representação como a categoria central da História Cultural, que foi incorporada pelos historiadores no século XX e que somente através da abertura de novas releituras da história, em especial com a música, teremos o suporte para respostas da pergunta proposta nesse artigo.

Por conseguinte, se o escutam (mas não o ouvem), é porque ele é inevitável e necessário, como guardião da porta do exame e de tudo que se acha atrás dela. Mas, coagidos a se submeterem às suas condições, seus ou vintes sabem também da inutilidade de uma discussão com ele. Em muitas universidades, constata-se, com efeito, que os estudantes parecem desistir de falar. Seu silêncio espalha-se. Para que falar se não nos ouvimos mais? (CERTEAU, 1995: 114)

Nessa perspectiva, as representações são matrizes geradoras de condutas e práticas sociais que dão um sentido ao mundo que os indivíduos ou grupos constroem sobre a realidade. Segundo Pesavento (2008: 41), “a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social”. Nesse sentido, então, a representação está inserida no regime de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade.

Bezerra traz ao cenário social, com sua poética musicalidade, um tema polêmico com grau de violência, que era admitido por uma parcela da sociedade, ou seja, o cantor de sua maneira tenta conduzir sua insatisfação quando deixa em evidência em seu samba “sou *osso duro* de roer”. A canção se constitui em uma crítica de um sambista aos espões da ditadura e consegue atribuir aos moradores do morro a “malandragem” e a valorização artística, pois diversos grupos musicais mostraram coragem ao elaborar protestos. Como relata Daniel Ararão Reis (2004: 45), os “movimentos sociais e políticos, animados por estas forças, desempenharam importante papel no processo da redemocratização, mostrando, muitas vezes, rara coragem”.

A música analisada é o fonograma *Ossso duro*, produzida no formato de canção do gênero samba com o suporte de gravação fonográfica de estúdio, que tem como compositor o

próprio Bezerra da Silva. É importante salientar que volumosa parte das composições de Bezerra surgiram dos moradores das comunidades periféricas do Rio de Janeiro, que se juntavam para compor vários sambas relatando suas experiências do cotidiano. Como já foi dito, essa prática era comum quando se tratava de Bezerra da Silva e sua relação com os compositores da “favela”. Assim, a canção *Ossos duros* é uma das canções de autoria própria.

A música está presente em um único álbum do cantor Bezerra da Silva, feita a gravação em formato fonográfico no ano de 1981. O curto enredo da canção é composto por dois personagens: o “cagueta” e o próprio narrador. O primeiro personagem é genérico, pois é destinado para todo pessoal que delatava as rodas de samba para a polícia do regime civil-militar. O lugar onde se passa é público e notório durante o discurso, na estrofe sete e oito, do narrador personagem, quando fala que “Eu sempre curti o sereno”; “E que quando chego em qualquer pedaço” como podemos perceber, na próxima página abaixo, a letra da música.

A canção *Ossos duros* é estilisticamente uma narração parábola, pois contém um ensinamento moral. Além, é claro, da sua estrutura poética. Assim, seu espaço físico é um lugar genérico e ao mesmo tempo um espaço social, pois todo o enredo tem a característica de uma socialização entre personagens em um ambiente público. A narração é *autodiegética*, centrada na narração, pois o narrador participa como protagonista da história. Nesse sentido, a trama tem focalização externa, pois o narrador revela as características exteriores das personagens e apresenta um espaço físico onde decorre a ação narrada.

O sintagma verbal, principal marcador da narrativa, está presente no verbo “roer”, atribuindo uma ação de animal roedor. Contudo, o autor Bezerra da Silva usa uma metáfora para denunciar a existência de um rato traiçoeiro<sup>4</sup> e cobra criada<sup>5</sup> entre os presentes, estando nítido no decorrer da letra sua intenção de avisar que mesmo o roedor (o personagem cagueta<sup>6</sup>) querendo não conseguiria acabar com o samba.

*Ai coisa ruim!*

*Eu sei que você é cagueta*

*Eu não vou dar mole para você!*

*Todo cagueta dorme na boca do boi*

*É que eu sou ossos duros de roer*

*Não vai dar pra você*

*É que eu sou ossos duros de roer*

*Não vai dar pra você*

<sup>4</sup>

Pessoas e policiais que delatavam as rodas de samba, para o estado ditatorial.

<sup>5</sup>

Idem

<sup>6</sup>

Pessoas e policiais que delatavam as rodas de samba, para o estado ditatorial.

Conheço cobra criada  
 Eu sempre curti o sereno  
 E que quando chego em qualquer pedaço  
 Sei muito bem onde está o veneno  
 Você que é traiçoeiro não vai se dar bem comigo  
 Eu não vou dar mole a você porque todo cagete é um perigo  
 É que eu sou osso duro de roer  
 Não vai dar pra você  
 É que eu sou osso duro de roer  
 Não vai dar pra você  
 Gosto de ver tudo certo pago para não vacilar  
 É que eu só ando no meio dos esperto  
 É também não piso para não embolar  
 Quando digo que sou osso duro  
 Vejo que você se espanta  
 E se tentar me engolir vou ficar atravessado na sua garganta

Sendo assim, a música *Oosso duro* representa uma situação de relação que Carlos Fico (2004) relata sobre o papel que “a polícia política, a espionagem, a censura da imprensa e outras instâncias estavam fortemente imbuídas em “educar o povo brasileiro” ou defendê-lo do ataque da “moral e dos bons costumes”.

Nesse contexto histórico da década de 80 e início da década de 90, as músicas, enquanto discussão, ultrapassam os limites temporais e sonoros, pois estão presentes nas produções culturais representadas de várias formas por agentes culturais na definição de Michel de Certeau (1995: 195), que tem como entendimento por aqueles que exercem uma das funções ou uma das posições definidas pelo campo cultural: criador, animador, crítico, promotor, consumidor, etc.

Bezerra da Silva, como um dos agentes culturais da época, começa sua produção sem muita expressão na indústria fonográfica na década de 1970, só conseguindo ingressar efetivamente no “meio musical” na década de 1980 e principalmente devido à proximidade do fim da ditadura civil-militar, pelo qual trazia a crítica ao sistema de governo com maior fervor. Nesse sentido, o recurso constante à figura da ironia, aliado muitas vezes a um sentimento de silenciamento da população, gera no cantor um efeito de denúncia e pungência sobre a elite civil e os militares. Assim, essa música produzida no morro, ouvida na rádio e cantada nos sambas, são produtos da cultura “se caracterizando como um não lugar onde todos os investimentos são possíveis, onde pode circular o que quer que seja” (CERTEAU, 1995: 199).

A música foi gravada no formato de canção, do gênero samba com o suporte de gravação fonográfica de estúdio em 1981. Dessa forma, a síncopa dos sambas de Bezerra através da pulsão musical da voz canta uma sequência de sons. Um após outro, cada sílaba da letra corresponde a um som mesmo que as unidades de tempo e de compasso sejam subdivididas em grupos de notas e esses grupos de notas tenham seus valores alterados, tomando o nome de quiálteras. Enquanto isso, os instrumentos acompanham o timbre de voz, pois quem os determinará será uma fração ordinária escrita após a clave e os acidentes fixos, que é chamada de fórmula de compasso, no caso do samba buscando a diferenciação da escrita enarmônia<sup>7</sup> e notas enarmônicas<sup>8</sup>.

Partido dessas noções analíticas da teoria musical aflora uma melhor análise historiográfica de uma música com esses elementos propostos nos parágrafos acima, pois a música, principalmente o samba, constrói na sociedade variados sentimentos, que surgem do ouvir, do ler, do refletir de uma música. A canção traduz os sentimentos no esplendor do íntimo e do coletivo em sua poética-musicalidade.

Nesse contexto, a análise é toda impetrada sobre a relação dos fonogramas através das estruturas poético-verbal, pois quando a música adota como regência a voz e estruturas rítmicas, através da polirritmia<sup>9</sup> forte dos instrumentos de grave, como repique<sup>10</sup>, tamborins<sup>11</sup>, surdos<sup>12</sup>. Nessa conjuntura, a música, com uso do cavaquinho<sup>13</sup> com sonoridade bem acelerada, imprime o ritmo nos refrões<sup>14</sup> de fortes marcações de tempo e espaço.

Ainda assim, utilizando o termo “prática artesanal” para a análise, o conceito musical nos fonogramas de Bezerra da Silva é entendido pelo autor Schoenberg (1974) como um conjunto dos procedimentos técnicos inerentes ao ofício de compositor, sendo de fundamental importância para harmonia musical, pois o estudo destes se manifestam nas obras dos grandes

---

<sup>7</sup> Enarmônia: a escrita musical representada com diferentes grafias em um mesmo som (DOURADO, 2004).

<sup>8</sup> Enarmônicas: são aquelas que possuem grafias diferentes e igual efeito sonoro (DOURADO, 2004).  
<sup>9</sup> Vários ritmos simultâneos.

<sup>10</sup> Repique: instrumento tocado junto com os tamborins em ritmo galopado e com som bastante agudo (DOURADO, 2004).

<sup>11</sup> Tamborins: instrumento de percussão de dimensões avantajado (DOURADO, 2004).

<sup>12</sup> Surdos: instrumento de som grave usado para marcar o tempo e o ritmo de dupla fase (DOURADO, 2004).

<sup>13</sup> Cavaquinho: instrumento de quatro cordas (ré, sol, si, ré) pinçadas originário da tradição musical portuguesa (DOURADO, 2004).

<sup>14</sup> O conceito etimologicamente da palavra refrão expressa o encaixa de maneira assertiva para desaceleração que refreia o fluxo temporal durante o andamento melódico da canção (TATIT, 2011: 25).

mestres. Sendo assim, juntamente com a melodia dos instrumentos e timbre de voz, o cantor e compositor Bezerra da Silva constrói o equilíbrio sonoro e sua harmonia, pois as divisões rítmico-melódicas de sua música interpretam o sentido conceitual, corpóreo e emocional da música. Por isso, visamos explorar o seu potencial de informação historiográfica através da letra, melodia, sentido social e ideológico, que criam um produto indissociável. Dessa forma, ocorre o tratamento da fonte, segundo Napolitano (2010), sem o anacronismo ou a perenidade.

Sendo assim, existem quatro versos de introdução feitos pelo cantor: Ai coisa ruim!/ Eu sei que você é cagueta/ Eu não vou dar mole para você! / Todo cagueta dorme na boca do boi. Esse tipo de introdução é quase que uma constante nas diferentes interpretações de Bezerra da Silva, pela qual é feita para informar ao receptor aquilo que está por vir durante a música. Dessa forma, a canção é inteiramente metaforizada no verso “É que eu sou *osso duro* de roer”, que ocorre em primeira pessoa do singular. A frase é uma afirmativa coloquial, pois, através do timbre de voz do cantor e auxílio de instrumentos percussão, as várias vozes, das back vocal<sup>15</sup>, fortalecem a metáfora quando canta “não vai dar pra você”, exclamando e afirmando ao mesmo tempo que não aceitam o ocorrido durante a circunstância, embora haja uma narrativa sobre os passos percorridos por um sambista, que conhece sua territorialidade muito bem quando ouvimos nos versos: Eu sempre curti o sereno/ É que quando chego em qualquer pedaço/ Sei muito bem onde está o veneno.

Ainda assim, através do sintagma verbal presente no refrão da música, a afirmativa de negação juntamente com o verbo “ser” flexionado na primeira pessoa do singular e o verbo “dar” flexionado na terceira pessoa do presente do indicativo atribuem o caráter de negativa afirmativa à frase, assim sendo perceptivo posteriormente no sintagma nominal “*osso duro* de roer”, presente nos versos das estrofes de forma escalonada: um e dois, três e quatro, quinze e quatorze, dezesseis e dezessete.

Nesse contexto, quanto aos verbos, podemos afirmar que eles fazem a função afirmação, exibindo através da condição do sujeito a uma relação jocosa, pela qual o narrador tem forças para se opor à situação. Ainda assim, do ponto de vista gramatical, através do duplo sentido de algumas palavras, destacamos que o autor dirige a narrativa ao conjunto de

---

<sup>15</sup> Back vocal é literalmente "voz atrás". Os backing vocais dão o apoio, suporte, reforço, ao principal, solistas de uma peça musical cantada.

peças que se submetem a aceitar a imposição do regime, quando afirma “eu não vou dar mole a você porque todo cagete é um perigo”.

Esse conjunto de significados está representado gramaticalmente pelo sujeito da forma verbal de primeira pessoa do singular do presente do indicativo com o verbo “ser” flexionado em “sou”, que afirma a posição contrária do sujeito. Para reforçar essa ideia durante a melodia, os backing vocais ecoam em uma sonoridade de multidão “não vai dar pra você”. Ainda assim, a música original é composta de vinte estrofes com alternância de seis estrofes a cada refrão, ou seja, conjunto de rimas fixas de seis por quatro.

Dessa forma, os versos constituem um esquema fixo de rimas: o primeiro verso rima sempre com o segundo; o terceiro com o quarto, o quatorze e o quinze; o dezesseis rima com o dezessete. Os versos dois e quatro, quinze e dezessete funcionam como refrão dos acordes musicais. As ideias básicas da canção são reafirmadas pela constância dos refrões entre estrofes, entretanto sugerem uma continuidade das estrofes proferidas quando prolongam a música repetindo-a duas vezes.

As músicas e os ritmos, inerentes ao samba e em especial a Bezerra da Silva, exprimem uma visão de mundo de protesto, pois foram construídas nas relações do sambista com a sociedade e interpretadas em situações que ocorreram durante a construção da sua identidade de “malandro” do samba, ou seja, seus versos, que relatam uma relação jocosa entre poder do regime e o contra-regime, quase sempre são escritos por moradores de comunidades periféricas. Dessa forma, a música é um elemento indissociável da cultura, capaz de agir de modo transformador, pois assim a sociedade sente necessidade de criar e tem consciência do domínio que a música exerce sobre o indivíduo.

Partindo do pressuposto de que a linguagem é uma forma de interação que possibilita uma transmissão de informações de um emissor a um receptor, é perceptivo que há característica de oralidade na música de Bezerra da Silva, podendo ser notada no refrão e mais ainda no terceiro e quarto versos de cada estrofe com a conjunção dos mesmos. Na instância da narrativa observamos fortes demarcações de tempo, pois se define a época ou momento histórico relativo ao período de ditadura no Brasil no verso “Você que é traçoeiro não vai se dar bem comigo”, como também a sua criação na década de 80 e quando o cantor assume durante uma entrevista ao *Jornal do Brasil*<sup>16</sup> em 1988.

<sup>16</sup> Protesto e humor no “sambandido”, *Jornal do Brasil*, Rio Janeiro, 30 abr. de 1988.

Quanto ao espaço, este é demarcado como um local público mesmo que verso “e que quando chego em qualquer pedaço” deixa em aberto quais os espaços públicos ou privados, assim o narrador esclarece a dúvida quando no verso seis da música o cantor nos remete à esfera pública ao cantar: “E sempre curti o sereno” (vale lembrar que essa abordagem é uma constante na música). Há assim uma participação pública através das menções de fluxo contínuo de pessoas nos refrões, o que é apontado pela segunda voz de pessoa extra o cantor, mesmo sendo predominantemente uma narrativa.

Nessa perspectiva, os fonogramas do músico Bezerra da Silva podem converter-se como uma das formas de atuação da sociedade crítica através de sua maneira de interpretar os moradores das periferias cariocas, e como sua maneira constrói uma narrativa contra os poderes da ditadura. Devemos lembrar que essa é uma visão particular de Bezerra da Silva, mesmo que tenha sido construída em grupos e rodas de samba nos morros cariocas. Esta análise busca considerar a pluralidade cultural presente no protesto da sociedade, tendo como base para o protesto crítico musical em que tem possibilidade através de informação da música de conhecer os desdobramentos dos relatos do passado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As letras e divisões rítmico-melódicas de Bezerra da Silva são nesse contexto transversalmente adotadas e produzidas a partir do tema vivenciado e observado pela própria sociedade brasileira e pelo autor de forma íntima, individual ou coletiva. Isso porque, na maioria das vezes, Bezerra da Silva se declara “um batalhador sofrido lutando contra um capitalismo selvagem” (VIANNA, 1998: 39). Dessa abordagem, a “integração e cisão constituem imagens que articulam a dimensão espacial do modelo e ajudam a representar, desde os níveis mais profundos, as manobras contínuas e descontínuas do discurso” composto na música e na melodia (TATIT, 2011: 16).

Com o objetivo de identificar os princípios, categorias e conceitos pertinentes à fundamentação e ao desenvolvimento desse artigo, pode-se destacar que os valores remissivos e emissivos articulam-se a sintáxica e ritmicamente gerando as matrizes das discontinuidades e continuidades que estruturam os discursos verbais e não-verbais presentes na construção fonográfica de Bezerra da Silva. Então podemos perceber que em 1981, no ano da gravação

do fonograma proposto, essa noção sobre os fatos narrados durante a música eram o cotidiano de alguns sambistas brasileiros. Nesse contexto, ocorre a compreensão de que a espionagem das rodas de samba é um dos tantos argumentos criados pelo regime militar para dissipar qualquer forma de manifestação contrária às barbarias cometidas durante o período de vigência da ditadura civil-militar no país, bem como a busca de condutas consideradas prejudicial a “moral e os bons costumes”.

Nessa perspectiva, “com a profundidade do impacto da modernização conservadora, conduzida pelo estado ditatorial, só pôde ser vista em amplitude posterior” (VIEIRA, 2010: 169), os sambas de partido alto, em que a música representa alertando sobre a violência, protestando contra o sistema de governo, tanto no período de ditadura quanto pós-ditadura. Essa presença pode ser sentida de melhor forma quando na música Bezerra da Silva avisa “Conheço cobra criada/ E sempre curti o sereno/ E quando chego em qualquer pedaço/ Sei muito bem onde está o veneno/ Você que é traiçoeiro não vai se dar bem comigo”. Assim, o cantor demonstra o conhecimento do poder opressor do Estado e o trauma da violência policial escolhendo o momento que deve cantar seus sambas para não ser percebido por nenhum “traíçoeiro”.

Segundo Pesavento (2008), o historiador da cultura se dispõe a fazer seu objeto de estudo falar. Os fonogramas de Bezerra não só falam, mas também gritam os sons dos morros cariocas e da sociedade brasileira que estão homogeneizados na “cultura popular”, com música, protesto e drogas. Nesse sentido, seguimos Luiz Tatit (2011: 26) no qual “o refrão constitui um núcleo de retorno para toda canção, numa ordem extensa. Portanto, propomos o conceito de *tematização* para dar conta de todas as recorrências, contínuas ou descontínuas, que responde pelas identidades internas da melodia numa ordem intensa”.

Dessa forma, a “manifestação musical em forma de canção popular oferece um campo de pesquisa privilegiado para o aprimoramento das articulações concebidas no nível profundo, em estágio anterior à configuração dos sistemas semióticos específicos” (TATIT, 2011: 24). As músicas e os ritmos de Bezerra da Silva exprimem uma visão distinta, já que foram respectivamente construídas e interpretadas nas comunidades e pela sociedade. Dessa forma, a música é um elemento indissociável da cultura histórica capaz de agir de modo transformador. Sendo assim, a humanidade sente necessidade de criar e tem consciência do domínio que a arte da música exerce sobre a sociedade.

Partido dessas premissas, deve-se abrir os horizontes segundo Beatriz Vieira do “teor testemunhal que se encontra na poesia surgida no Brasil”. Essas expressões musicais trazem concomitantemente o pessoal e o social que para a autora são “um mergulho no indivíduo que supera essa dicotomia e expressa uma corrente subterrânea coletiva [...] permite-nos vislumbrar a dimensão traumática da experiência histórica sob a ditadura civil-militar”( 2010: 156).

O teor de protesto presente nas música de Bezerra está para além dos papéis preestabelecidos pela sociedade. A canção é mecanismo de múltiplas possibilidades na construção da escrita da história. O poder que investe no esquecimento coletivo e a banalização dos fatos históricos no que tange no livro “O que resta da ditadura”, segundo Jaime Ginzburg (2010: 149), “é uma catástrofe coletiva”. Assim a importância da música para consciência coletiva é enorme, pois permite vislumbrar o passado não só de um outro olhar, mas agora de um outro ouvir da história.

## BIBLIOGRAFIA

BARROS, José D’Assunção. **Teoria da História**. Vol. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Campo da História**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BEZERRA DA SILVA, **Samba partido e outras comidas**. RCA, 1981.

BURKE, Peter. **Variedade de História Cultural**. 2ªed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **A escrita a História: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: São Paulo: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Vol. I. 5ª ed., Petrópolis: Rio de Janeiro, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

\_\_\_\_\_. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termo e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

TELES, Edson & SAFATLE, Vladimir ( Orgs.) **O que resta da ditadura.** São Paulo: Boitempo, 2010.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. **O saber local.** Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

HUNT, Lynn. **A nova História Cultural.** São Paulo: Martins fontes, 2006.

MORAIS, José Geraldo; SALIBA, Elias T.(org.) **História e música no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2010.

NAPOLITANO, Marcos In: PINSKY, Carla B. (org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2010.

\_\_\_\_\_. **História & música.** 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural.** 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade:** uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica.** 2ª ed., São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_. **Melodia e letra:** análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê, 2008.

TINHORÃO, José Ramos, **Música Popular: um tema em debate.** 3ªed. São Paulo: Editora 34, 1997.

VIANNA, Letícia **Bezerra da Silva: Produto do Morro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VIEIRA, Beatriz. **O que resta da ditadura.** São Paulo: Boitempo, 2010.