

MALANDRO É MALANDRO E BEZERRA É DA SILVA: ANÁLISE SEMIÓTICA E ESTÉTICA DA MANIFESTAÇÃO VISUAL DE BEZERRA DA SILVA

SILVA, Anita Vanessa Hoffmann¹

LOS, Vivian Andreatta²

SANTOS, Leidiane³

RESUMO

Para além da música, as capas e contracapas dos álbuns de Bezerra da Silva complementam e reforçam sua mensagem artística, que é reconhecida por sua verbalização humorada e crua da realidade. Esta pesquisa analisou qualitativamente através da semiótica de Charles Sanders Peirce, a estética, o vestuário e o contexto visual dos LPs⁴ “Produto do Morro” (1983) e “Alô Malandragem, Maloca o Flagrante” (1986) e como representam e refletem a narrativa lírica descrita nas músicas, em conjunto com a relação de Bezerra da Silva com sua comunidade. Os resultados demonstram como as vivências semelhantes dentro das favelas, tornam possível uma identificação e valorização dos corpos marginalizados representados pela figura de Bezerra e conseqüentemente do malandro, de forma a englobar a realidade presente dentro da comunidade na música e nas capas e contracapas, trazendo o espírito do tempo da década, por meio do vestuário e acessórios.

PALAVRAS-CHAVES

Bezerra. Samba. Malandro. Semiótica. Peirce.

1. INTRODUÇÃO

O processo de construção da identidade brasileira é amplo e plural, tendo o samba um valor significativo para a identidade generalizada (Amaral, 2009). Além de uma canção que represente de alguma forma o ouvinte, é necessário um chamariz visual de sua essência para além do lírico, para elaborar o interesse de possíveis grupos-alvo que ainda não foram alcançados, aprofundando e ampliando a longevidade de sua arte.

O samba partido-alto – vertente do samba –, é um meio artístico que expressa e representa a cultura e a localidade de seu povo, e o sambista Bezerra da Silva destaca-se pela verbalização crua dos cenários descritos nas canções, com humor ácido e uma linguagem bem-humorada, explorando temas relevantes da comunidade.

Embora exista uma vasta quantidade de material sobre o samba, observa-se uma carência de estudos sobre o vestuário e manifestações estéticas de sambistas que retratam o cotidiano das comunidades, que vai além dos desfiles de carnaval e das escolas de samba, sendo eles o principal foco midiático. Esta falta de dados, é base para a problemática deste trabalho e remete ao apagamento histórico e constante repressão das favelas do Rio de Janeiro ao longo das décadas, um reflexo de políticas públicas que cerceiam esses espaços (Silva, 2021).

Bezerra da Silva reforça o elo com as comunidades e moradores ao retratar vivências e a realidade cotidiana de sua região por meio da música, empregando uma comunicação profundamente enraizada em sua regionalidade, revelando por conseguinte, camadas simbólicas ricas para um estudo sobre sua comunicação visual.

¹ Estudante do Tecnólogo de Design de Moda no IFSC Jaraguá do Sul - Centro.

² Orientadora com graduação em Design de Moda. Especialização Educação de jovens e adultos. Mestrado em Educação.

³ Co-orientadora Designer de moda pelo Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). Pós graduanda em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

⁴ *long playing* - refere-se aos vinis/álbuns de longa duração com faixa A e B.

Este projeto se propõe a ultrapassar a percepção estética inicial do samba e adentrar nas possibilidades dentro da periferia representado por Bezerra, visando analisar qualitativamente através da semiótica de Charles Sanders Peirce, a estética, o vestuário e o contexto visual dos LPs “Produto do Morro” (1983) e “Alô Malandragem, Maloca o Flagrante” (1986) e como representam e refletem a narrativa lírica descrita nas músicas, em conjunto com a relação de Bezerra da Silva com sua comunidade. Compreendendo assim, a relação da identidade nacional musical e o samba, a essência de Bezerra com sua comunidade e a figura do malandro como uma forma de representação de classe.

2. DESENVOLVIMENTO

Para elaboração da pesquisa deu-se inicialmente uma introdução aos elementos-chaves do samba partido-alto, contextualizando o samba malandro, para então trazer a história do artista, sendo essa a base principal do desenvolvimento. Nela, é apresentado um resumo da localidade do sambista, que seria essencial para a elaboração de sua trajetória artística sendo conhecido como “A Voz do Morro”.

2.1. Samba, partido-alto e malandro

A história do samba tem grande influência africana, dentro de um contexto cultural que as histórias e vivências dos povos era por meio oral, onde, as canções estavam intrinsecamente ligadas à linguagem e a fala (Santos, 2004). Ainda, segundo Santos (2004), observa-se que diversos povos africanos faziam o uso de estruturas rítmicas para estabelecer um sentido único do canto, o que é visível em grupos de povos africanos que foram escravizados e enviados para o Brasil, como os grupos étnicos *yoruba* e *bantu*⁵ que vieram com a musicalidade dos sons, como exposto:

O fascínio da língua oral reside nos seus mecanismos para a transmissão de conhecimentos, estruturados na forma de cantos, fórmulas e narrativas repetidas por gerações. As variações de entonação e ritmo determinam modificações na significação de palavras e do contexto no qual se inserem. Essa prática possibilita o aparecimento de jogos entre palavras que nos remetem à questão de seus significados múltiplos (Santos, 2004, p. 3.).

Santos (2004) também detalha como esta organização de palavras e figuras rítmicas são enfáticas no samba, em especial no subgênero do samba de partido-alto, que tem como maior característica o tempo da canção que se aproxima do tempo da fala, de forma a estabelecer um ritmo único dependendo da ênfase das palavras utilizadas pelo cantor, discorrendo uma história ou situação do autor ou de sua comunidade, de forma a interagir com o público ou com o coro, para que estes também sejam complemento da canção e do ritmo.

Historicamente, o samba é considerado um gênero que traz diversas características que o moldaram, com isto, desde o início do século XX ocorreram diversos debates referente a sua origem. Napolitano e Wasserman (2000) ao verificar as obras de Mário de Andrade nos anos 1920 e 1930, mencionam a necessidade de entender a origem da música brasileira como um meio de assimilar a identidade musical nacional, a brasilidade e a representação do povo e folclore, no qual já era perceptível uma constância desde as danças *lundu*⁶ no século XVIII, sendo o auge a primeira década do século XX, onde os gêneros musicais já estavam estabelecidos como música popular.

⁵ *Yoruba* e *bantu* são grupos étnicos das regiões subsaarianas da África. O *yoruba* encontra-se majoritariamente na costa oeste, sendo a Nigéria como principal local, possuindo dialetos em algumas regiões de Benin e Togo (Santos, 2011). *Bantu* tinha um espaço geográfico na África Central, iniciado do Sul do Gabão e finalizando ao Sul de Angola (Mukuna, 1978). A região Serra Leoa encontra diversos dos grupos étnicos africanos, por consequência da escravização.

⁶ Dança e canto de origem africana, veio para o Brasil pelos escravizados angolanos, considerado o primeiro estilo musical afro-brasileiro e precursor do samba (Milan; Soerensen, 2011).

Napolitano e Wasserman (2000) também enfatizam a intriga da época para caracterizar o samba e suas origens, questionando se a divisão rítmica veio do maxixe ou da marcha⁷. Com isso, foca na obra de Francisco Guimarães “Vagalume”, que publicou o livro "Na Roda do Samba" em 1933 com os princípios para definir o papel social e os fundamentos do samba, em meio a debates sobre suas divisões rítmicas. O samba como conhecemos na atualidade, se concretizou apenas no final dos anos 1920, com o auxílio de Ismael Silva, e, popularizado por Ari Barroso, onde mais tarde, este período seria considerado como maxixe⁸ (Gomes, 2004).

Com o crescimento do rádio e da indústria fonográfica, tinha-se uma preocupação com a perda da autenticidade da música popular brasileira, onde Guimarães (1933) vê o morro como um espaço simbólico que praticava o verdadeiro samba. O jornalista criticou inúmeras vezes a indústria fonográfica por estar – segundo o próprio autor – destruindo a essência musical ao se apropriar do gênero.

Dentro desse contexto de samba de verdade, o estilo samba malandro apresenta diversas características do samba de partido alto dos morros, e, com o passar do tempo, se conectam liricamente. Para introduzir o samba malandro, é necessário compreender de onde vem a malandragem e a figura do malandro, sendo seu significado original do italiano *malandrino*, que significa um sujeito das brigas, intrometido, o que na gíria quer dizer o compra-brigas (Rocha 2004 *apud* Cafola, 2015).

Uma das obras mais antigas que abordam o tema da malandragem é o romance “Memórias de um Sargento de Milícias”⁹ (1854) de Manuel Antônio de Almeida. A obra é analisada como base para a tese de que a formação social brasileira se deu pela convivência entre ordem e desordem, expressada na figura do malandro (Cândido, 1988 *apud*. Rocha, 2006). Por meio de seus personagens, o romance introduz "a cultura da malandragem" como uma representação de seu tempo, afastando-se do contexto escravista e retratando nuances dos setores baixo e médio da sociedade (Rocha, 2021).

Nesse contexto, a figura do malandro possui um discurso social; Madame Satã¹⁰, um dos malandros mais conhecidos na Lapa do Rio de Janeiro, relata que para ele, malandro é quem não evita confusões – incluindo com a polícia –, respeita e não entregava o outro, e utilizava uma navalha como única possível arma (Cafola, 2015).

Rocha (2006) reflete sobre como a malandragem está intrínseca na música popular brasileira, “A presença da malandragem na música consistiria numa resposta singular ao caráter autoritário, antidemocrático e capitalista da sociedade brasileira” (Rocha, 2006, p. 112). O autor traz como consequência a estruturação da relação entre vadiagem e trabalho como antagônica na fundamentação da relação trabalho e capital no Brasil, onde a ideologia do valor do trabalho no Brasil tem mais dificuldades de desenvolvimento desde os anos iniciais do pós-abolicionismo.

Compreende-se que essa divisão entre o trabalho assalariado e valor, o compositor torna-se um porta voz da estética e conduta do malandro, que contempla não apenas a canção, mas uma forma de recusa dessa estrutura de forma a precisar agir rápido para não cair em miséria, trazendo a malandragem como princípio de sobrevivência. A figura do malandro no samba torna os versos a representação do cotidiano popular carioca, contemplando-se como identidade cultural (Rocha, 2006).

No período de censura da ditadura civil-militar-empresarial, a malandragem é posta por outro viés, sendo uma exaltação pela classe média e revolucionária. Na época, ela trazia nas

⁷ Gêneros musicais de origem distintas, maxixe possui origens africanas e modificou-se com o passar dos anos. Refere-se inicialmente a dança e as canções que têm poder mutável e de improvisação; a marcha tem origens mais ocidentais e tradicionais com referência ao choro, a valsa e o fox-trote (Matos, 2013).

⁸ Uma exemplificação seria as canções efetuadas por Donga e Sinhô, considerados precursores do samba.

⁹ A história retrata a vida de Leonardo, que quando criança cometia diversas travessuras. Por causar desordem, a mãe o agredia, em um ciclo sem mudanças comportamentais. Abandonado pelo pai, o padrinho o criou (Rocha, 2021).

¹⁰ Madame Satã (1900-1976) um homem gay de descendência nordestina e escrava que foi para o Rio de Janeiro forçado. Combativo, foi preso inúmeras vezes por desacato e agressão a policiais, consideradas injustas (Cafola, 2015).

canções do MPB a sua linguagem de maneira mais sutil, de forma a escapar da censura (Rocha, 2006). É neste período em que as mídias, como mercado fonográfico, rádios e discos passaram a dar destaque ao samba exaltação/carnavalesco (Gomes, 2004). Mesmo com essa modificação, salienta-se que a violência nunca esteve ausente da vida do malandro e nos setores subalternos da sociedade (Rocha, 2004 *apud*. Rocha, 2021).

2.2. Bezerra da Silva: “Nordestino e favelado, pobre duas vezes”

Ao elucidar a história de Bezerra, percebe-se algumas dualidades de narrativas referente a trajetória do artista, principalmente em algumas datas e características de sua biografia, que podem divergir dependendo da data de pesquisa e da entrevista. Para compreender sua história biográfica, é necessário que o método da entrevista seja utilizado não apenas com uma função informativa, mas considerando a natureza e o funcionamento da memória, seu caráter seletivo, o esquecimento, assim como a reflexão sobre como enxerga-se o mundo e a consciência individual do relatado nas entrevistas (Santhiago, 2013). Neste contexto, vislumbra-se as temáticas com apontamentos de datas divergentes, para maior assertividade.

Conforme Matos; Sedano, (2019) e Vianna (1999), José Bezerra da Silva, recifense, nascido em 1927, enfrentou diversas dificuldades durante sua infância, incluindo a rejeição de sua mãe e padrasto à sua vocação musical. Na insistência de seu núcleo familiar para seguir uma profissão tradicional, trabalhou na Marinha mercante, contudo, após sofrer assédio por parte de um superior, desacatou-o e foi expulso da instituição.

No final de sua adolescência, Bezerra viajou clandestinamente para o Rio de Janeiro, onde procurou seu pai, que já tinha construído uma nova família e não o amparou (Matos; Sedano, 2019). Inicialmente conseguiu ser integrado ao mercado de trabalho na construção civil e posteriormente foi qualificado como pintor.

A primeira moradia de Bezerra foi o Morro de Cantagalo (uma das principais referências para os cenários de suas canções), onde viveu por 20 anos e aprendeu o samba de partido alto. Com o auxílio de seu vizinho Alcides Fernandes (Doca) – que se tornaria um de seus compositores –, trabalhou na construção civil e obteve um emprego como instrumentista na Rádio Clube do Brasil, o que o levou a conciliar os dois empregos (Matos; Sedano, 2019).

Entre 1954 e 1961 enfrentou desafios como ser detido para averiguações em 21 ocasiões ao longo de sete anos, período em que também morou nas ruas (Vianna, 1999). Após esses anos, ingressou na Umbanda, onde encontrou explicações para o sofrimento que vivia e orientações para remediá-lo. Morando em um terreiro, serviu por quatro anos e desenvolveu-se como médium. Essa experiência espiritual foi fundamental para ajudá-lo a superar a situação de rua (Matos; Sedano, 2019).

Posteriormente, em 1961, Bezerra conseguiu uma casa no Parque da Gávea, retomou sua carreira como pintor e instrumentista, e retornou a trabalhar nas rádios. Ele se apresentou ao lado de grandes nomes do samba da época, como Clementina de Jesus e Roberto Ribeiro e entre 1965 - 1969 casou-se (por 22 anos e tendo seis filhos) e conseguiu seu primeiro sucesso¹¹ como compositor, em “Nunca mais sambo”, interpretado por Marlene. Logo após este êxito, gravou seu primeiro disco compacto¹² e após cinco anos, lançou seus dois primeiros álbuns¹³ pela gravadora Tapeçar, retomando as suas raízes nordestinas (Sousa, 2009).

Em 1977, Bezerra conseguiu seu primeiro emprego de carteira assinada como instrumentista na Rede Globo, o que marcou uma mudança em sua trajetória profissional. A partir desse momento, saiu da construção civil e passou a se dedicar exclusivamente à música¹⁴

¹¹ Foi premiado no concurso de carnaval da Rádio Nacional.

¹² Disco “Mana cadê meu boi - Essa viola é testemunha” (Copacabana Discos, 1969).

¹³ Álbuns “Bezerra da Silva o rei do coco, volume um” (1975) e “Bezerra da Silva o rei do coco, volume dois” (1976).

¹⁴ Para tornar-se músico profissional, aprimorou seus conhecimentos em diversos instrumentos e transitou para o samba de partido alto (Vianna, 1999).

(Sousa, 2009). Em 1978 gravou “Genaro e Bezerra da Silva: partido alto nota 10” pela gravadora CID, tendo volume dois e volume três, trazendo outros nomes de sambistas já renomados. Com a troca de gravadora em 1981, Bezerra passou a integrar a RCA Vik (conhecida como BMG-Ariola) que o fez lançar um vinil por ano (Matos; Sedano, 2019).

Com o decorrer dos anos, e após aparecer em programas como “Os Trapalhões” (1979) e “Fantástico” (1983-1988) na Globo, em 1984 Bezerra decidiu deixar o cargo de instrumentista para dedicar-se exclusivamente à sua carreira, sempre preservando o caráter político de seu trabalho, resistindo à pressão da indústria para produzir música comercial (Vianna, 1999).

Embora alcançasse grande sucesso comercial, com vendas superiores a 500 mil cópias e múltiplos prêmios¹⁵, como discos de ouro e platina, Bezerra percebeu que a gravadora não estava investindo adequadamente na divulgação de seus discos¹⁶. Diante disso, Bezerra passou a se apresentar nas comunidades, subúrbios e até em presídios, utilizando a rede de contatos locais (bicheiros e traficantes) para efetuar seus shows (Vianna, 1999).

Bezerra se via como um intérprete de compositores desconhecidos, dando voz a músicas que não tinham espaço nas grandes mídias, o mesmo demonstrava uma forte consciência das dificuldades e injustiças enfrentadas. Apesar das turbulências, manteve uma postura resiliente, acreditando que sua carreira continuaria a evoluir e que seu público esperava mais de sua música, mesmo sem ver os frutos financeiros de seu sucesso, essa visão é exposta na entrevista feita por Vianna (1999) para seu livro.

A política é o seguinte, você veja bem: eu canto, mas eu sou porta-voz dos autores. Eles fazem a música. Eu me tornei, através dessas mensagens desses autores, um líder. [...] E a maioria que eu gravo fala de injustiça social. E eu não sabia como é verdade, depois é que fui saber devagarinho, fui vendo a minha liderança na favela. Lá que é meu reduto. Eu sou produto do morro. (Vianna, 1999, p. 33).

Segundo Vianna (1999), entre 1981 até 1983, enquanto ainda conciliava seu emprego na Rede Globo, Bezerra lançou cinco discos, entre eles o disco “Produto do Morro” (RCA Vik, 1983). Pós 1984, quando focou seu trabalho para a gravadora e efetuou nove discos, com diversos sucessos comerciais, dentre eles “Malandro Rife” (RCA Vik, 1985), “Alô Malandragem, Maloca o Flagrante” (RCA Vik, 1986), “Justiça Social” (BMG-Ariola, 1987), “Violência Gera Violência” (BMG-Ariola, 1988), “Eu não sou Santo” (BMG-Ariola, 1990) e “Presidente Caô Caô” (BMG-Ariola, 1992).

Ao longo de 1985, Bezerra da Silva sofreu censura¹⁷ pelo SCDP¹⁸/SR¹⁹/RJ por conta do álbum “Alô Malandragem, Maloca o Flagrante” (1986), que foi amplamente perseguido em diversas instâncias por apologia às drogas (Soares, 2023). Bezerra defendia as canções como apenas letras do cotidiano da comunidade. Além de alertar sobre o uso, relaciona a censura por relatar a vivência da comunidade, relatos e denúncias das represálias sociais, policiais e jurídicas da época nos morros, além dos estereótipos dos moradores das periferias (Sedano, 2017).

Com o rompimento com a gravadora, Bezerra gravou diversos discos entre 1995 e 2005, sendo “Contra O Verdadeiro Canalha: Bambas Do Samba” (RGE, 1995), “Meu Samba É Duro na Queda” (RGE, 1996), “Provando e Comprovando sua Versatilidade” (gravadora Rhythm and Blues, 1998), “Eu Tô de Pé” (Universal Music, 1998) e “Malandro é Malandro e Mané é Mané” (Atração, 2000) os principais destaques e que reforçam a estética malandragem.

¹⁵ Matos e Sedano (2019) mencionam que seu sucesso resultou em mais de 3 milhões de discos vendidos.

¹⁶ Bezerra enfrentou dificuldades nas dinâmicas trabalhistas da indústria, percebeu que seus discos não eram adequadamente divulgados, eram mal remunerados e notou a intensa exploração dos artistas, como o uso da dívida como ferramenta de controle, no qual sua experiência com gravadoras o levou a se sentir explorado e até escravizado pelo sistema (Vianna, 1999).

¹⁷ Além deste, a música São Murungar de Justiça Social (1987) também tinha sofrido censura (Sedano, 2017).

¹⁸ Serviço de Censura de Diversões Públicas.

¹⁹ Superintendência Regional.

2.2.1. Moda e estética: “A palavra malandro quer dizer inteligência”

No século XX, a moda experimentou uma expansão significativa impulsionada pela globalização, possibilitando não apenas sua difusão, como tornando-a mais acessível a outras classes sociais (Bastos, 2021). No contexto em que a moda abrange o escopo social, econômico, político, artístico e sociológico, é necessário exemplificar e contextualizar o período em que Bezerra se consolidou e se tornou símbolo de sua comunidade.

Disto, a moda e estética masculina brasileira dentre os trabalhos acadêmicos não é reconhecida tão amplamente quanto a feminina. A escassez torna-se ainda mais intensa quando o conteúdo se volta às comunidades, favelas e periferias. Sant’anna (2017) aborda de forma mais generalizada a presença de uma nova estética conhecida como malandro entre 1970 à 1980, período esse que podemos correlacionar com a ascensão de Bezerra.

Em reportagens do acervo do Jornal “O Globo” durante o período de ouro da estética malandro, é possível perceber uma estereotipagem e a percepção de favela como um local de criminalidade e de sujeira. Criminalidade, originado de matérias que davam ênfase aos constantes medos de assaltos nos bairros periféricos; e sujeira, que pode ser contextualizada pela falta de infraestrutura e saneamento básicos (até postos de saúde e transportes) que sucateou e precarizou a vivência dos moradores realocados²⁰ em áreas mais afastadas do centro, pondo as favelas como locais de situação de desassistência pública²¹ (Rodrigues; Miranda, 2014).

Ao longo da década de 1980, o Rio de Janeiro enfrentava uma crise social generalizada, refletida na exclusão das favelas, posteriormente também no cenário da moda dominante e elitizada. Enquanto estilistas brasileiros ganhavam espaço esporádico nas manchetes de jornais locais, suas criações permaneciam distantes da realidade periférica. Nas comunidades, a moda masculina permanecia com pouca atenção, e a principal prática relacionada ao vestuário era a crescente incorporação de roupas usadas nos subúrbios cariocas, caracterizada como uma “velha prática” entre os moradores das favelas (O Globo, 1985).

Segundo Silva (2016) a moda masculina desse período tem o uso de camisas abertas, podendo ser coloridas ou não, com modelagens mais soltas ao corpo e a utilização de jeans nas calças, macacões e jardineiras sem camisas por baixo²². Uma exemplificação disto, seria o relato no estudo de Alves (2024), que informa como seu avô (de origem nordestina, que se mudou para a periferia) sempre teve cuidado com seu vestuário e aparência, “em meio há uma realidade tão sofrida, ele não abria mão de se vestir bem” (Alves, 2024 p. 11-12), com camisas sociais abertas e sua coleção de relógios.

Alves (2024) traz a ideia de que as vivências e tradições estão interligadas pela comunidade, no qual as formas de agir, interagir ou os cuidados com a aparência e vestuário são consequentemente passadas de gerações, seja de forma voluntária ou não. Alves (2024) e Bastos (2021) visualizam a periferia um meio de encontro, no qual que desde essa época vem se apropriando de suas próprias raízes.

Bezerra já era reconhecido como malandro na década de 1980, sendo descrito como uma “malandragem temperada com muita malícia” (O Globo, 1983), onde é possível perceber o caráter introdutório dele em manchetes do jornal, informando suas origens e a vinda ao *Sul Maravilha*²³

²⁰ Ocorreu entre 1964-1974 na cidade do Rio de Janeiro a expulsão de habitantes que moravam próximo a áreas centrais da cidade. O destino dessas pessoas após exclusão foram regiões mais afastadas (Rodrigues; Miranda, 2014). Essas expulsões permearam até a década de 1990, com um tendência higienista presente nas políticas remocionistas, como forma de “recuperação e integração moral, econômica e social das famílias faveladas” (Soares, 2023, p. 26).

²¹ Reportagem de 1983 que informa a morte de um cidadão que não recebeu assistência de duas patrulhas policiais em meio a rua em Cascadura, bairro que Bezerra residia na época (Jornal O Globo, 1983).

²² A análise do estudo de Silva é baseada nas novelas de Gilberto Braga sem um recorte específico de classes sociais, mas pelo contexto dos personagens seriam grupos com maior poder aquisitivo. Nesse sentido, precisa-se salientar a generalização que é posta no estudo, que leva a entender como uma forma em que as diversas classes poderiam ter semelhanças no vestuário independente da classe social a qual pertencem.

²³ A expressão foi utilizada em 1970 pelo cartunista Henfil, relacionado a migração nortista e nordestina para o Sudeste do Brasil para melhores condições de vida e pela propaganda desenvolvimentista do regime militar (Haudenschild, 2016).

que se relata como um momento de muito sofrimento. Nesse sentido, o relato de um de seus compositores - conhecido como 1000tinho - é palpável ao falar sobre o que Bezerra buscava para seus álbuns:

[1000tinho] A linha do Bezerra é a linha mais difícil, eu tenho uma porrada de música ali dentro, música de amor eu gravo com qualquer um... mas pra gravar com bezerra não tem amor né? [...] Aí tem que ser malandro. (Marcia Derraik, 2012; 30:22 min).

No documentário de Bezerra (Derraik; Neto, 2012), a malandragem e realidade dos moradores era essência para os trabalhos de Bezerra. Na década de 1980 essa característica não seria mais uma novidade e dentre as reportagens, já tinha o título de “mestre da malandragem”. Conforme Figura 1, é relatado não apenas o ambiente como seu vestuário: “[...] boné jogado para um lado da cabeça, camisa entreaberta, bermuda e sandálias, ele pega o violão e cantarola músicas de seu mundo de personagens, costumes e filosofias marginais” (Jornal O Globo, 1984. p. 8).

Figura 1: Bezerra em conjunto com alguns de seus compositores.



Fonte: O Globo, 1984.

Compreende-se que para a mídia, a malandragem e a marginalidade são sinônimos²⁴. Rocha (2006) traz em sua síntese de como a “dialética da malandragem”²⁵ estipulada por Antônio Cândido tenha sido substituída pela “dialética da marginalidade”, pois estabelece uma “produção cultural contemporânea centrada na violência” (Rocha, 2006. p. 37).

O autor traz em seu estudo obras para exemplificar o contexto divergente da malandragem, sendo Jorge Amado em “Dona Flor e seus dois maridos” (1966) uma malandragem que leva astúcia de forma a conciliar suas vontades com o outro, para assim ter seu bem prazer à sedução, enquanto a malandragem posta em “Cidade de Deus” (1997) seria em conjunto com a sobrevivência de vivenciar a criminalidade, compreendendo que os dois pretendem levar vantagem das situações que são colocadas, pensando em si próprio em primeiro lugar (Rocha, 2006).

Observa-se na análise feita por Rocha (2006) que o que anteriormente era uma conciliação entre realidades diferentes²⁶, modificou-se para que a realidade seja exposta como é, como formato de denúncia, no qual o termo marginal não seja apenas utilizada em tom pejorativo, e sim

²⁴ Vale ressaltar que a ditadura civil-militar-empresarial estava nesse contexto e o processo de mudança de discurso estava em um processo histórico como a figura do malandro como símbolo nacional, permeando porém alguns estereótipos rodeados de preconceitos e racismo (Soares, 2023).

²⁵ Tese de Cândido sobre a formação social brasileira a partir de Memórias de um Sargento de Milícias (Rocha, 2006).

²⁶ A disputa pela memória, reconhecimento e identidade é pontuada por Silva (2021), que relata a construção pela comunidade de museus que contam a história de suas favelas pelos moradores, além da construção de outros meios de narrativa da favela.

para evidenciar aqueles que também foram excluídos ou colocados à margem da sociedade²⁷. Contudo, o autor defende que “o marginal pode ser tanto o excluído, quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente” (Rocha, 2006. p. 56).

Dentre as obras trazidas pelo autor, vale destacar que a verbalização do cotidiano é presente; o que define como literatura marginal – que está intrinsecamente ligada a música, como exemplo a obra “Diário de um Detento”²⁸. Comumente, as obras produzidas são referentes a uma realidade, narradas por aqueles que a vivem, evidenciando as desigualdades sociais daquele contexto e seus impactos²⁹.

3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para a construção da análise é fundamental a compreensão da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, que foi escolhida como metodologia pela amplitude de possibilidades para a compreensão dos objetos tratados no trabalho, de forma a ser possível uma análise qualitativa das obras com base no desenvolvimento.

Fundamentada com a fenomenologia, onde o estudo é baseado na análise dos fenômenos, Peirce traz como base de sua teoria o signo, que pode ser qualquer coisa, desde uma imagem, uma cor, um som, um comportamento, um pensamento, uma capa de disco ou qualquer outro poder de comunicação que é efetuado pela mente, e que é representada por outra coisa, chamada objeto. O objeto causa uma interpretação, nomeada de interpretante do signo (Santaella, 2018).

A partir disso, Peirce (2005) desenvolve que para o entendimento dos signos há a necessidade de três referenciais fundamentais, sendo eles sua tríade complexa: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade é aquilo que está relacionado ao sentimento, qualidade ou originalidade. Já a secundidade é a dualidade, as diferenças entre objetos, gerando conflito, oposição ou resistência, ação e reação. Por fim, a terceiridade está relacionada ao conjunto de costumes e normas sociais pré estabelecidas na sociedade em seu determinado período histórico, que geram um senso comum.

A fim de trabalhar com os princípios do signo, têm-se três fundamentos principais que estão interligados a tríade acima, em que Santaella (2018) menciona: O qualissigno, cuja principal existência e o que dá valor significativo a ele é a qualidade (por exemplo: cor); o sinsigno, aquele que sua existência já possui ampla possibilidades significativas (por exemplo, o algodão, pois enquanto material pode trazer mais conforto); e por último, o legissigno, sendo esse o signo que está em um sistema de regras já pré estabelecido e culturalmente produz uma compressão generalizada do mesmo (exemplo: as cores com funções simbólicas, como durante a Era Vitoriana, onde a noiva deveria usar vestido branco no casamento para comunicar sua pureza perante à Deus e a sociedade européia).

Desta forma, o signo quando relacionado ao seu objeto poderá ter diferentes significados, (dependendo de sua fundamentação), e é dividido em três possibilidades: signos são ícones quando seu fundamento é o qualissigno, ou seja, quando o formato do objeto já produz uma assimilação pela sua característica ou qualidade; signos índice são aqueles signos que tem como fundamento o sinsigno, desta forma são objetos que a sua existência já promove um valor significativo, e o signo símbolo, que tem como fundamento o legissigno, que é pela sua fundamentação social e histórica que terá valor significativo (Peirce, 2005).

Para que essas associações sejam possíveis, é necessário compreender quais relações possui com seu interpretante, dividido em três possibilidades: rema, quando o interpretante

²⁷ Pode-se evidenciar a exaltação do marginal como forma de oposição à repressão da ditadura militar, como a obra de Hélio Oiticica, “seja marginal, seja herói” (Rocha, 2006).

²⁸ Música do Racional Mc’s “Diário de um Detento” foi inspirada no poema de Jocenir, que retrata o massacre em Carandiru e que se tornou um livro.

²⁹ Um exemplo seria a autora Carolina de Jesus, com seu livro “Quarto de despejo” de 1960.

compreende-o com referencial qualitativo, tornando-se majoritário aos ícones; dicente quando o interpretante o referencia pela sua existência, base dos signos indiciais; e argumento, que é referencial aos signos de convenções sociais, predominado pelos símbolos (Santaella, 2018).

Quadro 1: Organização da teoria usada na análise baseado em Peirce (2005).

| Teoria de Peirce (2005) | Fundamento do signo em si | Relacionado ao objeto | Relacionado ao interpretante |
|--|---|--|------------------------------|
| Primeiridade: Primeiras impressões daquilo que se vê. | Qualissigno: qualidade do signo, pode ser cor, formato, sentimento/senções | Ícone: forma que é representado | Rema |
| Secundidade: Começo das interpretações e possíveis caminhos que aquilo pode representar. | Sinsigno: a existência material do signo, aquilo que visualizado em si na imagem | Índice: o que indica o signo, seu significado | Dicentes |
| Terceiridade: Interpretações diversas, com regras já estabelecidas. | Legissigno: convenções sociais, regras pré estabelecidas sócio-culturalmente | Símbolo: análise dos fundamentos culturais na época e suas raízes | Argumento |

Fonte: Adaptado de Peirce (2005) pela autora.

Como exposto na Quadro 1, o signo apresenta-se a mente (primeiridade), por exemplo o fogo, indicará uma representação ou ação (secundidade), a fumaça; e provocará um sintoma/efeito no intérprete que o dará continuidade (terceiridade) algum sentimento de preocupação ou atenção, sendo a terceiridade manifestada no próprio signo, podendo ser ou não um processo do estudo cíclico do próximo signo, aprofundado cada vez mais sua compreensão nestes três elementos.

Segundo Santaella (2018), a teoria da semiótica absorve não apenas o contexto raso daquilo que se é analisado, mas também um aprimoramento da análise, atravessando as limitações iniciais, apresentando as referências e contextos, trazendo todas as naturezas possíveis do signo analisado, percebendo assim que, o intérprete deste signo precisa entender as relações do mesmo. Neste sentido, para uma análise cuidadosa das capas e contracapas dos álbuns de Bezerra da Silva, é necessário analisar a obra contemplando as nuances da obra e do artista, permeando e explorando as relações de artista-comunidade e o processo artístico conjunto do capista³⁰ e a obra em si.

Para este estudo trabalhou-se dois LPs, “Produto do Morro” (1983) e “Alô Malandragem, Maloca o Flagrante” (1986), estes possibilitam diversos signos icônicos e índices de compreensão imediata para aquele que não tem contexto e o interpreta, permitindo uma análise daquilo que se vê relativamente óbvia e simplória. A proposta nesta análise é sair do simples e alcançar uma complexidade imagética, trazendo as narrativas e vivência descritas no álbum como abrangência significativa daquilo que se mostra, sendo feito uma síntese técnica, para assim iniciar a análise semiótica conforme os fundamentos de Charles Peirce.

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

No presente trabalho, através das capas de LPs “Produto do Morro” (1983) e “Alô Malandragem, Maloca o Flagrante!” (1986), emerge a aplicação da semiótica imagética para analisar qualitativamente a estética, o vestuário e o contexto visual dos LPs a fim de compreender

³⁰ Profissional responsável pelas capas de álbuns dos artistas.

a relação do artista com sua comunidade e sua narrativa lírica impressa em seus LPs.

4.1 Análise das capas e contracapas

4.1.1 Produto do Morro

Figura 2: Capa e contracapa do álbum “Produto do Morro” (1983).



Fonte: RCA Vik, 1983.

Quadro 2: Ficha Técnica “Produto do Morro”(1983).

| | |
|----------------------|--|
| Ano de lançamento | 1983 |
| Gravadora | RCA Vik |
| Formato original | LP (<i>long playing</i>) |
| Faixas do lado A | 1 - Pai Véio 171 (Luiz Moreno/ Geraldo Gomes) 2 - Fui obrigado a chorar (1000 tinho / Tião Miranda/ Roxinho) 3 - Lei do Morro (Ney Silva/ Paulinho Corrêa/ Trambique) 4 - Eu não tenho culpa (Joel Silva/ Sergio Fernandes) 5 - Nunca vi ninguém dar dois em nada (Caboré/ Pinga/ Menilson) 6 - Produto do morro (Eliezer da Ponte/ Walter Coragem) |
| Faixas do lado B | 1 - Minha sogra parece um sapatão (1000 tinho/ Tião Miranda/ Roxinho) 2 - Todo errado (Athayde Lucena/ Nelson Cebola) 3 - É rabo de saia (Luiz Carlos de Varginha/ Valdir dos Pagodes) 4 - O preço da glória (Caboré/ Pinga/ Jorge Portela) 5 - Vou lhe dar uma colher (Carnaval) 6 - Empregado do mar (Deja) |
| Produtor | Aramis Barros |
| Assessor de Gravação | Genaro |
| Arranjos e Regência | José Menezes |
| Orquestra | Violão 7 cordas: Dino Violão 6 cordas: Jorge Menezes Cavaquinho: Carlinhos Solos de cavaco e violão: Zé Menezes Bateria: Papão Surdos: Ney, Wilson, Carnegal, Gordinho e Gilberto D'Ávila |

| | |
|------------|---|
| | <p>Surdos de corte e Cuíca: Marçal Reco-reco: Barbosa Ganzá: Genaro Agogo: Beterlaú Pandeiro: Zé Trambique e Bezerra da Silva Tamborins: Marçal, Jorge Garcia, Geraldo Bongô e Stênio Congas: Geraldo Bongô Repique: Marçal Pratos e colheres: Bezerra da Silva e Genaro Coro: As gatas: Dinorah, Eurides, Zenilda, Zélia, Francinete e Branca Os gatunos: Genaro, Tuffic, Gordinho, Nó, Stênio e Barbosa Arregimentação: Gilberto D'Ávila</p> |
| Capa | <p>Arthur Fróes Fotografia de Orlando Abrunhosa</p> |
| Contracapa | <p>Ilustração Arthur Braga</p> |

Fonte: Elaborado pela autora, a partir dos informativos presentes no álbum (2025).

A análise inicia-se pela obra “Produto do Morro” de 1983 (Figura 2) que é título não apenas do álbum, mas da trajetória de vida e carreira de Bezerra em uma enfática continuidade de definição de si próprio, conforme demonstrado no livro biográfico escrito por Vianna (1999). Em 1983, ano de publicação do álbum, Bezerra já era conhecido na mídia como malandro, e com sua participação no fantástico, produziu o videoclipe de “Pai Véio 171” lançado no programa de TV no “Fantástico: Show da Vida”. O clipe é uma sátira de Bezerra como pai de santo de um terreiro de candomblé, que se interessa apenas pelos valores e oferendas dos seus clientes. Enfatizando seu interesse naquilo que irá ganhar vantagem e pedindo agilidade para aqueles que o procuram pelos seus trabalhos, pois “já quer ir-se embora”.

Essa breve contextualização do clipe do álbum é para enfatizar a conexão de Bezerra com as religiões de matrizes africanas muito presente em sua carreira e vida (Vianna, 1999), além de sua essência na malandragem. Para prosseguir nesta análise, contempla-se a primeiridade, a qualidade e originalidade da capa, para isso, pode-se observar as cores presentes na capa são em sua maioria sóbrias com tons de amarelos e marrons, azuis acinzentados e cores de luz e sombra como preto e branco. A cor de maior contraste e destaque (o vermelho), encontra-se no nome do autor em letras garrafais com uma tipografia similar a fonte Oswald.

Percebe-se uma mistura de formatos retos nos ícones secundários da capa, – caixa de madeira – e circulares – os instrumentos –, além da palha que envolve os objetos dentro da caixa, de formato irregular e orgânico. Bezerra, como signo icônico principal, ocupa o centro da capa: seu corpo dentro da caixa, abrindo-a. O rosto de Bezerra, com um sorriso travesso e o vestuário, produzem uma semelhança visual que remete diretamente ao objeto representado de malandro, cumprindo a função icônica conforme a classificação peirceana (Peirce, 2005). Sua mão direita apoia e segura uma das tábuas cheias de pregos finos na abertura da caixa, enquanto a outra pressiona a cabeça do cantor. Na frente da caixa, temos o letreiro “Produto do morro” em caixa alta, escrito manualmente com uma tinta preta.

O vestuário de Bezerra atua como um signo símbolo. Embora casual e comum para as convenções culturais da época e do recorte periférico, diferencia-se pelas cores e composições visuais da camisa polo azul com listras e gola levantada, além de mangas com retílineas em tons contrastantes – laranja amarelado, azul bebê e marinho –, e completa a composição do look com uma boina xadrez preto e branco. Esses elementos icônicos visuais, evocam códigos de estilo e identidade associados à malandragem carioca, como reforçado por Santaella (2018), onde os símbolos são signos cuja relação com o objeto dependem de uma regra, aplicando-se à leitura dos trajes como marca de pertencimento sociocultural.

Ao entrar no domínio da secundidade, a imagem instaura um conflito de percepção da caixa de madeira: embora esse material costume representar robustez e trabalho de força, como

transporte de cargas – um índice de industrialização e esforços manuais –, também apresenta na imagem a finura das madeiras, que remete a falta de cuidado com aquilo que se está armazenado ou transportado, sugerindo descaso com o conteúdo dentro da caixa. A palha, por sua vez, é colocada neste contexto em função indicial, para proteção dos objetos dentro da caixa, e, conseqüentemente protegendo Bezerra. Os instrumentos como o pandeiro, violão, reco-reco, agogô e tamborim trazem um contraponto para o artístico, daquilo que é cultural, trazendo o conjunto simbólico – terceiridade – daquilo que é cotidiano, o samba como uma prática diária, onde é capaz de atravessar o físico da secundidade, para significar o artístico.

Na foto de Orlando Abruñhosa para a capa, pode-se compreender a caixa como objeto simbólico em conjunto com seu letreiro, conforme menciona Filho (2008, p. 70) “[...] as palavras e as letras possuem, inegavelmente uma dimensão imagética, é como dizer que, além de funcionarem como símbolos, também possuem cargas icônicas”.

Pode-se assimilar assim que a simbologia da caixa além de remeter a armazenar objetos, também significa o transporte de Bezerra, saído do nordeste para sudeste clandestinamente (Matos; Sedano, 2019); o letreiro manchado em algumas letras intensifica essa simbologia. Nesse contexto, as caixas – que outrora carregaram mantimentos essenciais para sobrevivência –, aqui, carregam a arte ou a cultura de um país³¹ ou região, não menos importantes para a alma e legado de um povo.

Em contrapartida disto, a imagem de Bezerra saindo de uma caixa também pode-se assemelhar ao de uma caixa surpresa de palhaço, que traz uma identificação de travesso e do malandro como forma de esperteza e agitação.

Ao observar a contracapa, a simbologia da mudança se intensifica. A ilustração de Arthur Braga faz alusão à expulsão dos moradores e a realocação das famílias em locais mais distantes dos centros. Pode-se fazer uma outra percepção, onde a capa reflete a exportação da arte de Bezerra e de sua comunidade por meio da música. Neste álbum, Bezerra traz a malandragem pela sua expressão, o vestuário (mesmo contido no espírito de seu tempo de 1983), tem seu teor de formalidade (camisa polo), mesmo desajeitada em conjunto com estampa frontal, tem um ar de sagacidade, de juventude e traquejo.

O letreiro “Produto do morro” nos confirma sua origem, de onde veio esse objeto, compreendendo que “do morro”, não apenas há o artista, como a produção e construção da arte internamente dentro da comunidade, e, que conforme demonstra-se no cartum na contracapa, dentro da caixa, encontra-se a comunidade como um todo, isso inclui os trabalhadores, a violência, a sensualidade, os conflitos sociais, a marginalização dos corpos e a falta de acesso (Rodrigues; Miranda, 2014), no qual Bezerra é o rosto desta comunidade, que de forma possivelmente clandestina e ilegal (Silva, 2021), narra suas vivências, que permeavam as extremidades da sociedade e conseguem encontrar formas de se inserir e confirmar sua existência, sendo a interpretação de diversos indivíduos nas canções.

3.1.2 Alô malandragem, maloca o flagrante!

³¹ Os instrumentos que têm origens diversas principalmente africanas e portuguesas que vieram com os cidadãos portugueses ou os povos *yoruba* ou do norte e leste do continente africano escravizados e obrigados a vir para o Brasil em navios.

Figura 3: Capa e contracapa do álbum “Alô Malandragem, maloca o flagrante!”(1986).



Fonte: RCA Vik, 1986.

Quadro 3: Ficha Técnica “Alô Malandragem, maloca o flagrante!” (1986).

| | |
|----------------------|--|
| Ano de lançamento | 1986 |
| Gravadora | RCA Vik |
| Formato original | LP (<i>long playing</i>) |
| Faixas do lado A | 1 - Malandragem dá um tempo (Popular P, Adezonilton e Moacyr Bombeiro) 2 - Defunto grampeado (Evandro do Galo e Pedro Butina) 3 - Quem usa antena é televisão (Pinga, Celsinho da Barra Funda) 4 - Maloca o Flagrante (Tonho, Claudio Inspiração, Laureano) 5 - Vovô cantou pra subir (Roxinho, Alicate de Niterói) 6 - A rasteira do presidente (Bicalho, Silvio Modesto) |
| Faixas do lado B | 1 - Meu bom juiz (Beto sem Braço e Serginho Meriti) 2 - Língua de tamanduá (Valmir e Tião Miranda) 3 - Na boca do mato (Luiz Grande) 4 - Sua cabeça não passa na porta (Barbeirinho do Jacarezinho) 5 - Os direitos do otário (1000tinho e Jorge Garcia) 6 - Compositores de verdade (Romildo, Edson Show e Naval) |
| Produção Executiva | Aramis Barros |
| Assessor de Gravação | Genaro |
| Arranjos e Regência | Zé Menezes |
| Arregimentação | Gilberto D'Avila |
| Capa | Sérgio Pagano e Valério do Carmo Fotos: Sérgio Pagano |

Fonte: Elaborado pela autora, a partir dos informativos presentes no álbum (2025).

Para o segundo LP, e já iniciando na primeiridade, pode-se observar a consistência da cor vermelha como representação visual, com o nome do autor em branco com contorno preto em letras garrafais e seu título enfaticamente menor, como uma verbalização da imagem. A capa, feita por Sérgio Pagano e Valério do Carmo, traz os personagens em um corredor ou local mais aberto de uma comunidade, sendo o fundo opaco em tons de cinza e bege, que é possível ver apenas

vultos de pessoas atrás observando.

Na imagem em foco, sendo os principais ícones, está Bezerra e um outro homem sentados em cadeiras acompanhado de uma mesa, ambos de metal, em tom vermelho e dobrável, sendo fácil de levar para os lugares. Enquanto Bezerra aponta para o segundo homem com as duas mãos, uma no ar e outra apoiada na mesa, temos o segundo homem, por sua vez, sentado com uma carcaça de televisão (estética similar a Philco de 14 polegadas dos anos 60) na cabeça, com sorriso sutil e antena para cima, com as duas mãos apoiadas sobre as coxas e postura que beira ao ingênuo e desajeito.

No vestuário – símbolo visual cultural da época – observa-se o uso das camisas estampadas como primeiro impacto, com Bezerra utilizando uma camisa semi aberta listrada de preto e cinza, com recortes que englobam o peito e ombro com outra estampa que simula um gradiente apenas na extremidade próxima ao recorte. Com as mangas dobradas na altura do antebraço, acessórios como pulseira de correntes e um relógio branco virado para o pulso, a calça jeans com bainha fina, parecendo ter sido ajustado e sandálias franciscanas pisando com o pé direito em algo parecendo papel. O homem não identificado, totalmente contrastante, está com uma camisa com estampa *rapport*³² vermelha com flores azuis, contornadas em branco e preto, uma calça alfaiataria bege, sapatos sociais *loafer* e meias longas. Seus acessórios são os mesmos de Bezerra, porém mais chamativos em prata e com o adendo de um anel de prata no dedo anelar da mão direita.

Prosseguindo para a secundidade, os gestos de Bezerra na capa remetem uma forma de indignação do que vê, ou até mesmo de exemplificação. Os acessórios, mesmo que sejam similares a sua companhia, parecem ser acessórios mais caros e valiosos. O título “Alô malandragem, maloca o flagrante”, é uma frase que reside na canção “Maloca O Flagrante” de Tonho, Claudio Inspiração, Laureano, no qual no contexto da canção e na gíria regional se refere a um aviso para os presentes esconderem objetos ilegais quando os policiais chegam e operam.

O gesto de Bezerra apontando para o homem pode significar um índice de aviso para que aqueles presentes prestem atenção, enquanto o outro homem – com a televisão na cabeça – remete a expressão regional “quem usa antena é televisão” que refere-se a alguém que não precisa de antena para estar atento às situações ao seu redor, sendo signos indiciais e simbólicos culturais valiosos para a presente análise.

Combinando a secundidade e partindo a terceiridade, de maneira literal e caricata, a capa descreve parte do cotidiano e das qualidades fundamentais para estar em segurança nas favelas, onde a malandragem é uma forma de resistência e adaptabilidade. Os adereços e gestos de Bezerra e o segundo homem trazem uma dualidade entre dois personagens opostos muito presentes nas comunidades periféricas, sendo eles: o malandro e o otário.

O primeiro personagem, identificado como malandro, representa a figura experiente, inserida no meio das práticas entre os moradores de favela e a polícia. Seu gestual sério e o uso de cores escuras são índices do papel que interpreta. Em contraste, o personagem otário, tem um gestual mais retraído, com uma malícia misturada com ingenuidade, que não necessariamente é infantil, mas que prioriza o benefício próprio, representada pelas cores vivas e claras do vestuário. A oposição destes personagens constrói um discurso identitário recorrente nas canções³³ e reforça, pela terceiridade, as categorias sociais e os códigos no imaginário da cultura de favela.

O álbum apresenta o vestuário da época em que foi lançado de forma didática, permitindo uma leitura visual das camadas socioculturais por meio dos signos das vestimentas. Desde o vestuário idealizado³⁴ na contracapa, onde apresenta os compositores – operando como signos icônicos –, presentes no álbum em uma escadaria em conjunto com Bezerra, todos arrumados

³²Técnica de estampa de repetição, formando uma estampa contínua.

³³ Conforme Soares (2023) relata ao analisar as músicas deste mesmo álbum em sua tese.

³⁴ Percebe-se que os personagens na imagem - que também são moradores da comunidade - não estão fora de seu vestuário comum, mas há um aperfeiçoamento e detalhismo maior para serem eternizados na contracapa.

variando de camisetas com estampa listrada e camisas com rapports chamativos, boinas de couro e algodão, calças retas sociais e de alfaiataria, até os cintos que variam do preto, branco e marrom, calçados baixos como alpargatas, sandálias e tênis. Conforme Peirce (2005), as composições funcionam como índices visuais de pertencimento de classe, sendo objetos reais e que também se qualificam como símbolos (por carregarem significados culturais sobre identidade).

Pela variedade e identidade única presente nas comunidades dos anos 1980, os acessórios – que também são signos icônicos secundários –, são um dos pontos mais marcantes e estimados para o estudo da moda periférica da década. Os colares com correntes largas, pingentes chamativos, anéis grandes, pulseiras de correntes, óculos escuros estilo aviador e bolsas de mão de couro com fivelas de metal contribuem para o mix do que estava em voga: uma adaptação do maximalismo (formas, estampas, cores) para a realidade das favelas. Na lógica estrutural peirceana, esse processo ocorre no campo da terceiridade, onde o signo se realiza pela regra interpretativa, compartilhada pela comunidade do período.

A contracapa torna-se ainda mais significativa ao perceber que os homens presentes, desconhecidos para o público, mostram-se coletivamente, como demonstração de comunidade e valorização dos compositores.

No documentário “Onde a coruja dorme” (2012) temos Bezerra – com o nome já estabelecido dentro da indústria e de sua comunidade –, nutrindo admiração e respeito pelos compositores. As filmagens ainda apresentam as visitas de Bezerra da Silva aos diversos morros com o propósito de conhecer compositores locais e registrar suas trajetórias.

Paralelamente, evidencia-se o perfil desses escritores, cujas ocupações extrapolam o meio musical — atuando como carteiros, pedreiros, bombeiros, entre outras profissões. Apesar dos contextos profissionais diversos, conseguem transpor suas experiências de vida para as composições interpretadas por Bezerra, conferindo autenticidade e riqueza às canções.

Como um todo, os compositores – que eram de diversas comunidades – e Bezerra, traziam de forma satírica e crua a realidade que vivenciavam, o que impactava (e impacta até hoje) também enquanto ouvintes de samba, pois produziam e consumiam o gênero musical. O fato de utilizarem do humor como uma possível válvula de escape do cotidiano é algo que está dentro da identidade brasileira até o presente, na frase popular “rir pra não chorar”.

Tanto a imagem da capa, quanto a contracapa evocam contextos específicos da comunidade, articulando relações de divergência e indignação, orgulho e valorização, especialmente na presença coletiva dos compositores. O LP constrói uma espécie de caricatura literal e visual de um cotidiano muito mais palpável e presente, pois é feito dentro da comunidade e inevitavelmente para a comunidade.

Como observa Rocha (2006), a comunidade é visível e tangível de dentro para fora. Bezerra, um signo de vivência contínua, nos traz a interpretação e os autores como um só, pois essa vivência engloba seu dia a dia enquanto reduto do morro para sua comunidade e produto do morro para seus ouvintes, sendo um sujeito coletivo e agente cultural.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo tem a estética de Bezerra como base para o entendimento da linguagem narrativa que vai muito além do samba que o artista produz. Dentre as limitações do trabalho, a falta de informativos referente a gravadora e até mesmo do próprio vestuário das comunidades na década analisada são destaques, repara-se que diversos detalhes estão invisibilizados e deixados ao tempo que ocorreu, sendo necessário uma pesquisa mais aprofundada destes temas para maior esclarecimento de certas relações.

A pesquisa é limitada a dois álbuns, mas pode-se analisar diversos LP's do autor com impacto imagético imponente, além de ser possível a análise de diversos outros autores e autoras

que viam em sua arte uma forma de representação, valorizando estes indivíduos e seu coletivo.

Ao analisar qualitativamente por meio da semiótica de Charles Sanders Peirce a trajetória do artista enquanto indivíduo, a estética, o vestuário e o contexto visual observa-se sua carreira entrelaçada com suas vivências e um pensamento voltado para o coletivo.

É importante ressaltar que essa história de vida pertence a grande parte de brasileiros que saíram de seus estados natais para as metrópoles com o objetivo de mudar de vida, sendo essa uma percepção fundamental para compreender que, mesmo que Bezerra seja “apenas” o intérprete das canções (algo que de forma alguma é um demérito), as mesmas foram vivenciadas no âmago, seja do próprio autor ou dos próprios moradores que têm histórias tão similares relacionadas a imigração, a marginalização, a ilegalidade e violência. A relação com a fé e religiões, famílias sem uma estrutura adequada pela moradia, alimentação, acesso a saúde, educação ou saneamento básico; ou até mesmo a relação com dinheiro e a falta dele; a relação com as mulheres, o machismo e homofobia que eram comum na época e normalizadas dentro da estrutura que até hoje é composta na sociedade e que formam parte de uma identidade nacional.

Apesar de Bezerra sentir-se injustiçado diversas vezes em relação ao valor que recebia das vendas de seus álbuns e do valor que os compositores recebiam, percebe-se que há um anseio daquele que produz os álbuns analisados de compreender o eu lírico para representá-lo de forma genuína, ou até mesmo em uma caricatura, como visto na contracapa do primeiro álbum analisado “Produto do Morro” (1983) na Figura 2, sendo essa, uma caricatura de forma literal.

A persona de Bezerra é simples, busca na musicalidade uma forma de expressão, trazendo seu cotidiano e permanecendo com senso de justiça e viés cômico, sendo essa uma das possíveis representações da figura do malandro, pois o mesmo modificou-se em algumas de suas estruturas características, e permeia no imaginário social conforme o passar do tempo.

Referente ao vestuário, Bezerra faz parte do espírito do tempo da década de 1980, sendo necessário uma visão holística dos álbuns para uma análise que atravesse esse olhar mais simplificado das peças. Percebe-se que para Bezerra e produtores do álbum, o vestuário em si tem um valor significativo mais corriqueiro, que representa excelentemente o cotidiano, sem muitas complicações de compreensão, mas necessitando um detalhamento maior no contexto da imagem para um valor simbólico.

Deste modo, os LPs de Bezerra analisados neste trabalho, centram-se na figura do Bezerra como malandro, propondo um formato imagético que cultua essa figura como principal personagem e que leva consigo diversas histórias presentes nas canções, conseguindo refletir a narrativa lírica descritas nas músicas; conseqüentemente, o que o malandro representa é o que ele faz e onde ele reside em seu dia a dia: nas comunidades e nas figuras que passam por ele.

A musicalidade é o meio que conecta Bezerra e esses ‘verdadeiros poetas’, como apresentado na contracapa de “Alô Malandragem, maloca o flagrante” de 1986 (Figura 3). A relação de Bezerra da Silva com sua comunidade é íntima e acolhedora, possui um real sentido de comunidade e de coletivo presente no cotidiano, sendo representado nas canções e refletidos nos LPs de forma a ser evidente sua importância.

As ruas da comunidade é onde Bezerra encontrava seus compositores, e é nessas mesmas ruas que passam o malandro, o otário e em algum momento a comunidade como um todo, observando as relações contínuas e escrevendo e possibilitando a interpretação das vozes do morro centralizadas em Bezerra.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente a minha querida amiga e co-orientadora Leidiane que me auxiliou no meu bloqueio de escrita e esteve presente em todo o processo deste; agradecer a todos meus amados amigos que estavam no anseio da finalização deste trabalho, em especial os meus queridos amigos Mateus, Luiza e Emily em conjunto aos meus familiares mais próximos,

minha mãe, meu pai, minha irmã e minha sobrinha pelo imenso apoio e carinho. Amo muito vocês!

REFERÊNCIAS

ALVES, Yago de Oliveira. **A Moda Periférica na Baixada Santista como Resistência da Identidade-Território no Século XXI**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2024.

AMARAL, Luiza Real de Andrade. **"Eu sou o samba"**: Representações do gênero musical como ferramenta de construção da identidade nacional. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BASTOS, Angela Oliveira. **Periféricas Maneiras de Vestir: A Juventude Negra de Periferia na Construção de uma Moda Engajada**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.

BEZERRA DA SILVA. **Alô malandragem, maloca o flagrante!**. São Paulo. RCA Vik, 1986. 1 disco sonoro (LP), 33 ⅓ rpm, estéreo.

BEZERRA DA SILVA. **Mana, Cadê Meu Boi - Viola Testemunha**. São Paulo. Copacabana Discos, 1969. 1 disco sonoro (Vinil), 33 ⅓ rpm.

BEZERRA DA SILVA. **O Rei Do Côco - Vol 1**. São Paulo. Tapeçar, 1975. 1 disco sonoro (LP), 33 ⅓ rpm.

BEZERRA DA SILVA. **O Rei Do Côco - Vol 2**. São Paulo. Tapeçar, 1976. 1 disco sonoro (LP), 33 ⅓ rpm.

BEZERRA DA SILVA. **Produto do morro**. São Paulo. RCA Vik, 1983. 1 disco sonoro (LP), 33 ⅓ rpm.

CAFOLA, D. A. Madame para uns, Satã para outros: uma leitura do corpo marginal em Madame Satã (2002), de Karim Aïnouz. **Albuquerque – Revista de História**, v. 7, n. 14, jul.-dez. 2015, p. 121-141.

DERRAIK, Márcia; NETO, Simplício "Marcia Derraiki". **Onde a Coruja Dorme (original) - Compositores do Bezerra da Silva**. YouTube, 9 de mai. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1zd9yhxubuM/>>. Acesso em: 01 de dez. 2024.

FILHO, Bruno Pompeu Marques. **A gente faz o que o coração dita**. Análise semiótica das capas dos discos de Dorival Caymmi. Dissertação (Pós-graduação em Ciências da Comunicação) - USP Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GOMES, T. DE M. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 171–198, jul. 2004.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda de samba**. Rio de Janeiro, 1933.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. Sul maravilha: experiências diaspóricas nordestinas na música popular brasileira das décadas de 1960 e 1970. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 18, ed. 33, p. 33-48, jul.-dez. 2016.

MATOS, Cláudia Neiva dos. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 121-132, jul.-dez. 2013.

MATOS, Maria I. S. de; SEDANO, Eder A. F. Experiências urbanas e tensões: trajetória, oralidade e música em Bezerra da Silva. **História Oral**, v. 22, n. 2, p. 9-32, jul./dez. 2019.

MILAN, Joenir Antônio; SOERENSEN, Claudiana. A dança negra / afro-brasileira como fator educacional. **Revista África e Africanidades**, Ano III, n. 12, fev. 2011.

MUKUNA, Kazadi wa. **O contato musical transatlântico**: contribuição bantu na música popular brasileira. 1978. Resumo de Tese p. 97-101, Tese - Universidade Nacional do Zaire, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira De História**, São Paulo, , v. 20, nº 39, p.167-189, 2000.

O GLOBO (Rio de Janeiro). Bezerra da Silva: mestre da malandragem. **O Globo**, Meier, p.8, 17 out.1984.

O GLOBO (Rio de Janeiro). Samba, malícia e malandragem de Bezerra da Silva. **O Globo**, Madureira, p. 10, 21 out. 1983.

O GLOBO (Rio de Janeiro).Triste flagrante: um doente sem socorro. **O Globo**, Madureira, p. 10, 26 ago. 1983.

O GLOBO (Rio de Janeiro). Velha prática adotada pelos favelados. **Grande Rio**, Rio de Janeiro, p. 34, 24 nov. 1985.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROCHA, Gilmar. A "arte da malandragem" entre a farsa e a tragédia - uma narrativa dramática de longa duração. **PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, Niterói/RJ. Ano 11, n. 20, p. 358-385, março de 2021.

ROCHA, Gilmar. "Eis o malandro na praça outra vez": a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 108-121, 2º sem. 2006.

ROCHA, Gilmar. O rei da Lapa: Madame Satã e a malandragem carioca. Rio de Janeiro: **7 Letras**, 2004.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a "dialética da marginalidade". **Letras**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 23–70, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/>>. Acesso em: 22 dez. 2024.

RODRIGUES, Marinéa da Silva Figueira; MIRANDA, Antonio Carlos de. História Ambiental: O Saneamento da cidade do Rio de Janeiro. **Revista Práxis**, Rio de Janeiro, ano 2014, v. 6, n. 11, p. 25-35, 20 jun. 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. Cengage Learning Brasil, 2018.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Prefácio. In: SIMILI, Ivana Guilherme; BONADIO, Maria Claudia (org). **Histórias do vestir masculino: Narrativas de moda, beleza e elegância**. 1. ed. Maringá: Eduem, p. 7-9. 2017.

SANTHIAGO, Ricardo. História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. **História Oral**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 155–187, 2013.

SANTOS, Raimundo Eneidino dos. Um Panorama do Yorubá em seu Ambiente e Alguns Traços Congruentes com o Português. **Papia** v. 21, Universidade de Macau, p. 137-157, 2011.

SANTOS, Regina Maria Meirelles. Matrizes africanas no samba. In: V CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR – SEÇÃO

LATINO-AMERICANA (IASPM–AL), 5., 2004, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: UNIRIO; UCAM; PUC-Rio, 2004. v. 1, p. 1–6.

SEDANO, Eder Aparecido Ferreira. **Bezerra da Silva: Música, malandragem, cotidiano e resistência (morros e subúrbios cariocas – 1980-1990)**. 2017. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2017.

SILVA, Elisabeth Murilho da. Moda e masculinidade na década de 1980: Algumas pistas a partir das telenovelas de Gilberto Braga. **12º Colóquio de Moda: 3º Congresso de Iniciação Científica em Design e Moda**, João Pessoa, v. único, n. 9ª Edição Internacional, p. 01-13, 2016.

SILVA, Viviane Bastos e. Favelas como dano estético: mecanismos estatais de desvalorização de cultura e de memória no Rio de Janeiro. **CECIL**, [s.l], [s.v], [s.n], p.1-19, 2021.

SOARES, Maria Julia Petronilho Peixoto. **“Malandro é malandro e mané é mané”**: uma análise dos discursos da malandragem durante a segunda metade do século XX a partir de Bezerra da Silva. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970–2005)**. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

VIANNA, Letícia C. R.. **Bezerra da Silva, produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Editor, 1999.