



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus de Marília



CULTURA  
ACADÊMICA  
*Editora*

# Bezerra da Silva e a “dialética da marginalidade”

Rainer Gonçalves Sousa

**Como citar:** SOUSA, R. G. Bezerra da Silva e a “dialética da marginalidade”. *In:* MAGI, E.; MARCHI, L. de. (org.). **Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. p. 69-92.  
DOI: <https://doi.org/10.36311/2020.978-65-86546-38-5.p69-92>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

# BEZERRA DA SILVA E A “DIALÉTICA DA MARGINALIDADE”

*Rainer Gonçalves Sousa*

## **MALANDRAGEM, UM TEMA DE LONGA DATA**

A malandragem há muito é recorrente na história do Brasil, pois inúmeras são as canções, poemas, textos acadêmicos, quadros e romances em que esse tema aparece com destaque, de forma que, mesmo que extensamente debatido, o malandro e a malandragem ainda são relevantes no imaginário nacional. Talvez, em 2018, a maior prova desse fato se deu em uma entrevista do técnico de futebol Tite, que no dia vinte e sete de fevereiro, fez a seguinte afirmação para a ESPN Brasil<sup>1</sup>: “Eu não quero

---

<sup>1</sup> TITE é o Bola da Vez desta terça-feira na ESPN Brasil. *ESPN Press Room*, São Paulo, 26 fev. 2018. Disponível em: <https://espnpressroom.com/brazil/press-releases/2018/02/tite-e-o-bola-da-vez-desta-terca-feira-na-espn-brasil-2/>. Acesso em: 06 mar. 2018.

ter malandragem. Eu não quero ganhar pelo escuro. Eu quero ganhar sendo competente. Malandro é quem é incompetente. Quem quer ganhar pelo escuro é sinônimo de incompetência”. Percebe-se, por essa fala, que o malandro e a malandragem ainda fazem parte de um debate muito vivo, inclusive no meio acadêmico, onde o assunto foi tratado com bastante relevância em dois célebres textos concebidos no alvorecer e no fechamento da década de 1970. O primeiro deles, “A dialética da malandragem”, de Antônio Cândido, pensa o malandro por meio de uma perspectiva notoriamente dinâmica. Tendo como fonte o livro “Memórias de um sargento de milícias”, ele afirma que tal obra é constituída

[...] pela dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência. O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência; e que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores (CÂNDIDO, 1970, p. 77).

O autor supracitado percebe ainda a malandragem não como um simples artifício capaz de enriquecer e chamar a atenção do leitor de “Memórias de um sargento de milícias”. A obra de Manuel Antônio de Almeida estaria profundamente ancorada nas peculiaridades de uma sociedade jovem e que se distinguia, já no século XIX, dos modelos exemplares que poderiam ser observados nos Estados Unidos ou na Europa. Na condição de jogo, observa-se na malandragem e no malandro uma alternância entre os polos da ordem e da desordem, tecendo uma dinâmica sobre a qual seria muito difícil de se aplicar uma saída fácil ou a possibilidade de vitória de um desses opostos na existência do malandro ou quiçá, da própria sociedade brasileira.

Já em 1979, Roberto Schwarz elabora uma série de considerações ao raciocínio proposto por Antônio Cândido em “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, buscando aprofundar a relevância daquilo que é dito por seu interlocutor ao tratar do romance de Manuel Antônio de Almeida (SCHWARZ, 2002). Nesse sentido, a malandragem, para o autor, não é tão somente uma questão ligada ao passado, mas permeada por uma forte atualidade que não se restringe

somente a determinados nichos do tecido social, mas também abarca instituições responsáveis pela própria identidade brasileira, constituídas a partir do jogo entre ordem e desordem.

Schwarz (2002, p. 150) ressalta, adotando um tom mais claramente crítico ao fenômeno da malandragem, que “[...] a dialética de ordem e desordem é construída inicialmente enquanto experiência e perspectiva de um setor social, em um quadro de antagonismo de classes historicamente determinado”. Sendo assim, o autor não defende a malandragem como um traço exótico, que positivaria a imagem do brasileiro enquanto sujeito capaz de elaborar soluções criativas, explicando a razão de tal fluidez entre a ordem e a desordem.

Ainda que Schwarz (2002) acredite que Cândido (1970) não seja enfático nessa perspectiva violenta e injusta que envolve a malandragem, ele contemporiza a sua própria diferença de compreensão ao lembrar que o texto fundante da dialética da malandragem é produzido durante a segunda metade da década de 1960, em meio ao processo de instalação e fortalecimento da ditadura militar no Brasil. Destacando o contexto de produção do ensaio, Schwarz (2002, p. 154) faz com que o texto de Cândido tenha também uma importância de natureza política, sendo assim entendido como uma manifestação intelectual preocupada em se opor “[...] à brutal modernização que estava em curso”.

No que diz respeito ao campo da música popular, essa discussão ganha seus primeiros contornos na passagem do século XIX para o século XX, quando o fim da escravidão abre portas para um conjunto de impasses e problemas de difícil resolução. No Rio de Janeiro, cidade então portadora da condição de capital federal, os projetos de modernização do espaço urbano esbarravam em “[...] todos os habitantes de cortiços, malocas, os frequentadores de botequins e *freges* (bares populares), além das barracas, carroções e carrinhos de rua” (FENERICK, 2005, p. 31).

Ainda que os projetos de modernização pareçam estar somente ligados aos conflitos sociais presentes em uma sociedade pós-escravocrata, é importante considerar que ela teve e tem seus pontos de contato com o campo da música popular, cujo caminho de profissionalização andava vagarosamente. De fato, no começo do século XX, a posse e o uso de certos instrumentos musicais representavam um contraponto aos anseios civilizatórios, já que a canção popular era cotidianamente vista como

atividade ligada à boemia, aos desajustados, aos frequentadores das casas de prostituição, aos vagabundos e, inevitavelmente, aos chamados malandros.

Apesar dessa marginalização, é importante destacar que os primeiros avanços na comunicação de massa se deram nesse mesmo contexto, sendo o rádio o seu primeiro grande representante. Sem esquecer do grande interesse estatal pela expansão desse meio de comunicação, principalmente na Era Vargas (1930-1945), há de se observar que o campo da música popular encontrou espaço de afirmação nos sulcos dos discos e nas ondas dos rádios. Contudo, para que isso fosse possível, a canção popular, e de inconteste ascendência negra, teve que romper com duas importantes barreiras ideológicas. Segundo Martín-Barbero (2015, p. 244-245) ,

uma é a levantada, por um lado, pela concepção populista da cultura, remetendo a verdade do popular, sua “essência”, às raízes, à origem, isto é, não à história de sua formação, e sim a esse lugar idealizado da autenticidade que seria o campo, o mundo rural [...]. A outra barreira é levantada por uma intelectualidade ilustrada, para a qual a cultura se identifica com a Arte, uma arte que é distância e distinção, demarcação e disciplina, diante das indisciplinadas e inclassificáveis manifestações musicais da cidade.

É no reconhecimento dessas barreiras que se delinea, por exemplo, o descompasso entre a ideologia do trabalho e a canção de sambistas que o negavam como meio de ascensão econômica e social. Já na década de 1930, o Departamento de Imprensa e Propaganda, investido de poderes para censurar e propagandear, não mediu esforços para que a canção popular e, principalmente, o samba fossem sistematicamente higienizados em seus conteúdos. Ainda que não fosse efetivamente limado do universo do samba, o tema da malandragem foi enfrentado nas situações em que pudesse representar algum tipo de ameaça à ordem e às autoridades de seu tempo.

Em suma, o que se percebe é que a formação de um mercado consumidor das manifestações artísticas de origem popular, ainda que configurasse um espaço de divulgação e afirmação de seu conteúdo, era ao mesmo tempo um lugar de apagamento e desprestígio de produtos culturais em que pudessem ser identificados seus marcadores étnicos, sociais e políticos. Ainda que houvesse entusiasmo e interesse pela cultura

popular, sua divulgação era organizada a partir de uma ideia mais geral e conciliatória.

Verifica-se, nesse sentido, que o processo de controle e apaziguamento da malandragem avança no tempo e nas manifestações culturais de massa. Para dar exemplo disso, é possível se valer das considerações que Lilia Moritz Schwarcz realiza ao debater a concepção da personagem Zé Carioca, no texto “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. A certa altura do texto, quando a autora debate as disputas envolvendo a malandragem, afirma que foi a visão romântica e amistosa que acabou transformando o malandro em

[...] um sujeito bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso. Por meio da versão “Zé Carioca” da malandragem, reintroduzia-se, nos anos 50, o modelo do “jeitinho” brasileiro, a concepção freyriana de que no Brasil tudo tende a amolecer e se adaptar. Enfim, o malandro parece personificar com perfeição a velha fábula das três raças, numa versão mais recente e exaltadora. Diferentemente dos prognósticos negativos de certos teóricos do século passado, a mistura teria gerado um tipo singular de civilização (SCHWARCZ, 1995, p. 57).

Na música popular dessa mesma época, especialmente na década de 1950, entende-se que a perspectiva docilizada e pitoresca ganhou contornos na voz de uma série de sambistas, como Adoniran Barbosa, que se notabilizou pela gravação da canção “Saudososa maloca”<sup>2</sup>, em 1951; e Moreira da Silva, que ao longo desta década gravou vários discos em torno do tema da malandragem, chegando inclusive a gravar uma canção sobre o mesmo personagem debatido por Schwarcz (1995), o Zé Carioca<sup>3</sup>.

Com a chegada da conturbada década de 1960, marcada pelo processo de instalação de uma ditadura militar em terras brasileiras, seria difícil que o perfil autoritário do regime se valesse da imagem do malandro para reafirmar seu projeto de nação. De fato, observando o desenvolvimento das relações entre arte e política, a malandragem passou a ser uma figura

<sup>2</sup> SAUDOSA maloca. Intérprete e compositor: Adoniran Barbosa. *In*: SAUDOSA maloca. Intérprete: Adoniran Barbosa. [S.L.]: EMI, c2010. 1 CD, 4,8 pol., faixa 1. (Grandes Sucessos).

<sup>3</sup> ZÉ carioca. Intérprete: Moreira da Silva. *In*: A VOLTA do Malando. Intérprete: Moreira da Silva. [S.L.]: Imperial, 1970. 1 disco vinil, lado B, faixa 6.

oposta aos valores positivados pelo regime militar. Saudar os malandros ou outros tantos marginais (como fez o artista plástico Hélio Oiticica) passou a ser uma forma de se rejeitar um outro projeto modernizador, que em seu bojo, também abarcava a perseguição aos chamados “subversivos”, que poderiam ser reconhecidos tanto nos militantes políticos, quanto nas populações historicamente marginalizadas.

## **DE PERNAMBUCO AO RIO DE JANEIRO, DO COCO AO PARTIDO ALTO: O SURGIMENTO DE BEZERRA DA SILVA NO CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO**

É justamente neste período que se torna então possível falar mais sobre a figura do sambista Bezerra da Silva. Retirante, nascido em Pernambuco, Bezerra da Silva tentou a sorte na cidade do Rio de Janeiro ainda bastante jovem. Mesmo tendo certa afinidade com o universo musical, passou os primeiros anos de sua estadia no Rio se ocupando de trabalhos braçais e habitando as favelas cariocas. De forma tímida, reforçou seus laços com o universo da canção popular e do samba quando assumiu o tamborim no “Unidos do Cantagalo”, um bloco carnavalesco que levava o nome do morro em que ele passou uma parte considerável de sua vida (MATOS, 2011, p. 99).

Com um início de carreira bastante instável, a primeira oportunidade surgiu em 1965, quando venceu um concurso de rádio com a canção “Nunca mais sambo”, sendo esta posteriormente gravada pela já conhecida cantora Marlene<sup>4</sup>. De acordo com Bezerra, a conquista não rendeu os frutos desejados, já que a gravação feita por Marlene teria sido intermediada por um diretor da gravadora, que também acabou entrando como um dos autores do samba feito por Bezerra (VIANNA, 1999, p. 29). De modo prático, a vitória não possibilitou que ele conhecesse a afamada estrela do rádio e, a partir disso, iniciar uma possível rede de contatos no meio artístico daquela época.

A perspectiva que Bezerra da Silva nos fornece é a de que o “polo ordenador” do mercado fonográfico carioca tinha pouco interesse em abrir portas para um retirante pobre, negro e favelado. Aparentemente, essa percepção vem de uma fase anterior, de extrema pobreza, quando entre

---

<sup>4</sup> Nome histórico na fase de maior importância do rádio brasileiro, Marlene foi eleita “Rainha do Rádio” e durante um bom tempo disputou público e fama com a cantora Emilinha Borba.

1954 e 1961, Bezerra viveu como indigente. Segundo ele, a superação dessa situação teve a ver com a sua entrada na umbanda, que futuramente ocuparia uma posição especial em canções que falavam sobre a intervenção justa de entidades espirituais, a importância dos “pais” e “vovós” que comandam os terreiros e até de falsos líderes que mereciam ser prontamente denunciados (SOUSA, 2009, p. 75-76).

Além da revelação espiritual, a recuperação do compositor também contou com a expressa ajuda de Jackson do Pandeiro, que, tal qual Bezerra, era um retirante nordestino que ingressou no mundo da música popular. Durante algum tempo, ele participou como músico de estúdio do já conhecido artista paraibano e voltou a assinar algumas composições em parceria com Jackson e outros músicos com os quais passou então a fazer contato. Sem ainda ter uma vinculação definitiva com o samba, Bezerra da Silva retomou a possibilidade de atuar como artista solo privilegiando um repertório claramente regionalista, compondo e interpretando xotes, baiões e cocos.

No ano de 1969, Bezerra gravou um compacto que trazia as músicas “Viola testemunha”<sup>5</sup> e “Mana, cadê meu boi”<sup>6</sup>. No ano seguinte, registrou as canções que integrariam o seu primeiro álbum, intitulado “Bezerra da Silva, o rei do coco – Volume I”<sup>7</sup>. Contudo, por conta da eclosão de uma grave escassez de petróleo no mercado brasileiro, a prensagem do disco ficou engavetada por cinco anos. Já em 1976, Bezerra se manteve vinculado ao universo musical nordestino ao gravar o disco “Bezerra da Silva, o rei do coco – Volume II”<sup>8</sup>.

Ainda que o sucesso fonográfico parecesse distante e complicado, a carreira de instrumentista seria de grande importância para que suas pretensões artísticas não fossem perdidas de vista. Em 1977, Bezerra da Silva participou de uma série de shows no Canecão, realizando o acompanhamento musical para a cantora Elizeth Cardoso. Notado por

---

<sup>5</sup> VIOLA testemunha. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositor: A. Delfino, B. da Silva e J. Garcia. *In*: MANÁ, cadê meu boi. Intérprete: Bezerra da Silva. [S.L.]: Copacabana Discos, 1969. 1 disco vinil, lado A, faixa 2.

<sup>6</sup> MANÁ, cadê meu boi. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositor: Jorginho e B. Silva. *In*: MANÁ, cadê meu boi. Intérprete: Bezerra da Silva. [S.L.]: Copacabana Discos, 1969. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

<sup>7</sup> O REI do côco. Intérprete: Bezerra da Silva. Produção: Jorge Garcia e Bezerra da Silva. Direção musical: Jackson do Pandeiro. Rio de Janeiro: Tapeçar Gravações, 1975. 1 disco de vinil. v. 1. Vários compositores.

<sup>8</sup> O REI do côco. Intérprete: Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: Tapeçar Gravações, 1976. 1 disco de vinil. v. 2. Vários compositores.



João Luzes, diretor do espetáculo, foi então convidado para integrar a orquestra de músicos da Rede Globo de Televisão, conquistando o seu primeiro emprego com carteira assinada (VIANNA, 1999, p. 31).

Naquele mesmo ano, a vida artística de Bezerra da Silva ganhou uma outra significativa guinada, com a gravação do álbum “Partido Alto Nota 10 – Bezerra da Silva e Genaro”. Diferente dos discos anteriores, o autoproclamado “rei do coco” desapareceu para então dar lugar ao chamado samba de partido alto. Mais do que uma guinada estética, a obra gravada de Bezerra da Silva deixou de lado o universo temático da canção regionalista e nordestina, para então avançar sobre questões que marcaram o samba desde os seus primórdios. Nesse novo caminho, notabiliza-se um extenso conjunto de canções que remontam cenas ligadas às favelas cariocas, incluindo aí, logicamente, a questão da malandragem.

Para que essa mudança fosse possível, Bezerra recuperou uma das mais antigas práticas da cena musical carioca do século XX: a chamada “parceria”. Aquela mesma que ele criticou quando, em 1969, foi impedido de conhecer a cantora Marlene. Em seu sentido original, as “parcerias” consistiam na compra total ou parcial de sambas elaborados por compositores geralmente negros, pobres e iletrados. Como já destacado, apesar de crescente, a indústria cultural brasileira estava longe de superar questões estruturais, como o racismo e o preconceito de classe.

É o que se percebe na pesquisa João Baptista Borges Pereira, que ao investigar a presença do negro nas empresas radiofônicas de São Paulo, na passagem das décadas de 1950 e 1960, conclui que, no âmbito artístico desse importante braço do entretenimento brasileiro,

[...] os casos de discriminação são tão frequentes que funcionam como advertência (que são observadas) para que os artistas negros não alimentem grandes esperanças de infiltração em determinadas esferas sociais. Talvez sejam tais advertências que respondem pelo fato de não ter sido encontrado, nesta pesquisa, nem um artista negro, mesmo famoso, como associado de clubes recreativos ou de associações não-profissionais de brancos (PEREIRA, 2001, p. 245).

No caso de Bezerra, ainda que estivesse em um momento de relativa ascensão profissional, as parcerias foram reinventadas. Dali em

diante, ele foi responsável por organizar uma extensa rede de contatos no interior de várias favelas cariocas, buscando as composições de sujeitos que tinham pouca ou nenhuma penetração no mercado fonográfico daquele período. Contudo, ao contrário de seu funcionamento usual, a parceria instituída nos discos de Bezerra da Silva tinha como finalidade reafirmar a autoria dos sambas gravados e, em alguma medida, projetar o nome dos compositores no universo ao qual se integravam artistas e gravadoras.

Não limitada a um mero discurso ou uma prática relegada aos bastidores, a questão da composição e da autoria dos sambas acabou sendo tema da faixa-título do álbum “Esse aí que é o homem”<sup>9</sup>, de 1984, composta com Décio de Carvalho, que trazia a seguinte letra:

Me convidaram prum samba  
Ninguém sabia o meu nome  
Eu só ouvia falar:  
“É esse aí que é o homem”  
É esse aí que é o homem (4x)

A malandragem da área  
Se acercava de mim  
Me olhando de cima pra baixo  
Balançando a cabeça que sim.

É esse aí que é o homem (4x)

Eu nada estava entendendo  
E eles diziam:  
“Agora nós vamos!  
O mundo dá muita volta!  
Até que enfim nós encontramos!”

---

<sup>9</sup> É ESSE aí que é o homem. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositores: Felipão e B. Silva. *In*: É ESSE aí que é o homem. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo: RCA Vik, 1984. 1 disco vinil, lado A, faixa 6.

É esse aí que é o homem (4x)

Eles falaram pra mim

Com toda convicção:

“Você é o Bezerra da Silva.

Está aqui o seu disco em nossas mãos.”

É esse aí que é o homem (4x)

É que nós somos compositores

E queremos gravar com você também

Porque já conhecemos a sua fama,

Você não dá volta em ninguém

É esse aí que é o homem (4x)

Na letra, percebe-se que a estratégia adotada por Bezerra da Silva, anos mais tarde, acabaria sendo um marco que explicaria não só o seu sucesso, mas também as questões que frequentemente apareceriam nas canções que ele gravou. Buscando subverter os entraves que ele mesmo percebeu no desenvolvimento de sua carreira, o sambista estabeleceu um subterfúgio que retoma e, ao mesmo tempo, rompe com práticas que se colocavam como usuais no mercado fonográfico. Além disso, nota-se que é essa mesma estratégia de formação de seu repertório que fará com que a malandragem acabe se transformando em um tema relevante e recorrente no conjunto de canções e na própria imagem pública que ele fomentou ao longo do tempo.

Como já dito, o tema da malandragem não é nenhuma novidade no universo da música popular. No entanto, cabe aqui destacar que Bezerra da Silva e seu extenso “time” de compositores foram responsáveis pela continuação e resignificação desse personagem histórico. Não por acaso, a certa altura da década de 1980, Bezerra foi ocasionalmente questionado e comparado a outros sambistas que também já cantavam sobre a vida

e os percalços dos malandros. Entre todas essas ocasiões, destaca-se uma entrevista<sup>10</sup> feita junto à Moreira da Silva, também já citado nas páginas iniciais do texto. Em determinado momento da sessão de perguntas, Bezerra foi então questionado sobre a possibilidade de ser entendido como uma espécie de herdeiro de Moreira. Como resposta, foi categórico ao defender que

[...]o meu gênero de música *não tem nada a ver com o do Moreira da Silva*. O samba de breque que o Moreira canta, até hoje no Brasil é somente ele que canta. Já tentaram fazer um Moreira por aí, mas não conseguiram. Eu canto a realidade cotidiana que acontece no morro e na favela, e o Moreira fez o personagem de um bom malandro. Você vê que na música do Moreira o malandro só ganha. Ele não vai dar mole, que ele não é otário. (Moreira ri). Já no meu é diferente. Tem hora que o malandro quebra a cara também. Então, muitas pessoas confundem e dizem: “você é o sucessor do Moreira da Silva”. Mas quem sou eu prá ser sucessor de Moreira da Silva? Não que eu não tenha valor, mas se eu não sei fazer o que ele faz, como é que eu vou ser sucessor dele? (O ENCONTRO..., 1986, p. 09, grifo nosso).

No entendimento de Bezerra da Silva, não havia somente uma profunda distinção estética, mas também uma diferença narrativa entre os sambas e malandros cantados por ele e por seu antecessor. Enquanto Moreira estaria mais vinculado a um determinado subgênero do samba (samba de breque), Bezerra propôs uma evidente relação com os elementos musicais que marcaram o chamado samba de partido alto. Por outro lado, ao cantar sobre os malandros, enquanto Moreira recuperou um exotismo que permitiu com que o personagem, ainda que próximo ao polo da desordem, acabasse tendo um final feliz, Bezerra, pautou-se por um jogo cambiante, sem destino predeterminado, em que foi possível dar um final trágico ao malandro.

Com o intuito de se atestar a veracidade daquilo que Bezerra da Silva dizia sobre a sua própria obra gravada, cabe aqui fazer uma breve

---

<sup>10</sup> O ENCONTRO dos reis da malandragem. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jun. 1986, p. 109.

análise da canção “Malandro Rife”, gravada no ano de 1985, em disco homônimo<sup>11</sup>.

Malandro é malandro mesmo  
Malandro é malandro mesmo  
Malandro é malandro mesmo  
E o otário é otário mesmo

O malandro de primeira  
Sempre foi considerado  
Em qualquer bocada que ele chega  
Ele é muito bem chegado  
E quando tá caído não reclama  
Sofre calado e não chora  
Não bota culpa em ninguém  
E nem joga conversa fora

Quem fala mal do malandro  
Só pode ser por ciúme ou despeito  
Malandro é um cara bacana  
Homem de moral e de respeito  
O defeito do malandro  
É gostar de dinheiro, amizade e mulher  
Malandro tem cabeça feita  
Malandro sabe o que quer

Quando o bom malandro é rife  
Comanda bonito a sua transação  
Não faz covardia com os trabalhadores

---

<sup>11</sup> MALANDRO rife. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositor: A. Cavaco e Otacílio. *In*: MALANDRO rife. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo, RCA Vik, 1985. 1 disco vinil, lado A, faixa 6.

E àqueles mais pobres ele dá leite e pão  
Quando pinta um safado no seu morro  
Assaltando operário botando pra frente  
Ele mesmo arrepia o tremendo canalha  
E depois enterra como indigente.

Com uma estruturação própria dos sambas de partido alto, essa canção possui um refrão que orienta o tema fundamental da letra. Em princípio, esse refrão convida o ouvinte a compreender não somente a existência do malandro, mas a do seu opositor, aqui chamado de “otário”. De certa forma incompleta, a letra nada versa sobre os predicados que desabonariam esse antagonista, se prestando somente a elencar as qualidades que permitem lançar um olhar positivo sobre o malandro.

Entre os pontos fundamentais dessa expressa defesa do malandro, a letra valoriza a capacidade afetiva deste personagem, assegurando que ele firma boas relações com seus próximos. Para tanto, destaca que “[...] o malandro de primeira/ sempre foi considerado/ Em qualquer bocada que ele chega/ ele é muito bem chegado” (MALANDRO, 1985). Dada a referência ao ambiente das favelas cariocas, a canção reconhece que o malandro é posto como uma figura ilustre e incapaz de romper com os valores e práticas que organizam sua comunidade de origem.

Por outro lado, retomando a própria análise de Bezerra da Silva sobre sua obra, o malandro é ao mesmo tempo colocado como uma figura que nem sempre alcança seus objetivos. Entre os polos da ordem e da desordem, ele acaba sendo alvo das ações prescritivas da lei e do Estado, estando assim à mercê do confronto com as autoridades policiais e do encarceramento. No entanto, ainda que posto nesse tipo de situação desfavorável, ele sustenta princípios que provariam a sua condição existencial, pois “[...] quando tá caído não reclama/ Sofre calado e não chora/ Não bota culpa em ninguém/ e nem joga conversa fora” (MALANDRO, 1985).

Ainda que esses elementos permitam dizer que o malandro em Bezerra da Silva, de fato, ganhou uma outra configuração, é importante destacar como essa mesma letra também carrega em si determinados sentidos sobre a malandragem que perduraram ao longo do tempo. Ao falar que o malandro é um sujeito que protege os membros de sua

comunidade da ação dos assaltantes, o ato de “arrepia o canalha” e depois “enterrar como indigente” remonta à violência como meio de resolução dos conflitos, rompendo com uma imagem suave e conciliatória sobre a malandragem.

Além disso, a menção de que o bom malandro “[...] comanda bonito sua transação” indica a negação do trabalho como uma outra permanência do malandro de Bezerra (MALANDRO, 1985). O uso da palavra “transação” abre caminho para uma definição bastante abstrata dos itinerários que explicam a sobrevivência material do malandro. Vez que canção foi elaborada nos fins do século XX, essa falta de clareza pode se remeter ao mais amplo leque de expedientes, passando pelo trabalho informal, pelo estelionato ou até mesmo pelo envolvimento com o crescente tráfico de drogas.

Por fim, cabe destacar que a dimensão hedonista da malandragem também se apresenta em “Malandro Rife”. Por meio de uma clara sugestão irônica, o samba interpretado por Bezerra da Silva afirma que o maior defeito de um malandro seria sua devoção pelo dinheiro, pelos amigos e pelas mulheres (MALANDRO, 1985). Ainda que essas possam ser vistas como expressões do poder conquistado e buscado pelo malandro, a canção deixa claro que ele não é um sujeito individualista, pois teria compromisso em ajudar os trabalhadores de sua comunidade e aqueles que vivem em uma condição de maior penúria.

A retomada do aspecto violento da malandragem, na passagem da década de 1970 e 1980, acabou sendo um elemento de grande destaque nas várias reportagens e críticas feitas ao trabalho de Bezerra da Silva. Entre outras designações produzidas nesse período, alguns dos intérpretes de sua obra chegaram a inventar uma classificação própria ao tipo de samba cantado por ele, chamando-o de “sambandido”<sup>12</sup>. Acostumado a adotar uma postura irônica e desdenhosa sobre tais apropriações, Bezerra chegou a declarar que esse tipo de classificação era “uma grande vantagem”, pois “os bandidos, que nunca têm direito a nada, ganharam um cantor. Hoje, todos eles gostam de mim”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> O termo ganhou maior repercussão quando uma matéria publicada no dia 30 de abril de 1988, para o *Jornal do Brasil*, trouxe o seguinte título: Protesto e humor no “sambandido”.

<sup>13</sup> NÃO tenho nada de polêmico, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1997.

Em certa medida, essa resposta de Bezerra pode se apresentar como sintoma da simplificação inerente ao termo. Ainda que retome a violência em diversas canções, ela não se coloca como um simples subterfúgio acionado de forma indiscriminada. Conhecido como um dos maiores *hits* de sua carreira, o samba “Bicho Feroz” provavelmente seja o documento-canção que melhor sintetize o sentido que a violência muitas vezes assume em sua obra<sup>14</sup>.

(Aí, rapaziada! Esse pagode não é pra “malandro rife”  
É pra fim de comédia que pede seguro quando tá no sufoco  
Aí, malandragem, se liga!)

Você com revólver na mão é um bicho feroz (feroz)  
Sem ele anda rebolando e até muda de voz  
Isso aqui, cá pra nós!

É que a rapaziada não sabe  
Quando você entrou em cana  
Lavava a roupa da malandragem  
E dormia no canto da cama

Hoje está em liberdade  
E anda trepado com marra de cão  
Eu conheço seu passado na cadeia  
Seu negócio é somente pagar sugestão

Olha aí vacilão...

Você com revólver na mão é um bicho feroz (feroz)  
Sem ele anda rebolando e até muda de voz  
Isso aqui, cá pra nós!

---

<sup>14</sup> BICHO feroz. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositor: C. Inspiração e Tonho. *In*: MALANDRO Rife. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo, RCA Vik, 1985. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.



Simplesmente eu tô dando esse alô  
Porque sei que você não é de nada  
Quando leva um arroxo dos homens  
De bandeja entrega toda rapaziada  
Acha bonito ser bicho solto  
Mas não tem disposição  
Quando entra em cana novamente  
Vai passar lua de mel outra vez na prisão

Olha aí safadão...

Você com revólver na mão é um bicho feroz (feroz)  
Sem ele anda rebolando e até muda de voz  
Isso aqui, cá pra nós!

(Aí, malandragem!  
Eu sou cadeado!  
Não vou falar pra ninguém  
Só pra torcida do Flamengo e do Corinthians!)

Entre deboche e seriedade, Bezerra da Silva estabelece, nessa canção, que “o bicho solto” jamais poderia ser considerado um “malandro rife” (BICHO, 1985), o que não tem nada a ver com a simples decisão de utilizar ou não a violência como forma resolutiva dos conflitos. Em nenhum momento, o malandro é posto como sujeito pacífico ou que se recusa a andar com um “revólver na mão”. Ter ou não a arma como subterfúgio nunca serviria como critério capaz de fazer a precisa distinção entre as duas figuras evocadas na letra deste samba.

Nessa canção, assim como no caso de “Malandro Rife”, a credibilidade do malandro é reconhecida a partir do momento em que ele não “entrega toda a rapaziada” nas possíveis situações de confronto com

as autoridades<sup>15</sup> (BICHO, 1985). Sendo assim, o malandro na canção de Bezerra jamais é visto a partir das situações em que consegue driblar o universo da legalidade e, com isso, obter algum tipo de vantagem que lhe confira prestígio e poder. Pelo contrário, só atesta sua posição no mundo quando não se mostra disposto a colaborar com os sujeitos e instituições que representam o polo da ordem.

## **BEZERRA DA SILVA E A “DIALÉTICA DA MALANDRAGEM”**

Feito esse mapeamento de comportamentos do malandro cantado na obra de Bezerra da Silva, retorna-se para o modo pelo qual Tite, Cândido (1970) e Schwarz (2002) pensaram a questão da malandragem. Percebe-se que, em parcela significativa das canções gravadas por Bezerra, o malandro é retratado por um viés que não cabe no discurso prontamente depreciativo do técnico da seleção, nem na interpretação dos autores mencionados, pois não parece ser um sujeito interessado em colaborar ou, em alguma medida, ser cooptado por aqueles que representam o universo da lei e da ordem.

É nesse ponto que as considerações do professor e ensaísta João Cezar de Castro Rocha parecem se apresentar como uma forma de melhor entender a malandragem no samba de Bezerra da Silva. Responsável por cunhar, originalmente, o conceito de “dialética da marginalidade”, o referido pesquisador entende primordialmente que a chave de leitura proposta pela dialética da malandragem não seria mais capaz de dar conta de uma série de fenômenos culturais que marcam o Brasil dos fins do século XX e do início do século XXI (ROCHA, 2006).

Conforme o autor, é indispensável perceber que, no período em questão, testemunha-se a ampliação e digitalização dos meios de produção cultural, com a possibilidade da constituição de narrativas, nas mais diferentes linguagens artísticas, de sujeitos que são historicamente marginalizados. Nesse sentido, inspirado por considerações do escritor

---

<sup>15</sup> Outro samba que também merece destaque é “Na hora da dura”, do disco “Justiça Social” (1987). Já em seus versos iniciais, a letra afirma: “Na hora da dura/ Você abre o cadeado/ E dá de bandeja/ Os irmãozinhos pro delegado/ Na hora da dura/ Você abre o bico e sai caguetando/ Eis a diferença, mané, do otário pro malandro/ Eis a diferença do otário pro malandro”. NA HORA da dura. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositor: B. Pernada e Simões. *In*: JUSTIÇA social. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo: RCA Vik; BMG, 1987. 1 disco vinil, lado B, faixa 1.

Euclides da Cunha e pelo triunfo mercadológico “Cidade de Deus”, ele destaca que

a organização das favelas e comunidades através de formas de expressão cultural pode despertar a potência vislumbrada por Euclides da Cunha. Por isso, uma transformação significativa ocorreu no exato momento em que o filme “Cidade de Deus” disputava o Oscar: nas periferias e nas favelas, grupos se multiplicavam, produzindo um fenômeno novo na história cultural brasileira – a definição da própria imagem (ROCHA, 2006, p. 60).

Para Rocha, o desenvolvimento desse tipo de organização e produção cultural veio para desestabilizar uma antiga prática que marcou uma extensa gama de produções artísticas do Brasil Contemporâneo. No caso, ele se refere ao fato de que, no campo das mais variadas expressões artísticas, havia uma recorrente exploração das populações marginalizadas enquanto “tema” de exposições fotográficas, romances, produções cinematográficas, quadros e canções.

Ressalta-se que essas expressões se organizavam por meio de atores estranhos às comunidades retratadas, trazendo à tona um outro dilema ético: por mais que viessem a oferecer uma leitura crítica sobre a realidade socioeconômica do país, o sucesso mercadológico e o prestígio alcançado com as produções ficavam usualmente retidos nas mãos daqueles que falam dos e pelos os sujeitos marginalizados.

Como resultado prático, esse dilema teria fomentado “[...] um crescente sentimento de insatisfação” (ROCHA, 2006, p. 31) que, tomado como verdadeiro e verificável em diversas produções dos fins do século XX, pode alinhar-se à insatisfação sentida por Bezerra da Silva, que o levou a buscar justamente a produção artística dos sujeitos marginalizados. Nota-se, na obra do sambista, uma preocupação em se reafirmar que uma parcela significativa de seu legado artístico só foi possível graças à capacidade criativa de outros artistas que, assim como ele, não tinham meios para adentrar as instâncias que organizavam o mercado fonográfico de sua época<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Além de entrevistas e canções, essa valorização dos compositores da favela na obra de Bezerra da Silva acabou sendo tema central do documentário “Onde a coruja dorme”, produzido por Márcia Derrail e Simplício Neto.

Por não ter vivenciado de forma plena os processos de digitalização e barateamento da produção musical, Bezerra da Silva não conseguiu fazer com que outros artistas de origem subalterna pudessem alcançar uma projeção artística semelhante a dele<sup>17</sup>. Não por acaso, costumava dizer que os repasses pela venda de seus discos e a política de direitos autorais eram claramente injustos ou organizados por meio de algum tipo de fraude. Ao fim, mesmo almejando dar espaço a “ilustres desconhecidos”, Bezerra ainda foi um artista limitado a uma época de maior controle e monopólio sobre a produção artística.

Concomitante a esse interesse em dar espaço para compositores sem prestígio no mercado fonográfico, a estratégia adotada por Bezerra da Silva acabou dando um certo sentido coletivo à sua obra. Não raro, como é comum a muitos intérpretes de música popular, a responsabilidade de performar o conteúdo das canções transmite uma noção de comprometimento com as narrativas que são apresentadas nos discos e nos palcos. Por isso, o espectador menos informado pode vir a acreditar que o intérprete seja o autor da música ou que, mesmo sabendo que o cantor se limita à condição de intérprete, questionar-se até que ponto a narrativa apresentada não se conecta com algum aspecto particular da vida daquele que canta.

No caso de Bezerra, esse tipo de confusão autoral ou hipótese biográfica ganhou força pelo timbre de voz do sambista. Rouca e anasalada, sua voz surgia nas canções como um elemento de grande eficácia, somado às gírias e aos momentos em que – dentro da própria gravação – o canto é substituído pela fala, fazendo com que o vínculo entre intérprete e canção ganhasse outra camada de aparência confessional naquilo que era cantado. Além disso, cabe dizer que em várias entrevistas ele mesmo fez questão de falar que as situações descritas em alguns dos sambas que gravou foram pessoalmente vivenciadas no tempo em que ele foi morador de favela.

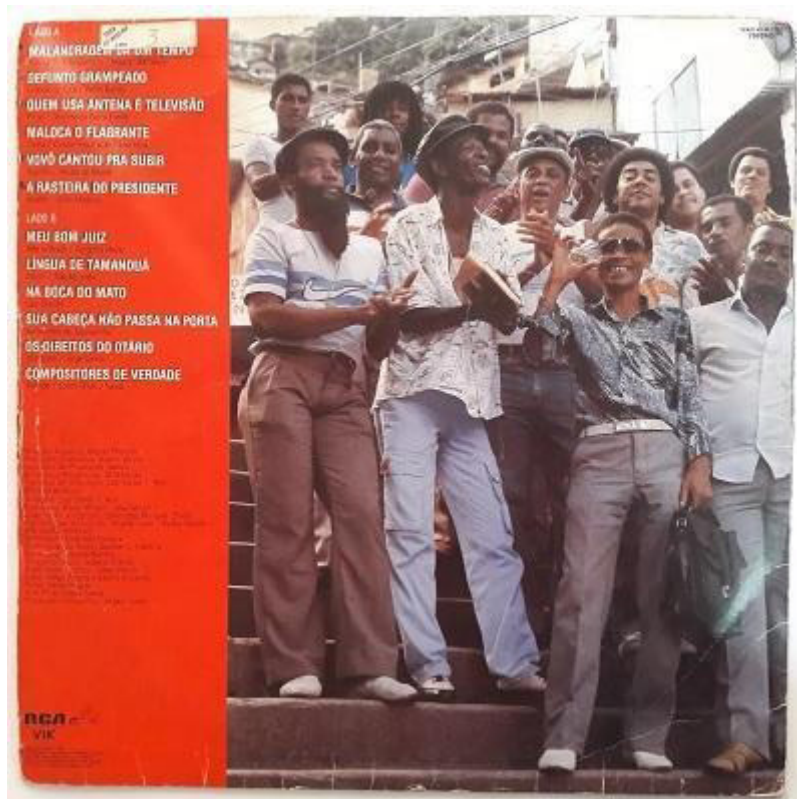
Não bastasse a estratégia, o discurso e o canto, a imagem de Bezerra também pode ser evocada como um dispositivo final para a consolidação do comprometimento entre o artista e a obra. Seja nas capas de disco, nos shows ou em matérias de jornal, o sambista era usualmente notado utilizando um visual que o aproximava dos marginalizados que apareciam como autores ou como assunto de suas canções. Possivelmente, um dos registros que melhor

---

<sup>17</sup> Bezerra da Silva faleceu no ano de 2005.

representa esse vínculo é a contracapa do disco “Alô malandragem, maloca o flagrante!”<sup>18</sup>, em que ele aparece na escadaria de uma favela cercado por vários dos compositores que participaram do disco <sup>19</sup>.

Figura 1 - Contracapa do disco “Alô malandragem, maloca o flagrante!”



Fonte: Arquivo pessoal, 1986.

<sup>18</sup> ALÔ malandragem, maloca o flagrante. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo: RCA Vick, 1986. 1 disco vinil. Vários compositores.

<sup>19</sup> A centralidade dos autores que atuam com Bezerra também aparece em “Compositores de Verdade”, faixa que encerra o disco em questão. Na parte inicial da canção, composta por Naval, Romildo e Édson Show, a letra, escrita em primeira pessoa, parece encenar uma autoanálise da carreira de Bezerra da Silva com os seguintes dizeres: “A razão do meu sucesso/ Não sou eu, nem da minha versatilidade/ É que eu gravo pra uma pá de pagodeiros/ Que são compositores de verdade”. COMPOSITORES da verdade. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositores: Romildo, E. Show e Naval. In: ALÔ malandragem, maloca o flagrante. Intérprete: Bezerra da Silva. São Paulo: RCA Vick, 1986. 1 disco vinil. Vários compositores.

Nesse ponto, apresenta-se uma nova conexão entre a obra de Bezerra da Silva e a “dialética da marginalidade”. Isso porque, segundo o próprio João César, a evocação da obra enquanto elaboração coletiva é “[...] uma das mais importantes inovações” que definiriam a existência dessa dialética (ROCHA, 2006, p. 40). Mesmo que os processos de profissionalização da arte levassem a uma grande valorização do autor enquanto realizador individual, os partícipes da nova experiência na cultura nacional assumiam a ideia de que seus relatos atravessavam e representavam a vida de vários “parceiros” de alguma forma identificáveis nas obras.

Se por um lado, a “dialética da marginalidade” surge como fruto da junção de uma questão interna (a insatisfação) e outra externa (a maior acessibilidade aos meios de produção), ela inevitavelmente traz implicações para o conteúdo das produções artísticas que surgem em um novo contexto. Assim sendo, a “dialética da marginalidade” também se define a partir das novas perspectivas trazidas pelos sujeitos que, após tanto tempo e tantas gerações, passam a não ter que subjugar seus discursos aos olhares de intermediários historicamente distantes deles.

Nesse íterim, Rocha (2006) realiza um mapeamento de produções artísticas do século XX que exprimiram a nova dialética ou, de alguma forma, contribuíram para o seu aparecimento. Para ele, a obra “Quarto de despejo”<sup>20</sup>, da escritora negra Carolina Maria de Jesus, teve um sentido inaugural para que uma nova percepção viesse a se estabelecer entre as narrativas que de algum modo exporiam os dilemas da nação e seus variados constituintes sociais. Contudo, o desenvolvimento dessa nova dialética sofre um salto temporal que só vai ter sua continuidade marcada pelas produções surgidas entre o fim da década de 1990 e o começo dos anos 2000.

Nesse contexto, entre as obras que fazem elo com a de Carolina de Jesus, destacam-se o romance “Cidade de Deus”<sup>21</sup>, de Paulo Lins; “Sobrevivente André du Rap: do massacre do Carandiru”<sup>22</sup>, de André du Rap; e o “Manual Prático do Ódio” (2003)<sup>23</sup>, de Ferréz. Já na seara musical, essa representação se dá com o desenrolar da discografia dos Racionais

---

<sup>20</sup> JESUS, C. M. *Quarto de despejo*. [São Paulo: Liv. F. Alves, 1960].

<sup>21</sup> LINS, P. *Cidade de deus*. São Paulo: Companhia das Letas, 1997.

<sup>22</sup> ZENI, B. (coord.). *Sobrevivente André du Rap: do massacre do Carandiru*. São Paulo: Labortexto, 2002.

<sup>23</sup> FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MC's, que também surgem no novo mercado de bens simbólicos no mesmo período. No entanto, sob o ponto de vista do conteúdo, quais seriam as características que viabilizariam a percepção de um elo de perspectivas entre todos esses artistas?

Mais uma vez, dialogando com as considerações de João Cezar, a “dialética da malandragem” se definiria por um esforço de superação das narrativas que tentam constituir a conciliação de diferenças, buscando então “evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos”. Na medida em que essa exposição dos dilemas se dá principalmente pela exploração do tema da violência, tal dialética teria o interesse de converter a situação de conflito em uma espécie de “força simbólica” capaz de alcançar a “interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos excluídos” e, ao mesmo tempo, gerar “uma análise alternativa da desigualdade social e sobretudo de suas consequências, a fim de criar condições *subjetivas* de superação do modelo de formação da sociedade brasileira” (ROCHA, 2006, p. 56-58).

Seria nesse ponto que então se encontraria o derradeiro e mais importante ponto de contato entre a nova dialética e a questão da malandragem nos sambas gravados por Bezerra da Silva. Tal qual posto nas definições acima, os partidos altos cantados pelo artista em destaque alocaram a questão da malandragem em uma outra perspectiva que não da figura meramente folclórica que se consolidou em certo momento no tecido cultural brasileiro. Essa percepção se mostra importante, vez que proporciona outro sentido para uma curiosa interpretação, que ainda na década de 1980, dizia que o samba de Bezerra da Silva ocupava “[...] um espaço que já foi dos compositores do CPC e dos festivais” e fazia “[...] política popular sem intermediação intelectual, nem ideologia de limites definidos”<sup>24</sup>.

Ainda que haja uma dimensão crítica a ser reconhecida em sua obra, Bezerra da Silva não ocupou o espaço que um dia teria sido fundado e dominado pelos compositores ligados ao CPC ou aos festivais da canção. Ao contrário dos artistas que se notabilizaram nesse contexto, Bezerra superou o dilema de falar pelos marginalizados ao também ser reconhecido como tal. Seria até por essa necessidade de referenciar o

---

<sup>24</sup> Protesto e humor no “sambandido”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1988, p. 04.

samba de Bezerra em outras tradições musicais já consolidadas, que as afirmações acima apresentadas se mostram reticentes em elaborar algum tipo de instrumental que ideologicamente (de)limitaria os novos sentidos apresentados por Bezerra.

É nesse ponto que a “dialética da marginalidade”, já devidamente definida e aproximada das canções e práticas apresentadas, surgiria como hipótese capaz de expor que a malandragem em Bezerra da Silva seria uma novidade na medida em que não renegava a dimensão conflituosa do malandro. A partir do momento em que definia o malandro como um sujeito distinto do “trabalhador”, do “otário” ou do “bicho solto”, Bezerra apresentava também uma rede de sociabilidades que, ao seu modo, fazia um duplo escape da romantização heroica desse sujeito marginalizado ou de sua completa rejeição enquanto elemento que ameaçava os ordenamentos vigentes.

Ainda que se possa perceber um dissenso sobre como a obra do Bezerra da Silva trata do malandro e como, por exemplo, Paulo Lins aborda essa mesma problemática<sup>25</sup>, é importante reconhecer o sambista como mais um dos partícipes na estruturação da nova “dialética da marginalidade”. Mesmo que limitado por condicionantes que distinguem sua carreira da de escritores que surgem ao fim do século XX, Bezerra e sua turma de compositores aparecem, principalmente entre as décadas de 1970 e 1980, como vozes não mais interessadas em atribuir ao malandro o seu velho destino: o da cooptação pelo polo da ordem.

Ao dizer, já ao fim de sua carreira, que “[...] a palavra malandro significa inteligência”<sup>26</sup>, o sambista buscou constituir uma síntese que não foi capaz de ser absorvida pelas interpretações fabricadas pela “dialética da malandragem”. Por outro lado, na medida em que falava do malandro a partir da ação criativa de indivíduos historicamente marginalizados, ele passou a assumir a condição de participante no desenvolvimento dessa mesma dialética, preenchendo uma lacuna que se apresentava entre o “Quarto de despejo”, de 1960, e toda a literatura e *raps* que se notabilizaram somente trinta anos mais tarde.

<sup>25</sup> Em seu texto, João César de Castro Rocha, expõe como Paulo Lins propõe uma inquietante equivalência entre *malandros*, *bichos-soltos* e *vagabundos*, isto é, entre malandros e criminosos (ROCHA, 2004, p. 42).

<sup>26</sup> ONDE a coruja dorme. Produção: Thomas Schwierskott. Roteiro: Márcia Derraik e Simplício Neto. Rio de Janeiro: Antenna; TV Zero, 2007. 1 DVD (52 min).



## REFERÊNCIAS

- CÂNDIDO, A. Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, jun. 1970. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>. Acesso em: 05 ago. 2018.
- FENERICK, J. A. *Nem do morro, nem da cidade*: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: FAPESP: Annablume, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- MATOS, C. N. Bezerra da Silva, singular e plural. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n. 2, p. 99-114, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/12-Bezerra-da-Silva-singular-e-plural-Ipotesi-152.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2018.
- PEREIRA, J. B. B. *Cor, profissão e mobilidade*: o negro e o rádio de São Paulo. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2001.
- ROCHA, J. C. C. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria, n. 28/29, p. 153-184, jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12118/7520>. Acesso em: 02 set. 2018.
- SCHWARCZ, L. K. M. Complexo de Zé Carioca: sobre uma certa ordem da mestiçagem e da malandragem. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 29, p. 49-64, out. 1995. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000907523>. Acesso em: 02 set 2018.
- SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 129-156.
- SOUSA, R. G. *Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época*: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Orientador: Carlos Oiti Berbert Junior. 2009. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2354/1/DISSERTACAO%20BEZERRA%20DA%20SILVA.pdf>. Acesso em: 06 set. 2018.
- VIANNA, L. C. R. *Bezerra da Silva, produto do morro*: trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.