

Bezerra da Silva entre a boêmia e a indústria cultural: condições e contradições do trabalho artístico no final do século XX

Fábio Luiz Tezini Crocco*

Resumo: O mercado da música e a constituição da indústria cultural no Brasil se estruturam na primeira metade do século XX e apropriam o samba como a música popular por excelência. Inserido neste processo, podemos pensar no samba de duas formas, ora como expressão da cultura popular, ora como matéria prima na produção da música como objeto de consumo da indústria fonográfica. Partindo desta ambiguidade da música popular brasileira, este projeto procura investigar as condições e contradições do trabalho artístico no final do século XX por meio da vida e obra de Bezerra da Silva. Nossa preocupação é entender a produção e a distribuição do samba e da boêmia, no final do século XX, através da relação conflituosa entre trabalho artístico e sua apropriação/fomentação pela indústria cultural como um bem de consumo destinado à diversão e ao entretenimento.

Palavras chave: Trabalho Artístico, Indústria Cultural, Bezerra da Silva, Samba, Boêmia.

Introdução

Este trabalho visa analisar o trabalho artístico de Bezerra da Silva, com o objetivo de analisar o trabalho artístico do sambista no final do século XX e sua relação ambígua e conflituosa com a indústria fonográfica. Nossa preocupação é entender a situação do samba, do sambista e da boêmia no final do século XX por meio da relação conflituosa entre o trabalho artístico e sua apropriação/fomentação pela indústria cultural como um bem de consumo voltado à diversão e ao entretenimento.

Nosso foco será analisar expressões culturais brasileiras como o samba e a boêmia, o que exigirá atenção especial, pois seus conteúdos estão intimamente ligados à formação da “identidade cultural” e ao processo de “modernização” econômica e social do Brasil. Ao refletir sobre a consolidação do samba como música brasileira por excelência não podemos dissociar, este fato, da formação e consolidação da indústria cultural nacional. Como notamos, existem diversos fatores importantes que se relacionam na constituição de nosso objeto de pesquisa, dentre os quais, alguns merecem ser apontados e elaborados para uma problematização coerente.

* Bacharel e licenciado em Ciências Sociais com ênfase em Sociologia pela UNESP de Marília, e Mestre em Filosofia pela mesma instituição.

Primeiramente, chamamos a atenção para a relação entre a indústria da música no Brasil e o processo de modernização do início do século XX. Neste sentido, é possível notarmos uma transformação ampla na sociedade brasileira, não apenas econômica, mas também política, social e cultural. O binômio tradição/modernização, entrelaçado ao Estado Novo, suscita uma discussão importante para o desenvolvimento do samba. Imbuída de um foco nacionalista e higienizadora a política getulista influencia o trabalho artístico e a postura do sambista e transforma o samba em expressão da identidade nacional. A influência política do Estado no trabalho artístico do sambista também é latente durante a ditadura de 64. Ao refletirmos sobre este processo, procuraremos abordar como este amplo processo de modernização influenciou a música popular brasileira, principalmente o samba, e como a *música tradicional* se insere no mercado, transformando em objeto de consumo da indústria cultural nascente, tornando-se assim, *música moderna*.

Em sequência a esta discussão, mas não dissociado dela, é importante nos aplicarmos na compreensão do nascimento, desenvolvimento e consolidação da indústria cultural no Brasil. Para isto, é fundamental entendermos a indústria cultural como um empreendimento capitalista baseado nos moldes da grande indústria moderna, marcada pela produção e distribuição de *mercadorias* culturais. E principalmente, se faz necessário, focarmos estas análises na indústria fonográfica brasileira (*economia do mercado fonográfico*) com a finalidade de entendermos a situação do mercado fonográfico no final do século XX.

Por fim, analisaremos a vida, a produção e a obra do sambista Bezerra da Silva com o objetivo de compreender a mediação entre sua obra e o processo de sua produção fonográfica, como também, entender por meio destes elementos, como são dadas as relações entre o samba e da indústria fonográfica deste período. Procuraremos analisar as influências e interferências da indústria da música no ato de criação artística de Bezerra da Silva e refletir sobre o samba e a boêmia no final do século XX por meio da obra de Bezerra da Silva, como também avaliar o drama da condição do artista entre a liberdade de produção e a necessidade de se pautar pelo mercado. Neste sentido, refletiremos sobre o samba e a boêmia diante de um processo de apropriação da arte e da cultura popular no final do século XX pela indústria cultural para a produção de mercadorias destinadas ao lazer e ao entretenimento.

Formação da indústria fonográfica e do samba no processo de modernização brasileira

O estudo da indústria da música no Brasil está diretamente relacionado ao processo de modernização capitalista, que remonta ao início do século XX (DE MARCHI, 2006;

FENERICK, 2005). Este processo é representado pela busca da transformação do tradicional e construção de uma identidade e de um país moderno, pautado nos parâmetros do processo civilizatório da elite brasileira (NAVES, 1998). “A palavra de ordem no momento, propagada aos quatro cantos da cidade (Rio de Janeiro), era: *Regeneração*, uma espécie da síntese de progresso e modernização”. A imagem idealizada “era a de um país *higiénico, burguês, moderno* e acima de tudo, *branco*” (FENERICK, 2005, pp. 29-30). Ao que nos interessa, neste processo, o samba tornou-se a música nacional por excelência, não o *samba tradicional*, mas o *samba moderno*¹. Não somente o país passa por uma modernização (imbuída de contradições), mas também a música e o artista. A elaboração do samba produzido para o mercado e a adequação do sambista aos “moldes civilizados” são processos já presentes, de forma embrionária, na década de 20, e que nas próximas décadas serão aprofundados. O ideal burguês de valorização do trabalho e o processo de industrialização e higienização urbana procuram, a partir da década de 20, acabar com a malandragem boêmia, processo este que seria aprofundado com as políticas ideológicas do Estado Novo, e posteriormente no Regime Militar de 64 ora como repressor, ora como fomentador de políticas culturais² (ORTIZ, 1994, p.16). A articulação entre política e cultura é fundamental para percebermos o processo de construção e afirmação de uma identidade nacional, assim como para entendermos o desenvolvimento do samba como expressão da cultura popular brasileira. Segundo Renato Ortiz, “não é por acaso que a questão da identidade se encontra intimamente ligada ao problema da cultura popular e do Estado; em última instância, falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país” (1994, p.13).

Inseridas no processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro, em relação à indústria da música, surgem no país as primeiras técnicas de gravação em disco. Este aparato veio transformar toda produção e distribuição da mercadoria musical. Se até o final do século XIX a comercialização da música popular era representada por um simplificado aparato de produção e distribuição, que ocorria pela venda de partituras, e envolvia diretamente o autor/compositor, o editor/impresor e os fabricantes de instrumentos musicais³, com o aparecimento do disco a estrutura produtiva se transforma radicalmente, assim como suas formas de distribuição. Com a gravação em disco a cadeia produtiva da música popular passa

¹ O termo *samba moderno* representa o samba profissionalizado, produzido e distribuído nos moldes capitalistas (compra e venda no mercado), em contraposição ao *samba tradicional* feito e praticado por grupos e/ou comunidades em suas manifestações festivas/religiosas (SODRÉ, 1998, pp. 39-41).

² Renato Ortiz afirma que “o que diferencia estes dois momentos é que em 64 o regime militar se insere dentro de um quadro econômico distinto” (1994, p.117).

³ Segundo Tinhorão (1998), as vendas de instrumentos musicais aumentavam, conforme crescia a popularidade das músicas destinadas ao lazer.

a ser ampliada, tanto na esfera *profissional* (artística), quanto na esfera da *fabricação e distribuição dos bens musicais*⁴ (FENERICK, 2005, p. 158).

O princípio da história da indústria fonográfica brasileira, assim como a reestruturação da produção musical com o advento do disco, começa com a fundação, na cidade do Rio de Janeiro, da *Casa Edison* (1900), fundada por Frederico Figner, considerada a primeira gravadora da América Latina, que foi responsável pela gravação de grande parte da produção musical brasileira no início do século XX. O surgimento das gravadoras no Brasil, inicialmente com restrições técnicas, como é o caso das gravações mecânicas, e posteriormente, superiores tecnologicamente, com os processos elétricos de gravação e reprodução⁵, instalam no país um aparato de reprodutibilidade técnica das obras de arte (BENJAMIN, 1986) e consolidam a formação e a caracterização de uma Indústria Cultural⁶ robusta a partir do século XX⁷ (ADORNO & HORKHEIMER, 1985).

Até meados da década de 20 as gravadoras eram essencialmente de capital nacional, entretanto com os avanços tecnológicos da gravação elétrica as gravadoras nacionais, que sofriam com sua defasagem tecnológica, perdem espaço para grandes gravadoras internacionais que passam a se instalar no Brasil, por causa do mercado promissor no qual o país estava se transformando, como é o caso da Columbia em 1928 e a RCA-Victor em 1929 (DE MARCHI, 2006; FENERICK, 2005;). Neste momento, há também, o surgimento de diversos novos artistas e gêneros musicais, principalmente o samba (SÁ, 2002; VIANNA, 1999). As décadas posteriores serão marcadas pela continuidade do desenvolvimento desta indústria e pela ascensão do rádio (anos de 1930 a 1950 conhecidos como a “Era do Rádio”) que seria o grande divulgador da música popular brasileira na primeira metade do século XX.

⁴ Neste sentido, Tinhorão comenta: “a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor-artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria prima” (TINHORÃO, 1998, p. 247).

⁵ Sobre a qualidade técnica das gravações e reproduções fonográficas mecânicas e elétricas ver: *Revista Phono-Arte*. Ano II, no. 31. RJ: 11/1929.

⁶ Adorno e Horkheimer, no ensaio *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* (1985), identificaram, já em 1944, a formação de uma indústria marcada pela produção e distribuição de bens culturais – principalmente na formação da indústria cinematográfica e fonográfica – caracterizada pelo monopólio da produção cultural baseado na grande indústria moderna. A técnica da indústria cultural baseada na padronização, na produção em série e no esquematismo estatístico, sacrificou, segundo os autores, o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social, ao produzir bens culturais sobre a forma de mercadoria. Isso fez com que a padronização técnica sobre a forma de *efeito* sobrepujasse a originalidade da obra.

⁷ A partir deste momento de consolidação da indústria da música, esta tem passado por diversos períodos de reestruturação em sua *cadeia produtiva*. Pensaremos o conceito de *cadeia produtiva da economia da música* conforme aponta Prestes Filho: “um complexo híbrido, constituído pelo conjunto de atividades industriais e serviços especializados que se relacionam em rede, complementando-se num sistema de interdependência para a consecução de objetivos comuns nos âmbitos artístico, econômico e empresarial” (2005, p. 29).

Como este trabalho pretende refletir sobre a relação do trabalho artístico do samba com a indústria cultural, notamos que diversas são as falas sócio-históricas que abordam esta temática para o entendimento da construção da música popular brasileira. De forma breve, podemos lembrar algumas destas linguagens que procuraram delimitar o samba, assim como sua relação com a indústria cultural em formação, desde o início do século XX. Poderíamos lembrar, primeiramente, de uma corrente historiográfica que procura *buscar as origens*, ou as *raízes autênticas* da música popular brasileira, como é o caso dos *folcloristas* representados por grandes nomes como Mario de Andrade, Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes Barbosa, Almirante (Henrique Foreis Domingues) e Ary Vasconcelos. Apesar de suas particularidades, este grupo preocupou-se em encontrar uma *identidade musical e nacional* para o Brasil, assim como os *traços constantes da música brasileira*. Alguns folcloristas tinham uma postura crítica e radical em relação à mercantilização da música pela indústria fonográfica, como é o caso de Francisco Guimarães, que afirmaria que esta indústria estaria individualizando o samba que é uma expressão coletiva, e matando o samba autêntico representado pela “roda de samba”. Diferentemente de Vagalume, Orestes Barbosa possuía uma visão mais arejada desta relação entre samba e sua profissionalização/mercantilização, afirmava em tom triunfalista e nacionalista que o “samba é carioca” embora ele tenha “nascido no morro”. Conclui que o samba é uma “síntese de inteligência” e que o fato dele ter se diluído em outros espaços sociais e culturais não foi negativo, e sim positivo, pois consagrou o samba como gênero musical nacional, por excelência (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000). Estas duas visões⁸ sintetizavam as discussões sobre o lugar social do samba no início do século XX, e irão marcar as discussões nas próximas décadas.

Diferentemente dos folcloristas e dos autores ligados à imprensa carioca que debatiam sobre a música popular no início do século XX, surge na década de 70 e 80 uma reflexão marcada pela crítica à categoria de “origem” da música popular brasileira. Estas novas reflexões procuraram analisar os gêneros musicais urbanos que durante o século XX consolidaram-se como música para o consumo. Dentre os principais teóricos desta categoria encontramos José Miguel Wisnik, Jorge Caldeira e Hermano Vianna, e cabe citarmos a grande importância destes para a reformulação metodológica das teorias vigentes, antes marcada por um positivismo social e historiográfico. Uma das principais contribuições de

⁸ Como exemplo destas duas visões, podemos lembrar do debate musical entre *Noel Rosa* (branco, de classe média, morador da Vila Isabel) e *Wilson Batista* (negro, pobre, frequentador da “marginalidade” boêmia da Lapa), ocorrido entre 1933 e 1935, em torno das “qualidades” do malandro e do lugar do samba “autêntico”. Este embate deixa de ser expressão de vaidades e idiosincrasias pessoais e passa a representar as tensões em torno do processo de redefinição cultural e estética do samba (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000, p.171).

Wisnik (1983) foi romper com a historiografia positivista do samba e evitar trabalhar com os espaços polarizados (morro *versus* cidade; terreiro *versus* teatro), buscando interpretar estas instâncias, ora pelo reconhecimento, ora por sua exclusão social. Este jogo social promovia o cruzamento de características culturais dos dois lados, e permitiu um pacto cultural entre uma elite que buscava ser representada por uma cultura autenticamente brasileira e o reconhecimento do sambista como artista da cultura nacional. Neste sentido, o samba tornou-se um “produto” puramente nacional, como também, fazia parte de um projeto pedagógico cívico nacionalista (estético-ideológico). Seguindo a mesma crítica de Wisnik, Jorge Caldeira (1989) procura problematizar os pólos demarcados pelo pensamento folclorista (coletivo *versus* individual; positivo *versus* negativo). Para Caldeira, o samba é um fenômeno social que não envolve apenas o ato da criação fechada e localizada num espaço delimitado, mas também, todo processo de circulação social do samba por meios tecnológicos (mercado). Desta forma, a trajetória de nascimento do samba se desenvolve diferentemente do processo de continuidade das formas coletivas e “puras” vislumbradas pelos folcloristas. É justamente o fato de profissionalizar-se e difundir-se para diversos espaços que tornaria o samba o padrão da música urbana brasileira. Por fim, Hermano Vianna (1999), na década de 90, afirma que o samba não nasceu autêntico, mas foi autenticado no início do século XX. Procura explicar que o samba passou por um processo de “invenção de uma tradição”⁹, pois demonstra, em seu processo de consolidação, que o samba passou de “música marginal” a “música brasileira”, assim como o ideal racista da elite foi superado por uma valorização da miscigenação brasileira durante o século XX. Para Vianna, assim como para Wisnik, o papel agregador e ideológico do samba foi fundamental para a diluição das fronteiras e conflitos, visando à tentativa de construir uma cultura nacional por meio do samba.

Ao problematizar estas questões notamos que o samba se consolida como tal, não pela dicotomia entre *morro* e *cidade*¹⁰, mas sim por sua interrelação, ora harmoniosa, ora conflituosa. Neste sentido, como afirma Fenerick, o samba não se constitui nem no *morro* nem na *cidade*, mas na confluência destes dois universos. “O moderno samba não poderia ser feito apenas pelo (ou no) *morro*, ou apenas pela (ou na) *cidade*, ele precisava dos dois

⁹ Referência ao conceito de Eric Hobsbawm. Ver HOBSBAWM, E. *et all. A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

¹⁰ O “Morro” representa o local de nascimento do samba, nas comunidades tradicionais formadas geralmente por ex-escravos e trabalhadores (*plebe atrasada*) e a “Cidade” representa a *elite civilizada* e todo o processo de revitalização social promovido pela modernização capitalista, onde o samba é transformado em objeto de consumo pela indústria cultural. Fenerick afirma que “os dois mundos, o da *elite civilizada* e o da *plebe atrasada*, pareciam bem separados, mas isso era mais um desejo do que propriamente um fato. E é neste contexto que aparece o *moderno samba* no Rio de Janeiro. As muralhas da cidadania estavam construídas, mas os sons e a música, ao que parece, não respeitavam muito essas *paredes sócio-políticas*” (2005, p.31).

universos culturais agindo mutuamente para sua criação e difusão” (2005, p. 25). Ao tomar esta precaução metodológica, com a finalidade de não cairmos numa visão dicotômica e reducionista, adentramos diretamente nos problemas principais deste estudo que visam analisar as mediações do trabalho artístico de Bezerra da Silva e seus parceiros com a indústria fonográfica no final do século XX, com a finalidade de analisarmos as contradições e os conflitos entre o trabalho do sambista, ora como artista e produtor cultural, ora como trabalhador submetido à indústria da música.

Consolidação e reestruturação produtiva da indústria fonográfica brasileira

Para analisarmos estas questões precisamos refletir brevemente sobre determinadas características da indústria cultural nas décadas finais do século XX. Assim, notamos que a década de 70 foi outro momento histórico importante para a indústria fonográfica no Brasil, marcada pela intervenção estatal na economia e na cultura, o período do regime militar (1964-1985) foi um momento de grande desenvolvimento da indústria cultural. Conforme Renato Ortiz afirma em sua obra *A Moderna Tradição Brasileira*, “o que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais” (1994, p. 121). Se até a década de 50 o consumo de bens culturais era restrito a uma elite, a partir dos anos 60 esse consumo começa a se popularizar, tornando-se acessível à grande massa. Há, assim, uma grande expansão da produção e distribuição de bens culturais neste período, continua Ortiz, “é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa” (1994, p. 121). Diante dos efeitos do “milagre econômico” e da vigilância cultural inserida nos parâmetros das leis de “integração e segurança” a indústria fonográfica se desenvolveu notavelmente¹¹ (ORTIZ, 1994).

No período militar as transformações políticas e econômicas foram acompanhadas pela entrada de grandes empresas transnacionais no país. Aproveitando o crescimento econômico e a abertura da economia, se instalaram no Brasil grandes representantes internacionais da indústria fonográfica, como a WEA, em 1976, a Polygram e a Capitol, em

¹¹ Diversos são os fatores que contribuíram para a expansão desta indústria neste período, dentre eles podemos apontar as políticas públicas de incentivo à produção nacional, a criação da Lei de Benefício Fiscal da Música Brasileira (1967) e a criação do Escritório de Arrecadação dos Direitos Autorais (ECAD) que passou a organizar os direitos sobre as obras e a incentivar a produção de artistas nacionais. No domínio econômico, o aumento do poder de consumo da classe média e a política de incentivo às indústrias de bens duráveis são fatores importantes, pois aumenta o consumo de reproduções musicais e dos próprios fonogramas. Surgem também novos suportes fonográficos como o *Long-play* estereofônico e as fitas cassetes que passam a integrar o hábito dos consumidores e fazer parte das novas estratégias de lançamentos da indústria fonográfica (ORTIZ, 1994; DIAS, 2000).

1978, a Ariola, em 1979, dentre outras que promoveram uma acirrada concorrência no mercado nacional da música. Este é um período caracterizado pela concentração industrial e de domínio do mercado pelas transnacionais, pela dificuldade das empresas nacionais suportar esta concorrência (DE MARCHI, 2006). Segundo Dias, na década de 80 das seis empresas líderes de mercado, apenas uma era de capital nacional (2000, p.75).

Se a década de 70 é marcada por um grande desenvolvimento da indústria da música, na qual o mercado fonográfico brasileiro torna-se, em 1979, o quinto maior do mundo com 64.104 milhões de unidades vendidas (DIAS, 2000, p. 55), nos anos 80 e 90 o movimento é contrário. Este período é marcado pela instabilidade econômica do país com a tentativa de sucessivos planos¹² econômicos para reverter os desajustes da economia e o processo inflacionário, como também um período de instabilidade política com o fim da ditadura, e com o processo de redemocratização do país, que culminaria no *impeachment* de Fernando Collor. Assim, esta fase turbulenta “jogou a indústria fonográfica na mais grave crise que o setor já havia presenciado no país” (FENERICK, 2009, p.167). Se em 1979 o Brasil era o quinto maior mercado do mundo, em 1988 caiu para o 13º lugar, em 1989 foram vendidas 76.686 milhões de unidades, em 1991 declinou para 45.130, e em 1992, para 30.959, número equivalente ao ano de 1974 quando o mercado estava se expandindo com um crescimento médio de 20% ao ano (DIAS, 2000, p.105).

Em meio a esta fase turbulenta, com a finalidade de diminuir os déficits acumulados, as empresas transnacionais adotam um modelo de *acumulação flexível* de gerenciamento da produção industrial. Conforme afirma Harvey, a *acumulação flexível* “se apóia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e dos padrões de consumo (...)” (1989, p. 140). A indústria fonográfica reestrutura suas formas de produção e distribuição musical. Dentre suas novas estratégias encontram-se o arrendamento de parte da etapa de produção, políticas rígidas de gerência de catálogos e investimento em novas tecnologias. Houve também a sublocação de serviços como gravação, prensagem e distribuição, e ainda o afrouxamento das relações empregatícias com os artistas e equipes de produção, além de adotar o *compact disc* CD como seu principal produto em meados dos anos 90 (DIAS 2000). Somado a esta reestruturação produtiva, em meados da década de 90 tem-se o princípio da recuperação econômica brasileira com o Plano Real (1994), e com isso, o mercado fonográfico começa dar sinais de recuperação. Entretanto, a indústria fonográfica nunca mais seria a mesma diante de toda reestruturação e dos novos cenários para o mercado

¹² Plano Cruzado (1986), Planos Collor I e II em 1990 e 1992 respectivamente.

fonográfico no final da década de 90. Neste sentido, podemos notar “a crescente interdependência da fonografia em relação às novas tecnologias da informação e da comunicação e às indústrias a elas relacionadas” (DE MARCHI, 2006, 172).

Se nas décadas de 20 e 30 estavam sendo constituídas as bases da indústria cultural brasileira, a partir das décadas de 60 e 70 ela se consolida. O moderno samba é um produto de mercado, realizado por músicos profissionais inseridos na *cadeia produtiva* da indústria fonográfica, que cada vez mais passa a administrar e controlar as produções dos sambas e modificar suas características tradicionais. É neste contexto que está inserido Bezerra da Silva e seus parceiros, entre o *morro* e a *cidade* e em conflito direto com as gravadoras para poderem produzir e viver de sua música. É justamente por esta atuação conflituosa entre *morro* e *cidade*, *tradicional* e *moderno*, *arte* e *entretenimento*, *contestação* e *participação*, *malandro* e *trabalhador* que se faz importante materializarmos este estudo em Bezerra da Silva e seus parceiros, pois se esta análise sobre o samba e a indústria cultural estivesse dissociada de seus *profissionais* perderia sua profundidade e suas contradições.

Bezerra da Silva entre a boemia e a indústria cultural

Então é importante perguntarmos, quem é Bezerra da Silva? Apenas mais um sambista que canta o sofrimento da vida nas favelas e subúrbios cariocas? Ou simplesmente um interprete das músicas produzidas no *morro*?

José Bezerra da Silva nasceu no ano de 1927 em Recife (PE), (embora haja dúvidas em relação à data precisa), onde começou a enfrentar diversas dificuldades depois de ser abandonado pelo pai, ser expulso da escola da Marinha Mercante após ser assediado por um superior, e sofrer problemas familiares causados por esta expulsão. Bezerra segue para o Rio de Janeiro em busca do pai e fugindo dos problemas familiares, onde se depara com a difícil luta pela sobrevivência tendo que trabalhar de pintor, sem ter habitação fixa e dormindo muitas vezes nas obras em que trabalhava, até ir morar no Cantagalo, onde morou por vinte anos. Inicia-se aí sua intensa identificação com o morro citado tantas vezes em suas composições (VIANNA, 1999).

Bezerra da Silva era músico de qualidade reconhecida, havia estudado violão clássico durante oito anos e lia partitura, mas sua carreira de músico e interprete evoluiu lentamente, enfrentando diversos obstáculos. Mesmo com diversas tentativas de se profissionalizar como músico, os caminhos trilhados pelo sambista não foram tranquilos. Já havia adquirido certa notoriedade no mundo do samba, como também já havia realizado pequenas inserções de

trabalho na indústria cultural (VIANNA, 1999), mesmo assim, Bezerra só iria conseguir gravar seu primeiro compacto em 1969. Na década de 70 surgem seus primeiros Lps, entretanto seu sucesso se realizou nos anos 80 quando sua música foi popularizada. A partir da década de 80 até 1995 Bezerra havia vendido cerca de quatro milhões de cópias - segundo as contas de Bezerra e contas publicadas em matérias de jornal foram mais de 10 milhões de cópias (VIANNA, 1999) - com discos que ultrapassaram a tiragem dos 600 mil exemplares, como “Alô malandragem, maloca o flagrante”, de 1986 (Informações retiradas do encarte do cd de Bezerra da Silva da Série Aplauso, 1995).

Em 1969 gravou seu primeiro disco, um compacto, pela Copacabana Disco (fonogramas adquiridos pela EMI Music): *Essa viola é testemunha* e *Mana cadê meu boi*. Em 1970 gravou seu primeiro LP pela Tapeçar: *Bezerra da Silva o Rei do coco*, volume 1, disco que só foi lançado em 1975 devido à crise mundial do petróleo que comprometeu a distribuição da matéria prima do disco. Em 1976 gravou *Bezerra da Silva o rei do coco*, volume 2, pela mesma gravadora. Em 1977 foi contratado por João Luz para trabalhar na orquestra da Rede Globo como instrumentista, onde permaneceu por oito anos. Este foi seu primeiro emprego com carteira assinada e que lhe garantiu alguma visibilidade, a partir deste momento pode viver somente de música. Em 1978 gravou com Genaro seu primeiro disco de samba pela gravadora CID: *Genaro e Bezerra da Silva partido alto nota 10*. A gravadora colocou o nome de Genaro na frente, pois não acreditava no nome Bezerra da Silva. Nos próximos dois discos pela mesma gravadora (CID) seu nome aparece sozinho. Em 1979 grava *Partido alto nota 10*, volume 2 (seu primeiro grande sucesso nacional) e em 1980 *Partido alto nota 10*, volume 3. Depois de cumprir o contrato de três discos rompeu com a CID e foi para a RCA (atual Sony BMG/Ariola), onde ficou 14 anos (1981-1993) e gravou, segundo suas contas, um disco por ano (VIANNA, 1999). Acreditava que a RCA teria estratégias de marketing para divulgar seu trabalho, mas percebeu que a gravadora pretendia deixá-lo na “geladeira” para garantir o sucesso de outro sambista. A partir de então teve que desenvolver suas próprias estratégias de divulgação - “excussão dos discos nos sistemas de som comunitários das favelas e subúrbios, shows neste lugares e em presídios, bancados pela comunidade, bicheiros e traficantes” (VIANNA, 1999). Bezerra consagrou-se como interprete de compositores anônimos e desconhecidos que cantavam a marginalidade do morro e a exclusão social que sofria o morador da favela. Em 1984 decide abandonar o trabalho na Rede Globo e viver de sua produção musical. Depois de gravar grandes sucessos pela RCA, percebe que estava sendo roubado e controlado pela gravadora que não pagava corretamente seus direitos autorais e sonegava o número de cópias vendidas. Nos relatos de Bezerra da Silva contidos no trabalho

de Leticia Vianna (1999) encontramos aspectos das práticas trabalhistas exploratórias exercidas pela indústria cultural. Bezerra revolta-se, rompe seu contrato em 1993 sem gravar o último disco previsto e processa a gravadora posteriormente. Em 1994 estava gravando pela CID *Os três malandros*, e aguardava um contrato de três discos com a RGE (Som Livre), onde gravou *O verdadeiro canalha*, em 1995 e *Duro na queda*, em 1996, e não gravou o último disco previsto (VIANNA, 1999, pp. 29-37). “Estava em um momento delicado em sua carreira. Sentia-se inseguro por estar sem contrato, cansado, mas ainda com forças apoiados no otimismo mais ou menos forjado como única maneira de enfrentar a vida” (VIANNA, 1999, p. 36).

Diante do problema suscitado neste trabalho, algumas reflexões merecem ser apontadas como discussões profícuas para alcançarmos nossos objetivos. Primeiramente, podemos pensar sobre a relação de trabalho conflituosa entre Bezerra da Silva e as gravadoras. Algumas das queixas apresentadas pelo sambista se referiam a negação das gravadoras em produzir suas músicas, pois a atenção da mídia estava voltada para outros filões do mercado, muito rentáveis nesta época, como é o caso da *Jovem-Guarda*, da *nova MPB*, e de outros artistas que passam a se consagrar a partir da consolidação da televisão como meio de comunicação de massas. Podemos enunciar, também, as críticas do sambista direcionadas às gravadoras, críticas essas que se referiam às questões financeiras de exploração do interprete e dos compositores dos sambas, ora pelo não pagamento correto dos direitos autorais, ora por ocultarem os nomes dos compositores. Outra questão que também merece nossa atenção foi a dificuldade em adequar o samba de *partido-alto*, (modalidade promovida por Bezerra e seus parceiros), ao formato fixo exigido para a gravação. Segundo Fenerick, os pagodes em sua forma de *partido-alto* são aqueles nos quais um tema principal é improvisado várias vezes pelos partideiros, eram sambas variáveis que não possuíam a segunda parte. Esta música improvisada, presentes nas “rodas de samba”, passa cada vez mais a estar presente nos discos, e vão ganhando uma “segunda parte” *fixa* (FENERICK, 2005, p. 160). Outro fator importante é a tensão entre *parceria* e *autoria*, muitas vezes exigidas pelas gravadoras como estratégia de negócio para dar visibilidade ao produto musical, como também, a relação de Bezerra da Silva como interprete de sambas anônimos e compositores desconhecidos. Temos ainda uma relação conflituosa entre a postura do sambista participante da *malandragem-boêmia* e a necessidade de se inserir na indústria fonográfica como um

profissional, e se submeter às exigências do mercado¹³ da música para poder gravar e difundir suas músicas.

Conclusão

Tomando como referência a vida e obra de Bezerra da Silva, notamos que estes são alguns conflitos e contradições que marcam a produção do samba no final do século XX. O artista vê-se obrigado a inserir-se num gigantesco aparato industrial, mesmo sabendo que a “ideologia da indústria cultural é o negócio” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.128). Sendo um negócio, como qualquer outro, a indústria fonográfica não pode mais prescindir de uma estratégia que lhe garanta uma grande rentabilidade (DIAS, 2000), ainda mais num momento de crise econômica como é a década de 80 e o início dos anos 90. Ocorre, assim, um processo de administração e controle da música popular brasileira, impondo ao público o que pode e o que não pode ser ouvido, pois um dos princípios deste negócio é a capacidade de obter lucros sem correr riscos.

Com a finalidade de analisar a situação do trabalho artístico do samba no final do século XX este estudo sustentou-se na hipótese de que o sambista, o samba e a boemia são elementos imbuídos de determinada contradição no final do século XX. Por um lado vemos o declínio da liberdade do sambista em relação ao seu trabalho com o aumento da interferência da indústria cultural na apropriação e fomentação da música popular brasileira como objeto de consumo. Por outro lado, entretanto, vemos o sambista como um sujeito ativo inserido no universo cultural brasileiro que procura produzir sua música, defender seus direitos e viver de sua arte. O declínio da autonomia do sambista em relação ao trabalho artístico está ocorrendo no final do século XX, momento em que a indústria fonográfica já consolidada passa a exercer estratégias gerenciais diferenciadas para diminuir os riscos e obter maiores lucros em sua produção. Mas isso não significa que o sambista seja condescendente desta interferência realizada pela indústria da música no ato de sua criação artística. Neste sentido, sustentamos que no final do século XX o sambista vive uma situação dramática e conflituosa, ora luta para defender sua autonomia, sua música e sua liberdade, ora luta para se inserir na *cadeia produtiva da música* como profissional que trabalha para o aparato da indústria cultural, tornando-se produto administrado pelos gestores da indústria fonográfica.

¹³ Walter Benjamin em seu ensaio sobre a Boêmia já havia descrito a situação conflituosa e dramática do artista em relação ao mercado: “Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, é para procurar um comprador” (1989, p. 30).

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento - fragmentos filosóficos**. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCOS. **Mercado Brasileiro de Música 2004**. Disponível em: <<http://www.abpd.org.br/downloads.asp>>. Acesso em: 16/11/2005.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas volume III. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BERGAMASCO, Patrícia, **A concepção do malandro em Bezerra da Silva e seus parceiros**. Dissertação de Mestrado, UNESP/Assis, 2001.
- CALDEIRA, Jorge. **A voz: samba como padrão de música popular brasileira (1917/1939)**. Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1989.
- _____. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.
- DE MARCHI, Leonardo. “Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira?”. In: **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, Vol. 3, n.7, p. 167-182, julho 2006.
- DIAS, M. T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.
- FENERICK, José Adriano. **Nem no morro nem na cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 282p., 2005.
- _____. “A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990”. In: **Teoria Crítica e sociedade contemporânea/ Sinésio Ferraz Bueno (org.)**. – São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo, Loyola, 1996.
- HOBSBAWM, E. *et all.* **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF PHONOGRAPHIC INDUSTRY. **IFPI Releases Definitive Statistics on Global Market for Recorded Music**. Disponível em: <<http://www.ifpi.org/site-content/press/20050802>>. Acesso em: 6/9/2005.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. S. Paulo, Ática, 1996.
- MATOS, Claudia. **Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- _____. “O malandro no samba: de Sinhô a Bezerra da Silva” in Vargens, J.B. (org.), **Notas Musicais Cariocas**. Petrópolis, Vozes, 1986.
- NAPOLITANO, M. e WASSERMAN, M. C. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000.
- NAVES, Santuza C. **O violão azul**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.
- ORTIZ, Renato, **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo. Brasiliense. 1985.
- _____. **A moderna tradição brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PRESTES FILHO, L. C. (org). **Cadeia produtiva da economia da música**. Rio de Janeiro: Instituto Gênese, 2005.
- TINHORÃO, José R. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo, Ed. 34, p. 247, 1998.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1999.
- VIANNA, Leticia C. R. **Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 165 p.
- WISNIK, José M. “Getúlio da Paixão Cearense”. In **O nacional e o popular na cultura brasileira (Música)**. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In BOSI, A. (org). **Cultura e Política. Temas e situações**. São Paulo, Ática, 1987, pp. 114-123.