

BEZERRA DA SILVA, UM GERME DO MORRO: UMA INTERFACE ENTRE O DISCURSO LITERÁRIO E A LETRA DA CANÇÃO BEZERRENSE

Alfredo Bezerra do Santos (Codap-UFS)

INTRODUÇÃO

Apesar de empregar elementos de uma análise discursiva, este trabalho não pretende se fechar sobre as condições externas ao texto. Tem a finalidade de sugerir relações, envolvendo as letras da canção de Bezerra da Silva, e formar discussões a partir de conceitos como paratopia, cenografia, *ethos* e dialogismo. O texto do presente trabalho pauta-se pela seguinte trajetória: primeiro discute-se cada um dos conceitos já apresentados, depois procura-se associá-los aos enunciados que nutrem a letra das canções em foco, por fim julga-se a letra, considerando a estrutura linguística e temática. Não se faz distinção entre a letra produzida por Silva ou seu grupo de compositores.

CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS

Na ótica bakhtiniana, um ato de discurso não se desloca de sua interatividade. A gênese da interatividade vai combinar através de uma enunciação um *eu* a um *outro*. Numa perspectiva como essa (MARCHEZAN, 2006, p.117) o ato de diálogo aparece associado ao da enunciação e é visto como um mecanismo de interdependência. É por isso que é aceitável o fato de que na formulação da linguagem haja sempre um dado dialógico. Em qualquer caminho por onde se dê a concretização de atos verbais, uma “alternância de vozes” será verificada. É nesse sentido que incluirão fatos materiais, físicos, envolvidos quer seja numa conversa, quer seja num canal escrito. Essa alternância assinala-se

Realização



Apoio



substancialmente pelo envolvimento entre o *eu*, sujeito da enunciação, e um *outro*, destinatário do enunciado.

Para Marchezan, a noção de tempo, espaço e sujeito, estão em constante jogo: “ (...) a reflexão bakhtiniana reúne sujeito, tempo espaço – e o diálogo o mostra de maneira modelar- mas diferentemente de outras perspectivas, lhes conserva e revela a constituição histórica, social e cultural, também explorada por meio do conceito de cronótopo.”(MARCHEZAN,2006,p.117) Esses elementos indispensáveis no momento da projeção enunciativa concorrerão fundamentalmente com a efetivação da linguagem nos laços sociais que vão sendo marcados com o dialogismo.

Esse dialogismo é descrito a partir de uma cadeia de amplitudes. Nenhuma delas esgotam em si mesmas, estão sempre presentes em um instante específico e em todos eles a que a situação dialógica remeter. Uma exemplificação desse fato ocorre quando se analisa a categoria de tempo, visto de um ou de vários pontos de um texto, uma fala, que poderiam ser evocados com a finalidade de tornar dinâmico o discurso. Voese assim se define sobre a problemática temporal em face do dialogismo:

A dialogia, pois, é inerente a todo discurso e, na medida em que diz respeito a vozes que antecederam a do enunciante e às que poderão sucedê-lo, explicita a dupla função da linguagem: não há enunciado que não exiba traços do produto histórico da atividade dos homens e que, objetivado, não possa servir de referência para que novos enunciados sejam construídos e nos quais se manifeste uma maior ou menor superação do que estava socialmente posto.(VOESE, 2005, P. 47)

Por outro lado, autores como Authier-Revuz e Martins acentuam, assim como aqueles que adotam os mesmos critérios na análise do conceito de dialogismo, a fixação de dois eixos. Para o primeiro, tudo se localiza na relação dialógica entre o *um* e o *outro*, no qual o último interfere no *um*. Já para o segundo autor, a comunicação é alcançada numa ambivalência de alteridade em que o *eu* assume validade ao ser referendado pelo *tu*. Flores,

porém, alega a conjunção de três fatores ao se tratar da constituição do dialogismo.(FLORES, 1998, p.8)

De acordo com ele, a idéia de dialogismo deve ser ancorada mesmo em três peças de um circuito de enunciação: um sujeito, um outro (destinatário) e mais um outro, a quem ele denominou de superdestinatário, aquele que “fala no sujeito”(FLORES, 1998, p.20)

Contextualizando os fatos enunciativos na composição bezerrense, nota-se o constante diálogo que o sujeito do enunciado tenta manter com as circunstâncias políticas, culturais, sociais, num esforço de recuperação da imagem pejorativa que estigmatiza o modo de vida dos habitantes do morro como será discutido mais adiante.

Outro conceito a destacar aqui é o de paratopia. Maingueneau em A análise do discurso literário faz um apanhado das colocações de Bourdieu e verifica o destaque dado à produção da obra literária, confirmando o não direcionamento dela à sociedade, mas a um setor específico arrolados a três planos interdependentes: uma rede de aparelhos na qual escritor e público se envolvem; um campo, creditado ser um campo discursivo e não estável, onde se debatem posicionamentos estéticos e um arquivo, algo equivalente à memória da literatura.

A noção de instabilidade vai se acentuando no ideário paratópico. A paratopia propriamente dita se refere a um lugar determinado e ao mesmo tempo a um não lugar, de acordo com Maingueneau. É a um só instante um espaço de ficção, “ literário”, e concreto, “real”. Significa uma região fronteira, de instável posicionamento só sendo limitada ao espaço da enunciação. Há fatores concorrenciais: existe um lugar reservado à enunciação e outro que é o da existência da obra, produto de consumo, deixando transparecer a duplicidade do escritor, que ora tem raízes no mundo exterior à obra e ora se encontra na condição de indivíduo aprisionado ao mundo da enunciação.

Aliado a esse conceito, encontra-se o de embreagem paratópica. Ela é uma resultante da condição da enunciação. Essa condição inaugura-se na obra desde a construção do enunciado, responsabiliza-se pela instalação do mundo da própria obra literária. “ Pode-se falar aqui de uma espécie de embreagem do texto sobre suas condições de enunciação e, em primeiro lugar, sobre a paratopia que é o seu motor” (MAINGUENEAU,2006,p. 121)

O território postulado no trabalho artístico manifesta as condições do enunciado e no caso do texto literário torna-se um guia do leitor no momento de formar rotinas interpretativas. Através dessa rotina é possível detectar, por exemplo, a personagem imitadora do escritor, ou perceber uma outra que é modelo de uma rotina literária. Isso ocorre porque a obra reflete no universo que mesmo cria as condições de sua própria enunciação e a isso é o que se pode denominar de embreagem paratópica.

De acordo com Severo (SEVERO,2008, p.26) podem-se encontrar embreagens de várias ordens,n organizados em vários eixos semânticos como os espaços paratópicos, divididos e paratopia geográfica e social, personagens paratópicos, paratopia limítrofe e os estabelecimentos paratópicos sociais, de marginalidade, de antagonismos e de alteridade.

Nas letras da canção bezerrense, por exemplo, entende-se que a posição paratópica assumida pelo autor implícito é a da reconstrução da imagem do morro, trazendo à luz as vozes latentes estereotipadas por um processo de civilização que esmaga, exercitadora do poder opressor, limitadora das virtudes daquela localidade. Em outras palavras, o autor implícito elabora a sua obra ancorado na posição de defensor de valores do morro amortecidos no processo civilizatório. É dessa situação paratópica que a obra do escritor emerge.

Em Maingueneau (MAINGUENEAU,2006, P.251), um dado discurso envolve uma cena englobante (destaca o tipo de discurso), uma cena genérica (a cena específica de cada gênero do discurso) e a cenografia (cena constituída pela enunciação).

Segundo suas colocações, ocorre uma cena hierarquizante com relação ao “mundo” instituído pela obra literária. Por mais que a obra literária redescubra um mundo real, esse mundo real só existe integrado à obra e não à parte dela. Para Maingueneau, “ Um texto é na verdade um rastro de um discurso em que a fala é *encenada*.”(MAINGUENEAU, 2006, p.250)

A cenografia é um conjunto de sinais transcritos na e pela enunciação onde o enunciador garantirá a posição paratópica assumida pelo discurso. Ou ainda na postura de Severo: “A cenografia de uma obra é, portanto, o ponto em que ela se articula em relação à vida do escritor e a sociedade(...)” (SEVERO,2008,p.22)

Numa tentativa de verificação da cenografia na obra de Bezerra da Silva, observa-se, por exemplo, que a opção paratópica, a de dar voz às reentrâncias do morro, assim como a temática escolhida e o descritivismo apoiado nos quadros da favela e na situação de miserabilidade do morro, concorrem a uma reiteração ainda mais incisiva da opção paratópica do enunciador. É o que se pode demonstrar a partir de seus textos.

Para isso conspira a temática explorada, a dialética questionadora de preconceito contra o morro, a postura de linguagem adotada, às vezes carregada de gírias, e a fotografia de determinados quadros culturais, que leva a acreditar nas composições de Bezerra como uma espécie de sociopoesia.

Ademais, curiosa é a forma da apresentação do *ethos* nas composições de Silva. Vale lembrar antecipadamente a conceituação desse termo. De forma generalizada, o *ethos* trata da imagem que determinado *expositor* veicula de si mesmo a partir do discurso.

Para Mussalim, que se pronuncia em concordância com a voz de Maingueneau, o discurso está relacionado a um “tom”, referente à voz ou à escrita, de onde se descortinam a impressão que se pode ter do enunciador, uma representação da autoria discursiva:

No que se refere à noção de *ethos*, Maingueneau afirma que todo discurso está relacionado a uma “voz” ou “tom”, decorrente de seu modo de enunciação. Esta era uma dimensão bem conhecida da retórica antiga, que entendia por *ethos* as propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, não pelo que diziam de si mesmos, mas pela aparência que lhes conferia o próprio modo de enunciarem seus discursos: o ritmo, a entonação a escolha das palavras e dos argumentos revelavam determinadas características desses oradores.” (MUSSALIM, 2008, p.71)

Autores como Amossy entendem que faz sentido estudar *ethos* se relacionado à noção de estereótipo, considera ela “(...) a construção de uma imagem de si em sua relação com a representação coletiva cristalizada e com a atividade da estereotipagem.” (AMOSSY, 2008, p.25) A retórica é que fornece aos investigadores da questão os fundamentos da questão do *ethos*. É muito lembrado a partir de estudos da corrente aristotélica, que centra no caráter do orador o pertencimento da origem dessa noção. Apesar disso, a tendência que mais parece se difundir é a da imagem formada a partir de uma exposição, ratificada ou não pela personalidade da figura do enunciador.

A noção de *ethos*, apoiada à situação das composições de Bezerra, encontra um sujeito implícito que necessita ter sua imagem percebida pelo não dito, como compete a quase toda situação de discurso, mas algumas das letras pintam um perfil antecipado, um tipo de *ethos exibido* (sou isso, não sou aquilo), em que um dos sujeitos implícitos projeta a própria figura portadora dos traços ideológicos e identitários de Bezerra, (<http://letras.terra.com.br/bezerra-da-silva/91156/> /acesso em: 15/04/2010):

Produto do morro

(Eliezer da Ponte e Valter coragem 1983)/Sou produto do morro/

Por isso do morro não fujo e nem corro/No morro aprendi a ser gente/Nunca fui valente e sim considerado/Em qualquer favela que chegar sou muito festejado./Sou produto do morro/Sem pedir socorro a ninguém/Embarquei no asfalto /Na cruel sociedade/Que esconde mil valores /Que no morro não tem (...)

Partideiro sem nó na garganta

(Franco teixeira,Adelzonilton e Nilo dias 1993)

(...) É eu sou assim sem papa na língua meu bom camarada Não sou caô caô, nem conversa fiada(...)/Dizem que sou malandro,cantor de bandido(...)

Na verdade sou um cronista/Que transmite o dia a dia do meu povo sofredor(...)

A obra em Bezerra da Silva

Consideradas as questões acima, o ponto de destaque agora recai sobre a linguagem e as matérias explorados em Bezerra da Silva. Da sua temática, discute-se aqui a questão do malandro, da mulher e da violência.

As composições da arte de Bezerra possuem uma temática diversificada, mas instalada no presente da vida na favela. Entre seus temas,registram-se: a investida de forças reacionárias (como polícia e marginal),a desmistificação de atos contraventores, o código de conduta vigente no morro, a punição com morte ou humilhação pública do delator,a desconfiança em relação à postura feminina, a ironia diante de situações banais ou vitais como a morte, a institucionalização da gíria e mais outros.

Grosso modo, as marca caracterizadoras da linguagem bezerrense celebram a metaforização, a aliteração, principalmente nas letras em que o coco é retomado, a gíria. Nota-se também a influência da oralidade na escrita e detectam-se termos recorrentes que parecem referenciais na sua obra: caguite, malandro, polícia,rapaziada,morro,ladrão,sogra,delegado,mané.

Entre todos as expressões, o que mais chama a atenção é o uso do termo *cagete* (delator, traidor, dedo-duro), aparece com frequência em sua obra, o que quer dizer que pesava sobre Bezerra a consciência de seu papel no morro como orientador e difusor de orientações utilitaristas.

Além do mais a rotulação dada a ele entre seus compositores de “embaixador da favela” aponta para uma das tendências apoiadas em suas letras, a da retomada da consciência em relação às problemáticas da favela.

A malandragem é um dos destaques de suas canções. Malandro e sambista marcam uma tradição sinonímica, histórica, particularmente na origem do samba carioca. O malandro em Bezerra da Silva é tipo de pessoa esperta, divertida e inteligente, vista com respeito. Descobrem-se três tipos de malandros, cada um com sua própria identidade: há o “malandro rife”, isto é, um bom sujeito, boa gente; o “malandro demais”, o idiota, o otário, o mané e o “bandido malando”, um sujeito estrategista, poderoso.

Vianna apresenta assim a questão da malandragem julgando o trabalho de Bezerra da Silva:

“Nas letras do samba de Bezerra da Silva, o malandro não se aposentou, nem virou bandido como muitas vezes se suspeita. Nesses sambas o malandro não é aquele que foge do trabalho e se dá bem, ele é o trabalhador que consegue sobreviver à exploração capitalista, ao descaso do Estado, à opressão dos policiais e dos traficantes, sem sucumbir, sem virar bandido!” (VIANNA, 1999, p.116)

Se o malandro aparece com uma imagem restabelecida, a mesma sorte não a teve a mulher. O perfil da mulher se encerra numa série de juízos depreciativos. O título de algumas composições deixa isto patente: A culpada foi Quitéria (infidelidade), Vizinha faladeira, Viúva de seis (mandava executar maridos), Piranha, Minha sogra é sapatão, A vaca da minha sogra. Afora estas que necessitam de contextualização: Mandei pro inferno (a minha “nega”), Sequestraram minha sogra (o sequestrador preferiu pagar e devolvê-la), Rabo de

foguete (ao despertar de uma noite de amor o sujeito implícito fica surpreso com a chegada de um marido que não existia), Pode acreditar em mim (mandou a “nega” para o inferno, mas o diabo a devolveu), Muamba (a muamba é a sogra, a ser vendida no Paraguai) e assim por diante.

A violência ganha foro de iteratividade, retrata as negociações na arena do poder local e das decisões “pelo ferro”. Em “ Se eu não mato, eu morro”, o sujeito implícito esclarece que não é valente,mas leva um tapa, seu oponente está com mais de cinquenta amigos,então ele se decide: “Levei um tapa/caí no canto/E se não me levanto iam me massacrar(...)/Chamei o meu santo São Jorge Guerreiro(...)/Em fração de segundo pensei/Que o mundo ia acabar/Aí eu meti a mão no cano e saí pipocando pra valer”. Já em “O malandro era forte”, o sujeito implícito, narrando uma luta entre ele e um malandro robusto, declara: “E o cara babava igual a cachorro danado/Foi logo metendo a mão na turbina/E o povo gritando:/-Esse já é finado/A própria lei é quem diz/ Que a defesa é um direito sagrado/Aí eu meti a mão no meu ferro/Saí dando pipoco e derrubei o malvado.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas impressões foram possíveis perceber a partir da situação acima percorrida: dá-se a entender que as canções de Silva são uma espécie de sociopoesia em que o flagrante do cotidiano é o motivo de um certo recorte no lirismo embebido nos quadros da cultura local.

Ainda mais: dada as condições paratópicas do sujeito implícito, cuja função se confunde com o papel de resgate da imagem do morro pelo canto, parece o sujeito ter seguido um projeto maduro de reflexão, como se tivesse plena consciência de que era

possível nivelar o reposicionamento de um mundo menor, a favela, dentro de outro maior, o Brasil, numa clara rejeição a valores que estigmatizam o morro ou o inferiorizam.

Realização



Apoio



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso a construção do ethos**, São Paulo, 2008

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**, São Paulo: Editora Contexto, 2006

MARCHEZAN, Renata Coelho. **Diálogo**. In **Bakhtin: outros conceitos-chave** (org. Beth Braith), São Paulo: ABDR, 2006.

MUSSALIM, Fernanda. **Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo**. In *Ethos discursivo* (orgs. Ana Raquel Mota, Luciana Salgado), São Paulo: 2008.

SEVERO, Renata Trindade. **Análise Semiolinguística de O último voo do flamingo construção paratópica de uma nação em estado de ficção**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada), Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo: 2008.

VIANNA, Letícia C.R. **Bezerra da Silva, produto do morro**. Rio de Janeiro: Jorhe Zahar Editor, 1999.

VOESE, Ingo. **Análise do discurso e o ensino de língua portuguesa: Aprender e ensinar com textos**, vol. 13. São Paulo: 2005.

PERIÓDICO

FLORES, Valdir. **Dialogismo e enunciação**. Revista linguagem e ensino, vol. 1, No. 1, 1998, PP. 3-32

REFERÊNCIA ON LINE

<http://letras.terra.com.br/bezerra-da-silva/911560> acesso em: 15/04/2010

Realização



Apoio

