

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS  
FACULDADE DE DIREITO**

**O DIREITO NA VOZ DE BEZERRA DA SILVA**

**NATASHA FRAST DE BARROS E BARCELOS**

**Rio de Janeiro**

**2021**

**NATASHA FRAST DE BARROS E BARCELOS**

**O DIREITO NA VOZ DE BEZERRA DA SILVA**

Monografia de final de curso,  
elaborada no âmbito da graduação  
em Direito da Universidade Federal  
do Rio de Janeiro, como pré-  
requisito para obtenção do grau de  
bacharel em Direito, sob a orientação  
do **Professor Dr. Philippe Oliveira  
de Almeida.**

**Rio de Janeiro**

**2021**

CIP - Catalogação na Publicação

dF843d de Barros e Barcelos, Natasha Frast  
O DIREITO NA VOZ DE BEZERRA DA SILVA / Natasha  
Frast de Barros e Barcelos. -- Rio de Janeiro, 2021.  
46 f.

Orientador: PHILIPPE OLIVEIRA ALMEIDA.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
Nacional de Direito, Bacharel em Direito, 2021.

1. ARTE. 2. SAMBA. 3. BEZERRA DA SILVA. 4.  
GUERRA ÀS DROGAS . 5. NECROPOLITICA. I. OLIVEIRA  
ALMEIDA, PHILIPPE, orient. II. Título.

**NATASHA FRAST DE BARROS E BARCELOS**

**O DIREITO NA VOZ DE BEZERRA DA SILVA**

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito, sob a orientação do **Professor Dr. Philippe Oliveira de Almeida**.

Data da Aprovação://\_\_\_\_\_.

Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_  
Orientador: Professor Doutor Philippe Oliveira de Almeida

\_\_\_\_\_  
Membra: Professora Doutora Júlia Ávila Franzoni

\_\_\_\_\_  
Membro: Doutorando Vinícius Batelli de Souza Balestra

**Rio de Janeiro**

**2021**

À Liliane, mulher de fibra, garra e coragem, a quem eu honro pelo amor dedicado ao longo da minha existência.

## Agradecimentos

Primeiramente, agradeço aos Orixás e entidades por me sustentarem de pé e me guiarem até aqui. Ao samba, que me embala desde criança, pela possibilidade de construção de afetos e caminhos nesse terreno fértil de conhecimento.

À minha mãe Liliane, pela vida, criação e sustento diante de tantas adversidades. Ao meu pai Zezinho, pela vida. À minha avó Iraci, pela criação e ao meu avô José Jesus, pela inspiração. À irmã, companheira de vida, Larissa, que muito me ensina sobre a importância da continuidade nas relações. À amizade leal de Carol, que sempre me incentivou a ingressar no espaço acadêmico. À minha dupla, semeada no pagode e cultivada na vida, Thaiane, pela lucidez nos conselhos. À parceira da graduação para a vida, Roberta, que me mostra constantemente a possibilidade de uma caminhada compartilhada e menos solitária. Ao amigo Erickson e ao companheiro Egil, pelo cuidado e carinho dedicados ao longo desse percurso.

Ao professor Philippe Oliveira de Almeida pela dedicada orientação e principalmente pelos ensinamentos que transbordam as doutrinas jurídicas.

Por fim, agradeço a toda minha rede de fé e afetos que costurando meus retalhos permite que eu prossiga no contínuo fluxo da vida.

“Meu bom juiz, não bata esse martelo nem dê a sentença antes de ouvir o que o meu samba diz, pois este homem não é tão ruim quanto o senhor pensa.”

“Meu bom doutor, o morro é pobre e a pobreza não é vista com franqueza nos olhos desse pessoal intelectual.”

Bezerra da Silva

## Resumo

O trabalho consiste no diálogo entre o samba e o direito, na medida em que o primeiro, como forma de saber e resistência ao longo da história, relatando conflitos jurídicos, atua como instrumento de reivindicação de direitos. A partir da análise da vida e obra musical difundida por Bezerra da Silva, analisaremos como questões estruturantes da sociedade brasileira se manifestam no cotidiano vivenciado pelos compositores e desaguam em forma de composição. Questões essas como o racismo, a criminalização, a guerra às drogas, a violência policial e a necropolítica que se perpetuam ao longo da história, sendo verdadeiros alicerces da política estatal contemporânea.

## Abstract

The work consists of the dialogue between samba and the law, insofar as the former, as a form of knowledge and resistance throughout history, reporting legal conflicts, acts as an instrument of claiming rights. From the analysis of the musical life and work disseminated by Bezerra da Silva, we will analyze how structuring issues of Brazilian society are manifested in the daily life experienced by the composers and flow into the form of composition. Such issues as racism, criminalization, the war on drugs, police violence and the necropolitics that have perpetuated throughout history, being true foundations of contemporary state policy.

## **Sumário**

Introdução .....	11
Quem tem medo da arte negra? Entre o racismo e a resistência .....	13
Bezerra da Silva: a voz do morro .....	23
A verdade dói: a favela nas letras cantadas por Bezerra da Silva .....	36
Conclusão .....	43

## Introdução

O presente trabalho foi concebido com o objetivo de analisar, com especial enfoque na obra de Bezerra da Silva e à luz das suas interpretações e letras de diversos compositores parceiros, como a arte por meio da música – mais especificamente o samba - se apresenta como instrumento de reivindicação de direitos, considerando que em cada período histórico podemos refletir, a partir da produção artística, os seus conflitos jurídicos.

Enquanto exercício de imersão temática desenvolvido a partir de uma lente que desnuda aspectos legais e culturais, é um trabalho que se debruça sobre questões fundamentais e interdependentes como racismo, guerra às drogas e necropolítica.

É extremamente necessário no campo jurídico o debate sobre o samba como forma de vida e reivindicação de direitos e, ao mesmo tempo, de resistência, visto que o meio jurídico é, majoritariamente, eurocentrado e, frequentemente, desconsidera formas de produção de conhecimento e trabalhos por vias não acadêmicas e não ocidentais, sobretudo a advinda da população negra.

É igualmente importante, sem folclorizar o tema, pensar especialmente na música e no samba como meio de sobrevivência e resistência da população negra e que possui intrínseca e dolorosa relação com a formação social brasileira, especialmente quando se verifica que a cultura africana é ridicularizada e, simultaneamente, comercializada<sup>1</sup>.

Considerando o aspecto purista, a arte é uma manifestação cultural.

---

<sup>1</sup>A redução da cultura africana ao status de vazio folclore não revela somente o desprezo ao negro da sociedade vigente, branca, como também exhibe a avareza com que essa sociedade explora o afro-brasileiro e sua cultura com intuídos lucrativos. Pois embora a religião e a arte sejam tão ridicularizadas e folclorizadas, elas constituem valiosas e rentáveis mercadorias no comércio turístico. Nesse caminho as manifestações religiosas negras tornam-se “curiosidades” para entreter visitantes brancos. A folclorização dá um passo em frente ao desenvolver outra etapa do tratamento dispensado à cultura afro-brasileira pela sociedade dominante: a sua comercialização. (NASCIMENTO, 1978, p. 118)

Considerando, no entanto, as contextualizações históricas e sociais, é uma forma de expressão (coletiva ou individual), de comunicação e de manifestação política. A arte está expressa de diversas formas na vida: nos registros rupestres, na literatura, na pintura, na arquitetura, na fotografia, no cinema e, evidentemente, na música.

Sendo seu caráter tão plural, buscou-se estruturar este trabalho de forma a evidenciar a importância do samba através da vida e obra lançada por Bezerra da Silva, artista conhecido como a “Voz do Morro” ou o “Embaixador dos Morros e Favelas”, que em sua produção denunciou a realidade vivida nas favelas.

No primeiro tópico – “Quem tem medo da Arte Negra? Entre o racismo e a resistência”- será apresentada a arte como instrumento de resistência ao longo da história e, por meio da música, retratando sobre vivências e formas de resistência, especificamente em ritmos como o samba e o funk, essencialmente oriundos das favelas e periferias.

Já o segundo capítulo – “Bezerra da Silva: a voz do morro” – relacionará a vida de Bezerra da Silva às questões que se materializam até os dias atuais e que se justificam em razão da necropolítica de guerra às drogas, bem como sua historicidade a partir de um cenário geral e objetivo.

A última parte do trabalho – “A verdade dói: a favela nas letras cantadas por Bezerra da Silva”- traz um breve apanhado de sua obra musical e de forma objetiva expressa o modo como o cotidiano vivido pelos compositores repercutia nessas letras.

A construção textual proposta neste trabalho não está – e nem poderia - restrita ao direito enquanto área do saber; ao contrário, bebe da fonte de outros saberes e disciplinas como a sociologia, a história, a filosofia, com vistas a enriquecer as reflexões nele inseridas.

## 1. Quem tem medo da Arte Negra? Entre o racismo e a resistência

A humanidade, em sua trajetória, tem desenvolvido padrões culturais que foram moldando sua história. Padrões estes que se condicionam às épocas, contextos e que se relacionam com a reprodução social e com a sobrevivência. Nesse aspecto, a arte está inserida seja como vertente criativa e de entretenimento, seja como ferramenta política e de demonstração de sentimentos que estão intrinsecamente ligados à existência e contextos temporais.

A respeito das teorias de reprodução social, podemos nos ater a três pontos principais (...): as reproduções dizem respeito a questões tanto materiais quanto de valores e crenças; os valores e crenças são dados pela ideologia dominante e prontamente aceitos pelos sujeitos sociais; a difusão da ideologia é papel do estado que, por sua vez, age de acordo com o interesse da classe dominante (...). (CORRÊA NETTO, 2009, p. 41)

A arte não está em dissonância com os três pontos elencados pela autora supracitada. Desde a antiguidade os registros apontam para a retratação da vida e, por conseguinte, da cultura; que, em um curso natural, também revela sua interface com a religião, política e economia (LIMA, 2020).

Partindo de uma perspectiva eurocêntrica, a partir da Idade Média, com o fortalecimento da Igreja e difusão do Cristianismo, a arte permaneceu um longo período ligada à religião, uma vez que este “detinha o monopólio da educação e da construção de igrejas, sendo estas as manifestações artísticas da época”, segundo Lima (2020).

No entanto, com a consolidação das nações, gradativamente, o Estado marcou sua presença no campo das artes por meio das políticas culturais e, com o passar dos tempos, ditou tendências, reprimiu movimentos progressistas e estabeleceu os parâmetros de “arte aceitável” para a sociedade.

Os movimentos artísticos, de um modo geral, também trouxeram contribuições importantes no cenário da arte. O Renascimento trouxe a

retratação do homem, contrapondo-se à religião, (LIMA, 2020, apud SANTOS, 2000, p. 78). Com o surgimento do Romantismo, por exemplo, a arte ganha contornos mais sociais, retratando questões relacionadas à realidade política, econômica e social (LIMA, 2020, apud, ARGAN, FAGIOLO, 1990, p. 59), sendo importante salientar que nesta fase os artistas reivindicaram sua liberdade de criação e expressão e se incorporaram ao nacionalismo europeu com a consolidação dos Estados nacionais.

A partir do século XX - dentre outros - surgem o cubismo, surrealismo, impressionismo, fauvinismo, expressionismo. Todos envolvidos nas transformações tecnológicas aceleradas do mundo em globalização. Mas não somente a tecnologia afeta o mundo das artes. A virada para o século XXI definitivamente amalgamou a história da arte aos movimentos sociais evidenciando discursos de resistência e inerentemente ligados às questões dos grupos considerados. Segundo Lima (2020), ao citar Hauser (2000, p. 01), o conceito de arte passa por inúmeras formas de captar e assimilar percepções da reprodução social, ligando as pessoas à arte a partir da expressão da sua existência e cultura.

Não é possível imaginar a vida sem a arte principalmente porque esta, por sua vez, é a manifestação da própria vida. Dentre os diversos tipos de manifestação artística, a música está amplamente presente na rotina da maioria da população, seja nos momentos tristes ou felizes, em datas comemorativas, como meio de trabalho ou diversão, como forma de expressão de sentimentos, a música está associada às relações humanas e ao desenvolvimento da humanidade. “Assim, é importante lembrar que a música esteve presente desde as civilizações militares, ou usualmente como forma de expressar sentimentos de amor, paixão, liberdade, indagação ou tristeza” (COSTA; SOUSA, p. 166).

Considerando esse caráter essencialmente social da música, não há como cogitar a vida humana sem as composições, as melodias, os versos, o canto de tantos homens e mulheres, seres políticos desenvolvendo suas potencialidades e se expressando por intermédio da vertente musical.

E sendo o comportamento humano a base sem a qual não haveria razão para existir o direito, essa expressão por meio da música tende a significar verdadeira fonte de subsistência para o campo jurídico, em que pese a usual desvalorização da música e das manifestações artísticas, de modo geral, enquanto forma de produção de saberes. Nesse sentido, acerca da intrínseca relação entre direito e música, Costa e Souza (2020, p. 168) ressaltam:

A música tem o poder de romper barreiras e alcançar todas as pessoas, já que não existe um ser humano não musical (GRECO; POZIANO, 2008). Perceber isso é enxergar uma função social impressa nessa vertente artística, e ao mesmo tempo a necessidade de se evocá-la ao Direito.

Viana (2012) atento a este aspecto indica em seu esboço da relação entre Direito e Música a contribuição da prática musical ao Direito, apontando que a Música expõe ao estudioso do Direito os “pontos cegos” que as medidas da razão lhe obstam o acesso. Ou seja, a música tem em si o poder de revelar o que a doutrina jurídica habitualmente não confessa (VIANA, 2012).

Nessa perspectiva, a música pode ser compreendida como objeto de reivindicação política em contraposição às repressões do Estado e como espaço e oportunidade de fala para a narrativa das – assim classificadas – minorias e suas representações. Ou, como canta Jorge Aragão no samba *Coisa de Pele*, dele e Acyr Marques, lançada em 1986, “Arte popular do nosso chão. É o povo que produz o show e assina a direção”.

A professora Mônica Sette Lopes, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) escreveu um livro tratando especificamente da relação entre direito e música. Em sua obra “Música & Direito: uma metáfora”, de 2018, a autora faz uma análise a partir de olhares paralelos para as histórias da música e do direito usando a metáfora como elo entre as duas e desta convergência nascendo este trabalho historiográfico.

A autora traz diversas imagens interessantes a partir do encontro entre estes dois temas tão ricos à experiência humana. Uma delas, destaca-se aqui,

é que o entendimento de direito e música passa por uma experimentação sinestésica, isto é, que faz referência à sinestesia – percepção de um mesmo fenômeno por sentidos diferentes – como, por exemplo, enxergar cores nos sons e cheiros nos gostos.

Talvez tudo isto se resuma a um exercício de sinestesia, um exercício da possibilidade de experimentar diversamente as impressões produzidas por duas fontes tão incisivas da realidade humana. Um exercício do impacto e da mistura de sensações. (LOPES, 2018, n.p.).

Outro ponto de contato importante entre os temas se refere ao tempo e ao espaço. Tanto a música quanto o direito se situam e operam nestas duas variáveis: “No direito e na música, assenta-se a vocação a controlar ou a dominar o tempo e a estabelecer uma linha marcante na distribuição de espaços, regendo a divisão das forças e de sua percussão.” (LOPES, 2018, n.p.)

Adentrando na metáfora do tempo-espaço, a autora traz um termo da filosofia grega como o termo fundamental da relação entre direito e música. O termo *nómos*, numa simples pesquisa, traz um significado jurídico e um musical, na mesma definição. Para o meio jurídico, *nómos* é “a lei explicada como uma convenção dependente do artifício humano ou as leis da natureza em ruptura com as legitimações jurídicas fundamentadas na religiosidade e na tradição”; para a música, “um poema cantado pelos antigos gregos em honra a Apolo, deus da poesia” (OXFORD, 2021).

Ao mesmo tempo em que *nómos* tendia a significar normas, estatutos jurídicos, também significavam fronteiras no espaço, delimitações na terra. Fato é que existe uma analogia entre um significado e outro, a partir do instante em que se pensa que “o direito do outro começa onde termina o meu”, isto é, respeitar as leis seria como respeitar fronteiras, limites.

A autora segue mostrando que a música também tem os seus *nómos*,

com suas escalas, limites de tempo e definições no espaço, onde se toca uma nota em seguida do silêncio de outras tantas. Soma-se a esta ligação de caráter técnico dos temas o aspecto político, expositor e resistente das letras das canções de Bezerra da Silva. Nos númos da música há referências aos númos da terra, críticas ao não respeitar dos limites, das leis, dos estatutos.

Face o exposto, não seria possível explanar sobre direito e música e como temas centrais deste trabalho sem mencionar, de forma objetiva, sua relação com as questões sociais. E focalizando na perspectiva brasileira, abordada no presente trabalho, a questão social central aqui é compreendida, primordialmente, como a questão racial, haja vista ter sido a escravidão elemento substancialmente constitutivo da formação da sociedade brasileira. Segundo Souza (2017), a escravidão é a grande questão social, econômica e política do Brasil, sendo o que caracteriza de maneira mais acertada o país.

A arte negra passou a retratar as questões vivenciadas pelas pessoas trazidas de diversos países da África para serem escravizadas no Brasil, sendo as religiões afro-brasileiras, segundo afirma Nascimento (1978), essenciais para constituir as diversas áreas da vida, sobretudo, para a cultura brasileira funcionando como elemento impulsionador para as manifestações artísticas.

O *status* das religiões afro-brasileiras joga um papel de fato primordial no desenvolvimento da arte negra do país. Conforme apontamos anteriormente, o candomblé se localiza como o foco inspirador e dinamizador da criatividade artística afro-brasileira, exercendo também papel relevante nas atividades puramente lúdicas e/ou recreativas. [...] Apesar da limitação que a sociedade dominante, no passado, impunha a essa atividade, a expansão espiritual do africano extravasou as fronteiras do seu próprio meio, e influenciou vários setores da vida brasileira, principalmente ao nível da cultura popular. (NASCIMENTO, 1978, p.114).

Esse conjunto de costumes e hábitos, ou seja, toda essa sabedoria, advinda da produção de conhecimento e forma de vivência da população africana, “no Brasil adquiria contornos claramente políticos diante das pressões de todo tipo exercidas contra a comunidade negra. Assim, os espaços que se

‘refaziam’ tinham motivações ao mesmo tempo míticas e políticas” (SODRE, 2002, p. 61).

Entretanto, sinaliza Moura (1992, p. 35 *apud* FERRUGEM, 2018, p. 56), a cultura negra foi completamente folclorizada e, dessa forma, subalternizada, passando por um processo de dominação cultural, social e econômico.

E sendo o Direito uma forma de controle social, utilizado “como instrumento de dominação da sociedade, pois esta submete-se, em grau de obediência, às regras de controle instituídas para organizar a sua convivência”, de modo que “os detentores do poder político valem-se da figura do Estado, como instituição política, para desenvolver seus interesses e manifestar o seu poder de controle social” (OLIVEIRA, 1997, p. 378), torna-se imprescindível explorar o passado histórico brasileiro e compreender que a repressão às manifestações culturais populares no Brasil remontam ao século XVII, em uma prática conhecida como entrudo em que:

Os participantes muitas vezes se vestiam satirizando pessoas ricas, passavam produtos no rosto para embranquecê-lo, e faziam brincadeiras em que atiravam água, farinha, lama, urina e fezes, entre outros. A prática foi muito criticada pelas elites e, a partir da década de 1840, houve uma campanha da imprensa por sua proibição. “Cheguei a ver matéria de jornal da época fazendo uma reivindicação mesmo: ‘A polícia tem que acabar com isso’”, conta a historiadora Juliana Bragança. A partir dali, o entrudo passou de fato a ser reprimido. (TRIP, 2021).

Já em meados do século XIX, segundo sinaliza Sodré, como reverberação também da Revolta dos Malês, houve um processo de construção de um imaginário da figura do outro que seria o inimigo e, portanto, destituído de direitos, criando-se uma conjuntura de terror e pintando os africanos libertos como perigosos.

Imaginavam-se perigos, temiam-se diferenças culturais, como se evidencia nas declarações de um chefe de polícia a

propósito dos libertos “Possuindo uma linguagem, costumes e até religiões diferente do brasileiro e, pelo último acontecimento, declarando-se tão inimigos da nossa existência política, eles não podem jamais ser considerados cidadãos brasileiros para gozar das garantias afiançadas pela Constituição, antes devendo-se reputar estrangeiros de Nações com que o Brasil não se acha ligado, por algum tratado, podem sem injustiça ser epulsos quando suspeitos ou perigosos”. Advogava-se mesmo a deportação em massa de negros para a África (SODRÉ, 2002, p. 69 e 70).

Aproximando a discussão do tema central do trabalho, verifica-se que a presença ostensiva da polícia tem sido fundamental para garantir a perpetuação dessa teoria da suspeição generalizada. Sua intervenção em episódios emblemáticos da história da cidade do Rio de Janeiro foi essencial para a ratificação das classificadas como “classes perigosas” e sua estreita relação com a população negra. No século XX se constata a repressão estatal diretamente contra o samba, por intermédio de ações policiais, conforme relatam Lopes e Simas:

Nas primeiras décadas do século XX, além de objeto de desqualificação, muitas manifestações da cultura afro-brasileira eram reprimidas, inclusive por ação policial, como foi o caso do samba. Nascido num período de forte repressão e num ambiente propício à expansão da violência, o samba das escolas foi cerceado, em sua prática, de diversas formas, como limitação de espaço e tempo; obrigação de registro policial para funcionamento das agremiações; aprovação dos roteiros de suas passeatas ou desfiles; porte de instrumento fora do espaço de exibição etc. (LOPES; SIMAS, 2015, p. 240)

Nesse seguimento, até hoje perpetua-se a criminalização das formas de manifestação da cultura negra, tais como a capoeira, o funk, o rap, o samba, reforçando a falaciosa construção segundo a qual o crime estaria sempre presente nas periferias e favelas, como bem destaca Almeida:

Não são de hoje as inventivas do Estado brasileiro no afã de coibir expressões artísticas populares. A repressão ao funk herda as estratégias político-jurídicas que as instituições governamentais se valeram, no correr das décadas, para cercear o candomblé, a capoeira, o samba, o soul, o hip-hop, o grafite etc. É a cultura afrodiaspórica, em especial, que, ao

longo de nossa história colonial e pós-colonial, tornou-se objeto privilegiado de censura. (ALMEIDA, 2021, p. 03).

Importante ressaltar que não é raro observar que até mesmo aqueles que afirmam acreditar nos ideais considerados de esquerda, como a luta pelos direitos da classe pobre e proletária, e afirmam defender os movimentos sociais e as minorias, se recusam a compreender as formas de saber, as manifestações culturais de existência e resistência e, especificamente, a música negra como legítima.

Quanto mais a arte negra atua como potente instrumento de denúncia do descaso do Estado e da violência por este perpetrada, mais ocorre o acirramento desse processo de criminalização das expressões da cultura negra pelo Poder Público, por intermédio imediato das ações de repressão policial - frise-se: amparadas pelo Ministério Público, pelo Poder Legislativo e Judiciário - que desempenham papéis fundamentais no controle dos corpos negros.

A criminalização das diversas formas de manifestação da cultura negra, no período pós-abolição, remonta ao início do século XX, inclusive, através da tipificação de condutas no Código Penal de 1890, em capítulo intitulado “Dos Vadios e Capoeiras”, estando disposto no artigo 399 o que ficou mais conhecido como “Lei da Vadiagem”:

#### CAPÍTULO XIII

##### DOS VADIOS E CAPOEIRAS

Art. 399. Deixar de exercer profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:

Pena - de prisão cellullar por quinze a trinta dias.

§ 1º Pela mesma sentença que condemnar o infractor como vadio, ou vagabundo, será elle obrigado a assignar termo de tomar occupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena.

§ 2º Os maiores de 14 annos serão recolhidos a estabelecimentos disciplinares industriaes, onde poderão ser conservados até á idade de 21 annos.

É possível notar que por meio da vaga expressão “manifestamente ofensiva à moral e aos bons costumes”, excluiu-se as manifestações culturais da população negra e, com isso o samba, como forma de profissão. Essa percepção e a criminalização se mantém até os dias atuais. Apenas a título de exemplo, veja-se o PL nº 5194/2019 de autoria do deputado federal Charles Evangelista, do Partido Social Liberal, que “altera o artigo 287 do Decreto – Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940, transformando seu atual parágrafo único em parágrafo primeiro, acrescido de alíneas, para tipificar como crime qualquer estilo musical que contenha expressões pejorativas ou ofensivas nos casos trazidos por esta lei”<sup>2</sup>. O mencionado Projeto de Lei objetiva a inclusão de um parágrafo primeiro e as alíneas a, b, c e d ao artigo 287 do Código Penal para caracterizar como apologia de fato criminoso ou autor de crime

“§1º [...] aquele que através de qualquer estilo musical que contenham expressões pejorativas ou ofensivas, que estimulem: a) O uso e o tráfico de drogas e armas; b) A prática de pornografia, pedofilia ou estupro; c) Ofensas à imagem da mulher; d) O ódio à polícia.”<sup>3</sup>

Não é difícil imaginar quais artistas e gêneros musicais seriam mais afetados pela supracitada alteração no Código Penal. Por essa razão, e tendo em mente que a imparcialidade é um mito, o samba foi escolhido para este trabalho justamente por representar um discurso histórico de um determinado grupo, dessa maneira, retratando sua realidade social.

---

<sup>2</sup> Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2221575>

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2221575>

Desde as primeiras décadas do século passado, a música popular, particularmente o samba, tem sido uma das principais formas de expressão das classes populares do Rio de Janeiro. Através dela, os grupos marginalizados da população, habitualmente relegados ao silêncio histórico afirmaram sua visão de mundo, sua identidade, seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial. (COUTINHO, 2013, p. 238)

De acordo com Braz (2013, p. 77, apud COSTA; SOUZA, 2020, p. 170) “para além de gênero musical, o samba deve ser encarado aqui como modalidade de práxis pela qual os homens buscam modificar as relações sociais que se dão entre si próprios”. Isto porque, o samba passou a retratar o cotidiano de um povo tornando-se instrumento de denúncia das dificuldades e revelando a realidade vivida pelo povo. Segundo Costa e Sousa (2020, p. 172):

Dessa forma, é preciso perceber que a tradição oral dos morros, ecoada pelo Samba, traz uma história de luta de um povo, que em seu cotidiano sofre implacavelmente com o silêncio do Estado. O Samba, então, a partir de seu grito de protesto contra-hegemônico lança um convite ao Direto para que este participe da construção de uma justiça social naquele espaço, impulsionando a voz das periferias a irem além dos terreiros.

Pensar a música e a arte negras como instrumento de denúncia e reivindicação de direitos ainda na contemporaneidade se faz necessário haja vista a histórica criminalização da população negra. A criminalização da população negra foi um mecanismo utilizado pelas elites brancas deste país para controlar a população liberta a partir de 1888.

Na cidade do Rio de Janeiro, as ações higienistas implantadas entre 1870 e 1906 vieram ratificar a sensação de insegurança ante a proximidade das classes que foram subalternizadas. Durante este período, por trás do discurso sanitário, verifica-se um conjunto de ações que tinham como fim a remoção de famílias inteiras que, naquele momento, sob a ideologia higienista, constituíam um entrave para o progresso.

A fim de sanar este “problema” e dar início à construção de uma cidade nos moldes da capital francesa, as medidas adotadas por parte do Estado foram de criminalização. Quanto mais desqualificada a população e suas estratégias de sobrevivência, bem como suas práticas culturais, mais legítima e natural se tornava a política de desalojamento.

Conseqüentemente, os antigos cortiços e as atuais favelas representaram, e ainda representam, o ponto máximo da segregação, (re)alimentando, assim, o mito das classes perigosas formadas a partir da construção da figura do outro, o inimigo.

A urbanização da cidade do Rio de Janeiro e a chamada “Guerra às Drogas” se dá dentro deste panorama racista, de exclusão e segregação e é nesse contexto de criminalização, racismo e segregação que Bezerra da Silva, através do samba dá voz a diversos moradores das favelas, por intermédio de sábias composições carregadas de críticas político-sociais e reivindicações de direitos.

## **2. Bezerra da Silva: a voz do morro**

A vida e obra de Bezerra da Silva é bem retratada no livro *Bezerra da Silva, produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*, de Letícia C.R. Vianna (1999). A autora mostra um compositor que atua como um mediador cultural, revelando a estrutura social das épocas em que viveu. A obra faz uma abordagem do artista que condiz bem com a proposta deste trabalho de conclusão, pois não se trata de uma biografia, mas de um estudo sobre música popular urbana que leva em conta os problemas sociais, jurídicos e penais que permeiam as canções do compositor.

A figura de Bezerra da Silva está fincada na fronteira da lei: de um lado, um cantor, um sambista; do outro, um bandido. O artista é um canal entre o mundo marginal e o “central” e, talvez por isso, Vianna atribui a ele a imagem de “bom malandro[...]” e delineia um personagem – uma espécie de herói sofredor, mas vencedor, em uma sociedade injusta, e se autoproclama o

‘embaixador da favela – porta-voz dos excluídos e marginalizados’ (VIANNA, 1999, p.15).

Outra faceta interessante do artista Bezerra da Silva está no modo como alguns críticos o definiam, como pioneiro de um novo gênero musical pejorativamente chamado de “sambandido”.

Bezerra da Silva também é designado como “cantor de bandido”, e o gênero que canta, como “sambandido” – em função do tema da bandidagem passar a ser relevante em seu repertório a partir de um determinado momento. Não obstante o estigma de sambista marginal, ele tem relativo sucesso no mercado musical (quantificável pela vendagem de discos) e prestígio junto à crítica especializada. (VIANNA, 1999, p.15).

Ainda de acordo com a autora, Bezerra da Silva é um migrante do nordeste do país radicado no morro do Cantagalo, no Rio de Janeiro e atingiu o sucesso como sambista na mesma cidade. Durante anos, sua figura foi mesmo entendida pela imprensa como a de um embaixador das regiões pobres cariocas, mas o importante neste fato presente na obra de Vianna é perceber que, por trás disso, há essa associação das favelas com a criminalidade, colocando o bandido, o pobre e o negro numa mesma categoria.

Bezerra da Silva se intitula sofredor, mas vencedor, e sua obra mostra que vencer, em certa instância, implica numa contribuição, por menor que seja, com tudo aquilo contra o que se luta. O “bom malandro”, ainda assim, é um malandro. O artista viveu sua infância no Nordeste e, migrando para o Rio de Janeiro, tornou-se mendigo por três anos e outros quatro em extrema pobreza, quando então, atingiu o sucesso como sambista (Vianna, 1999).

A narrativa sobre sua infância é marcada por uma identificação com um pai ausente, tensões nas relações de parentesco, desobediência e confronto com a ordem institucional. Por meio dessa narrativa, podemos perceber aspectos da vida em um bairro popular de Recife dos anos 30 e 40, algo sobre as relações de gênero e parentesco e sobre as alternativas vocacionais para um menino. É interessante observar o peso

que ele dá à infância como prenúncio ou fundamento de uma exigência marginal [...] A relação de José (Bezerra da Silva) com o padrasto também foi marcada pelo conflito. O (então) menino não queria se subordinar a quem não fosse seu pai e procurava marcar sua diferença, sua independência em relação à família da mãe e ao padrasto. (VIANNA, 1999, p.19).

Neste momento ainda inicial da vida de Bezerra da Silva, o primeiro sinal daquilo que estaria no cerne de sua obra apareceu, isto é, a associação da atividade cultural da música com a criminosa, de acordo com a fala do próprio Bezerra da Silva: “Gostava de cantar e encher papo de galinha pra botar na lata e ficar batendo...mas aquilo na minha época era crime. Dentro da minha família, que só conhecia trabalho [...] Ninguém admitia esse negócio de música, música era coisa de vagabundo” (SILVA, apud VIANNA, 1999, p.19).

Posteriormente, Bezerra da Silva fez parte da Marinha Mercante, na qual foi preso e da qual foi expulso, pelo que conta, por perseguição de um superior que lhe abordou sexualmente. A expulsão ocorreu em virtude de uma solenidade oficial na qual Bezerra da Silva, então aluno, desacatou todas as autoridades presentes: “Eu gritava bem alto, na Marinha Mercante só tem veado!” (SILVA, apud VIANNA, 1999, p.20).

A partir de então, Bezerra da Silva adquiriu perante aos familiares e conhecidos a imagem de “ovelha negra”, isto é, entendeu-se como uma figura marginalizada. Isso motivou sua vinda para o Rio de Janeiro: “Então, ficou aquele negócio de que eu era ovelha negra da família, que eu não prestava, que era vagabundo, que era isso, que era aquilo, então eu vim me embora... direto do Recife” (SILVA, apud Vianna, 1999, p.20).

Ao longo de sua vida, Bezerra da Silva teve vários episódios que o associavam à figura de bandido, mesmo sem ser. Morador do morro do Cantagalo por 20 anos, trabalhador da construção civil, instrumentista de rádio e professor de escola comunitária, mesmo assim, foi preso 21 vezes.

Além de ser explorado no mercado de trabalho e ameaçado

pela bandidagem, era discriminado pela polícia. “Aí, nessa parte tem uma coisa interessante, as pessoas perguntam: ‘Mas você foi preso 21 vezes?’ Aí eu respondo: ‘Fui campeão de averiguações, conheço todas as delegacias da zona sul, fui em cana nelas todas!’ Eu não sei se você entende bem, no Código Penal tem averiguação, que é quando a polícia suspeita e te leva pra saber se você deve ou não deve. Se você não deve nada, aí você vai embora. Não fica sujo, não responde a processo nem nada. Muitos jornais dizem que o Bezerra foi preso por vadiagem. Vadiagem é artigo, condenação. Eu nunca respondi processo. Mas o jornalista não é obrigado a saber, e pergunta: ‘Mas o que é que você fazia?’ E eu respondo: nada! Mas como isso no Brasil é muito comum, porque dizem que o Brasil é o país da impunidade, então muitas pessoas que não fizeram nada estão na cadeia, e outras que fizeram estão soltas. Porque quando a pessoa fala *foi preso*, a imagem é logo de ‘Pô, é marginal’. E você tá andando pela rua e a pessoa te vê entrando numa viatura policial, pensa que você fez alguma coisa, não que fosse simplesmente para averiguação. Alguns policiais daquela época, maus policiais...Tinha um negócio chamado estatística, que o policial que prendesse mais tinha um prêmio. Então eles pegavam os pobres, os trabalhadores. Porque filho de bacana, de rico, não vai preso, como sempre, né? Mas aí eu também não devia nada, não matei, não roubei. Eu tava na esquina e a polícia vinha: ‘Documento, não sei o quê...’ E eu falava: ‘Vai me levar, tudo bem’” (SILVA apud VIANNA, 1999, p.23-24).

Este fragmento do depoimento de Bezerra da Silva mostra nitidamente a maneira como o artista sofreu diretamente com o racismo, a discriminação e a atuação da polícia dentro de uma política racista e a opressão das camadas pobres dentro dessa dinâmica do Estado.

A história de Bezerra da Silva é simplesmente repleta de encontros com a repressão, a pobreza, a dificuldade de viver, a fome, a miséria e a violência. No sentido de concluir este tópico com estas facetas da história do compositor e o modo como a sua vida se relaciona com a marginalidade, há um último relato que tem relevância significativa para este trabalho de conclusão, que é o momento em que traficantes e contraventores literalmente financiaram a divulgação das canções de Bezerra da Silva, diante da ausência de uma estratégia de marketing por parte das gravadoras.

(Bezerra da Silva) Achou estranho a RCA (gravadora de Bezerra da Silva) não fazer a divulgação de seus discos, não

ter nenhuma estratégia de marketing para ele. Depois percebeu que a estratégia da gravadora era colocá-lo na “geladeira” para garantir o sucesso hegemônico de outro sambista. A partir daí começou a desenvolver suas próprias estratégias de divulgação e lançamento de seus discos, que incluíam a execução dos discos nos sistemas de som comunitário das favelas e subúrbios, shows nesses lugares e em presídios, bancados pela comunidade, bicheiros e traficantes. (VIANNA, 1999, p.33).

Além disso, paralelamente Bezerra da Silva começava a se entender como uma liderança nas favelas. O “bom malandro”, na medida em que atingia sucesso e popularidade no meio musical, também se erguia como um embaixador dos trabalhadores, migrantes, pobres, nordestinos, negros, favelados do Rio de Janeiro. Em suas próprias palavras, Bezerra da Silva descreve que seu trabalho tem também uma função política de resistência, de representação das favelas e de crítica à estrutura social.

“A política é o seguinte, você veja bem: eu canto, mas eu sou porta-voz dos autores (compositores, em sua maioria, da favela). Eles fazem a música. Eu me tornei, através dessas mensagens desses autores, um líder. Veja bem como são as coisas...Mas um líder, embaixador das favelas. Você já ouviu falar disso? Andaram dizendo por aí...Essas mensagens são muitas, tem muita coisa. E a maioria que eu gravo fala de injustiça social. E eu não sabia como é verdade, depois é que eu fui saber devagarinho, fui vendo a minha liderança na favela. Lá que é meu reduto. Eu sou produto do morro.” (SILVA, apud VIANNA, 1999, p.33).

Logo, a escolha de Bezerra da Silva para o presente trabalho tem especial relação com a possibilidade de utilização da arte, especificamente do samba, como instrumento de reivindicação de direitos, retratando conflitos jurídicos e trazendo à tona a discussão sobre as guerras às drogas e a violência estatal, ao mesmo tempo em que se verifica a perspectiva da malandragem e o uso do deboche, da ironia e da chacota como elementos essenciais e característicos do estilo impresso por este artista.

Apresentando a análise de Cymrot (2011, p. 142), “na primeira metade

do século XX, nenhum artista representou tão bem a figura do malandro como Bezerra da Silva, inaugurador de um gênero que foi taxado pela imprensa de ‘sambandido’”. José Bezerra da Silva, nascido no dia 23 de fevereiro de 1927, em Recife - Pernambuco, mais conhecido como Bezerra da Silva, foi um compositor, intérprete, cantor, violonista e percussionista. Começou a carreira com o gênero musical coco, mas o que lhe rendeu notoriedade no meio musical foi o samba, especialmente o partido-alto, conceituado da seguinte forma pelo autor:

Uma das formas do samba carioca. A expressão foi outrora usada, a partir da Bahia, para conotar excelência, alta qualidade. Por exemplo, “baianas do partido-alto” eram aquelas mais destacadas por seu porte, sua elegância e a riqueza de seus balangandãs. Conceituação – No passado, o samba de partido-alto ou simplesmente partido-alto era uma espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada chamada “chula” (em virtude da qual era também denominado samba-chulado ou chula-raiada) e de um refrão (que o diferenciava do sambacorrido). Modernamente, o nome designa uma forma de samba cantado em desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e de uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão.(LOPES; SIMAS, 2015, p. 21)

Bezerra da Silva chegou no Rio de Janeiro quando tinha 15 anos, e devido à relação com a música desde criança, logo começou a participar de um bloco carnavalesco, e um dos seus componentes o levou para a Rádio Clube do Brasil, de modo que passou a desempenhar os diversos papéis de compositor, cantor e instrumentista. O repertório cantado por Bezerra da Silva, ainda conforme relato de Letícia C. R. Vianna, autora do livro acima abordado, que narra a trajetória do artista, traduz-se em efetiva análise das relações sociais nas favelas:

Em minha pesquisa pude ver que ele fez uma verdadeira sociologia dos morros e mostrou sobretudo que as comunidades não são passivas. Seu repertório prova que os excluídos sabem muito bem quais são os problemas sociais e não são massa de manobra. (VIANNA, 1999, apud DICIONÁRIO MPB).

Bezerra da Silva, na década de 80, ficou conhecido como “a voz do morro” por trazer à cena as narrativas de diversos compositores que eram trabalhadores, tais como: pedreiros, trocadores de ônibus, carteiros, técnicos de refrigeração e biscateiros que desabafando sobre seu dia a dia relatavam o cotidiano por eles vivenciado nas favelas cariocas e da Baixada Fluminense, relatando temas como drogas, miséria, violência, desemprego, constitutivos do chamado universo da malandragem, o que é bastante evidenciado no documentário “Onde a coruja dorme”<sup>4</sup>, de Márcia Deraik e Simplício Neto, lançado em 2012.

Segundo Sanches (2010), os sambas cantados por ele traziam em seus versos um recorte do cotidiano dos morros, onde se ouvia sobre desigualdades social, violência, marginalidade, relação com as drogas, e sobre os personagens destes espaços, principalmente o malandro, figura típica das letras de samba – daí porque sua obra foi pejorativamente rotulada de “sambandido” (apud COSTA; SOUSA, 2020, p. 173). Com este repertório e a partir da gravação de uma série intitulada “Partido Alto Nota 10” é que Bezerra da Silva começou a ganhar notoriedade.

A partir da série "Partido Alto Nota 10" encontrou seu público. O repertório de seus discos passou a ser abastecido por autores anônimos, muitos deles usavam apelidos para preservar a clandestinidade, e Bezerra assumiu o rótulo de divulgador do "sambandido", precursor do "gangsta rap" norte-americano. Antes de o hip hop brasileiro chegar ao mercado, ele já dava o recado dos que habitavam o lado B da cidade partida. "Malandragem, Dá um Tempo", "Candidato Caô Caô", "Defunto Caguete", "Bicho Feroz", "Overdose de Cocada", "Malandro Não Vacila", "Meu Pirão Primeiro", "Lugar Macabro", "Pai Véio 171", não eram simples títulos de sambas, mas avisos panfletados daqueles que reivindicavam o direito de ser ouvidos. (TV BRASIL, 2013).

Imprescindível destacar - ainda que de forma transversal, eis que não é o objeto do presente trabalho - que a obra de Bezerra, como é uma retratação

---

<sup>4</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SqyCVUhj0MI>

do cotidiano das favelas e periferias, não escapa da reprodução de preconceito de gênero, machismo e homofobia. Ao mesmo tempo em que Bezerra da Silva denunciava o racismo, a violência policial nas favelas, a miséria, a questão das drogas, entre outras problemáticas, também reproduzia outros discursos preconceituosos.

Retomando a história brasileira para melhor compreender o contexto no qual Bezerra da Silva estava inserido e considerando a escravidão como a questão central e formadora da sociedade brasileira, pautando as questões sociais, econômicas e políticas, conforme aponta Vera Malaguti Batista (2003), mesmo com o fim (formal) da escravidão e o despontar da República, o ordenamento socio-econômico brasileiro, que tinha como base as relações escravistas, não sofreu significativas alterações, ao contrário, se redesenhou sob a farsa dos homens livres.

Numa sociedade racista, onde a condição de “homem livre” não correspondia à condição de cidadão portador de direitos, era necessário controlar essa massa de pessoas negras libertas e assim, um dos mecanismos mais eficazes foi, sem sombra de dúvidas, a disseminação do mito das classes perigosas, através de uma cultura de demonização dos negros, cultura essa geradora do medo. Quanto a isto Malaguti (2003) salienta:

Esse medo branco que aumenta com o fim da escravidão e da monarquia produz uma república excludente, intolerante e truculenta com um projeto político autoritário. Essa sempre foi a síndrome do liberalismo oligárquico brasileiro, que funda a nossa república carregando dentro de si o princípio da desigualdade legítima que herdara da escravidão. É por isso que, segundo Neder 'a eficácia das instituições de controle social se funda na capacidade de intimidação que estas são capazes de exercer sobre as classes subalternas'. (p. 37)

É a partir desse contexto que foi sendo construída uma lógica de criminalização da população pobre e negra, justificando-se, assim, a atuação da polícia em certos espaços da cidade. Espaços esses posteriormente habitados pelos compositores, residentes das periferias e favelas, responsáveis pela construção da obra propagada por Bezerra da Silva,.

A demonização e o medo cultivados com o mito das classes perigosas, justificava a atuação da polícia haja vista a necessidade de controle das classes pobres, em sua grande maioria negra. Conforme sinaliza Chalhoub (1996):

Assim é que a noção de que a pobreza de um indivíduo era fato suficiente para torná-lo um malfeitor em potencial teve enormes conseqüências para a história subsequente de nosso país. Este é, por exemplo, um dos fundamentos teóricos da estratégia de atuação da polícia nas grandes cidades brasileiras desde pelo menos as primeiras décadas do século XX. A polícia age a partir do pressuposto da suspeição generalizada, da premissa de que todo cidadão é suspeito de alguma coisa até prova em contrário e, é lógico, alguns cidadãos são mais suspeitos que outros. (CHALHOUB, 1996, p. 23)

As especificidades vividas pelo Brasil, principalmente no tocante à constituição da cidadania, levaram à exclusão dos negros, de modo que as teorias racistas, eugênicas e positivistas criminológicas embasaram “cientificamente” o medo que as elites brancas sentiam desse considerado o “outro”. Com todo esse imaginário construído foi-se desenhando essa figura desumanizada, ocorrendo uma verdadeira “negação jurídica da condição de pessoa ao inimigo” (ZAFFARONI, 2007, p. 21).

E, assim sendo, nessa lógica, é autorizado todo tipo de tratamento e repressão contra seres humanos que nem sequer são considerados como pessoas, que dirá indivíduos detentores de direitos. Justifica-se assim o controle, a expulsão e o encarceramento dessa parte da população. O Estado adota então medidas de repressão e coerção como instrumentos de manutenção da ordem e segurança e controle da população negra, dessa forma, perpetrando-se o processo de desumanização e de destituição de direitos, vivenciado desde a escravidão. Como aponta Zaffaroni (2002, p. 18):

A essência do tratamento diferenciado que se atribui ao *inimigo* consiste em que o direito *lhe nega sua condição de pessoa*. Ele só é considerado sob o aspecto de *ente perigoso ou daninho*. Por mais que seja matizada, quando se propõe estabelecer a distinção entre cidadãos (pessoas) e inimigos (não-pessoas), faz-se referência a seres humanos que são privados de certos direitos individuais, motivo

pelo qual deixaram de ser considerados pessoas, e esta é a primeira incompatibilidade que a aceitação dos *hostis*, no direito, apresenta com relação ao princípio do Estado de direito.

Tendo em mente o recorte brasileiro, Valois (2017) aponta o golpe militar de 1964 e o processo de militarização com a ditadura como período a partir do qual houve uma expansão dessa cultura do medo, devendo, ainda, ser considerada a relevância da contribuição dos Estados Unidos que resultou em forte influência no conceito de guerras às drogas, replicado em terras brasileiras. E nessa conjuntura “o medo, instrumento principal de qualquer ditadura, incompatível com a democracia, no Brasil, é um medo *made in USA*. A guerra às drogas é um subproduto desse medo que se matem colônias administradas” (Valois, 2017, p. 349).

Afunilando para a cidade do Rio de Janeiro, a partir dos anos 1970, com a forte militarização da polícia militar, em razão da criminalização impulsionada pela propagação da guerra às drogas, difundida pelos Estados Unidos, tem-se o agravamento das chamadas operações nas favelas do Rio de Janeiro.

Com efeito, é exatamente a proibição às arbitrariamente selecionadas drogas tornadas ilícitas o motor principal da militarização das atividades policiais, seja no Rio de Janeiro, no Brasil, ou em outras partes do mundo. No início dos anos 1970, a política de proibição às arbitrariamente selecionadas drogas tornadas ilícitas, globalmente iniciada no início do século XX, intensificou a repressão aos seus produtores, comerciantes, e consumidores, com a introdução da “guerra às drogas” que, formalmente declarada pelo ex-presidente norte-americano Richard Nixon em 1971, logo se espalhou pelo mundo. (KARAM, 2015, p. 36)

Isto porque, conforme ressalta Karam (2015), chamada “guerra às drogas” é uma guerra contra as pessoas mais vulneráveis, envolvidas na cadeia de comercialização das substâncias classificadas como proibidas, que convergem justamente com a figura do inimigo. Ou seja, exatamente de acordo com Alexander (2018, p.110), “na Guerra às Drogas, o inimigo é definido

racialmente”.

Os “inimigos” nessa guerra são os pobres, os marginalizados, os negros, os desprovidos de poder, como os vendedores de drogas do varejo das favelas do Rio de Janeiro, demonizados como “traficantes”, ou aqueles que a eles se assemelham, pela cor da pele, pelas mesmas condições de pobreza e marginalização, pelo local de moradia que, conforme o paradigma bélico, não deve ser policiado como os demais locais de moradia, mas assim militarmente “conquistado” e ocupado.” (KARAM, 2015, p. 36 e 37)

O problema não é novo, obviamente. Ferrugem (2018) mostra o genocídio das camadas pobres e a política racial que norteia esta prática que tem se perpetuado na história brasileira.

Não temos um genocídio. Seguimos com o genocídio. Talvez esteja aí um ponto crucial. Não conseguimos, enquanto nação, prestar contas do escravismo brasileiro, nem da abolição inconclusa dos negros, processos que ficaram imersos historicamente sob o manto da escravidão humanizada, seguida da falácia da igualdade racial. Sem estes processos devidamente historicizados e reconhecidos, não é possível superarmos o racismo estrutural brasileiro que sustenta a hierarquia racial e, por consequência, o genocídio silenciado. (FERRUGEM, 2018, p. 70 e 71)

Entretanto, cerca de 40 anos antes desses apontamentos, Abdias do Nascimento (1978) já havia publicado uma das obras clássicas mais importantes sobre esta lastimável trajetória histórica do Brasil. A obra *O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado* apresenta, logo em seu início, uma definição denotativa da palavra-chave da obra, que é pertinente destacar aqui:

Genocídio – geno-cídio. O uso de medidas deliberadas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimentos), calculadas para a exterminação de um

grupo racial, político ou cultural, ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo. (Webster's Thurd New International Dictionary of the English Language, Massachussetts, 1967, apud, NASCIMENTO, 1978, n.p.).

Além desta, extraída de um dicionário estadunidense, Nascimento (1978) traz outra, não por acaso, de um dicionário brasileiro:

Genocídio – geno-cídio. Genocídio s.m. (neol.) Recusa do direito de existência a grupos humanos inteiros, pela exterminação de seus indivíduos, desintegração de suas instituições políticas, sociais, culturais, linguísticas e de seus sentimentos nacionais e religiosos. Ex.: perseguição hitlerista aos judeus, segregação racial, etc.

De acordo com Nascimento (1978), a palavra genocídio não é antiga e foi cunhada durante a Segunda Guerra Mundial para definir o indefinível do holocausto. Desde então, tem sido usada para nomear as consequências para a população pobre e negra brasileira das políticas públicas de fato, não as propagandeadas. Políticas estas que criam um estado excludente, beligerante e oprimido – portanto – amedrontado.

Progagando-se essa cultura do medo com a figura do inimigo que deve ser combatido e, sobretudo, evidenciando o ódio ao considerado “outro” e significando um verdadeiro Estado de exceção, Flauzina (2006) aponta como se opera o genocídio da população negra, amparada por essa motivação do combate às drogas, que dentro dessa lógica serve como justificativa para o controle e extermínio de tantas pessoas, configurando-se como uma efetiva política criminal.

Assim, apoiado no discurso de demonização dos autores miúdos e sem real importância nesse empreendimento multimilionário, um verdadeiro “narcogenocídio” serve para atualizar o extermínio que não abandona a plataforma política das elites brancas. Encontrou-se efetivamente nesse domínio, a nova desculpa para se seguir com a velha batalha. Nesse termos, longe de corresponder à plataforma que

a sustenta, qual seja a persecução dos grandes produtores e comerciantes dos produtos ilícitos, essa é uma atividade que, pela sua grande penetração no imaginário como atividade altamente reprovável, serve de sustentáculo ideológico para o avanço do controle penal sobre os alvos efetivos do sistema, [...]. (FLAUZINA, 2006, p. 91)

Como sinaliza Pereira (2019), tal conjuntura em que se permite o extermínio de certos corpos – aqueles classificados como os outros, os inimigos - foi cunhada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe como “necropolítica”, fundamento até hoje do atual Governo Bolsonaro, em que se seleciona os que devem ser exterminados, sendo certo que o racismo opera como o principal seletor, “gerando violência e morte como mecanismos de segurança, eliminando de forma impessoal esse que seria um atentado à existência dos demais” (PEREIRA, 2019, p. 369).

A partir desta percepção, é pertinente apresentar o que Valois (2002) trata no tocante às características do tráfico de drogas enquanto negócio e da cultura histórica do consumo de drogas na sociedade. A visão do autor somada ao que chama de “perfil peculiar” das polícias, dá a entender que a dinâmica consumo-tráfico-repressão é um mecanismo feito para trabalhar continuamente, sem conclusões, elucidações ou progressos sociais significativos.

A guerra às drogas traz um perfil peculiar para as polícias. Como as drogas estão na sociedade e sempre estarão, o combate às drogas é e será sempre permanente, dando à polícia a sensação de que se tem constantemente um crime a coibir, fazendo de todas as polícias, polícias preventivas. Além disso, efetivamente, sendo as drogas um comércio extremamente lucrativo, com usuários em todos os níveis sociais, dificilmente uma atividade criminosa não passa próximo ou não está vinculada com algum tipo de droga tida como ilícita (VALOIS, 2002, p. 389)

A guerra contra o tráfico de drogas no Brasil e, mais especificamente, no Rio de Janeiro, pode ser entendida como o principal mote de atuação das polícias cariocas, dando a elas um contorno próprio, diferentemente da Polícia Federal, por exemplo, que tem em sua rotina outras tantas questões que não estão relacionadas a esse tema principalmente.

Constata-se, portanto, que a realidade carioca se relaciona diretamente com a noção de necropolítica, conforme Mbembe afirma acerca dessas maneiras contemporâneas de subjugar a vida ao poder da morte, uma vez que nessa perspectiva da necropolítica, a prática de matar é um recurso administrativo para manter uma política que rege o país desde a sua concepção.

E vivenciando todo esse cenário de degradação de direitos e garantias constitucionais com a forte e violenta atuação das polícias nas favelas e periferias do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense, estavam os compositores que ganharam voz por intermédio das gravações de Bezerra da Silva.

Bezerra da Silva foi, antes de um compositor, músico e sambista, um indivíduo inserido neste mecanismo e, portanto, passível de sofrer todas as mazelas originadas por ele e, conseqüentemente, suas letras são expressões e impressões dessa realidade.

### **3. A verdade dói: a favela nas letras cantadas por Bezerra da Silva**

O samba de Bezerra da Silva é uma crônica que aborda a vida nas favelas do Rio de Janeiro, carregadas de contradições sociais, tratando de temas como a malandragem e marginalidade, racismo, miséria, drogas e violência policial (COUTINHO, 2008). Como tal, é primordial que esta última parte do trabalho de conclusão de curso apresente análises, ainda que breves, porém, literais, das composições de Bezerra da Silva relacionando-as com os conceitos abordados nos capítulos anteriores.

Bezerra da Silva cantava composições que descrevem essa relação que se estabelece entre os grupos marginalizados e as drogas, demonstrando uma rotina de violência perpetrada pelo poder estatal, apoiando-se sob a falaciosa justificativa de guerra contra as drogas e operando na lógica de criminalização

da favela, assim como narrado nos capítulos 1 e 2.

O artista deixa nítido em suas canções (que são vozes de diversos compositores moradores de favelas, cuja voz de Bezerra interpreta e empresta-lhes a imagem de bom malandro - importante lembrar) aspectos do cotidiano da malandragem, do verdadeiro “jogo de polícia e ladrão” em que se vive ou morre quando se é negro, pobre e favelado no Rio de Janeiro.

Bezerra da Silva usa muitas vezes o deboche como forma de encarar a repressão policial ao pobre, negro e favelado, o que certamente deu um tom comercial às suas composições, como é o caso de “A Semente” (Alan Ferreira Cardoso, Walmir Da Purificação e Sebastião de Miranda): *Meu vizinho jogou / Uma semente no seu quintal / De repente brotou / Um tremendo matagal / Quando alguém lhe perguntava / Que mato é esse que eu nunca vi? / Ele só respondia / Não sei, não conheço, isso nasceu aí.*

Em nenhum momento da letra se afirma que o dono do quintal sabia da natureza da planta que cresceu em seu quintal, mas fala do cheiro que era bom e da aglomeração de pessoas que ficava por perto. Ao mesmo tempo, mostra um vizinho inocente, que diz não ser agricultor, desconhecendo a semente e, ainda assim, é conduzido à delegacia: *Quando os federais grampearam / E levaram o vizinho inocente / Na delegacia ele disse / Doutor, não sou agricultor, desconheço a semente.*

Outro ponto importante da letra é quando ela mostra o cotidiano de violência policial sofrida pelo morador de favela: *Na hora do sapeca-ia-ia o safado gritou / Não precisa me bater, que eu dou de bandeja tudo pro senhor / Olha aí eu conheço aquele mato, chefia / E também sei quem plantou.*

A partir dessa parte da letra da música aparece de forma breve como a violência policial é amparada pela lógica da guerra às drogas em que se justifica a destituição dos direitos civis dos cidadãos que residem nas favelas. Na esteira do demonstrado nos capítulos anteriores, o Brasil tem em sua base histórica a condição de colônia de exploração e um longo período de escravidão. Estes essenciais elementos trouxeram aos dias de hoje uma

impactante herança cultural de práticas de soberania presentes desde a colonização e reforçada com o regime escravagista, prática esta que vem se perpetuando e se fortalecendo ao longo dos séculos: “soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto” (MBEMBE, 2017).

Sobre o papel repressor da polícia em relação ao negro, pobre e favelado no Rio de Janeiro, a canção “Bicho Feroz” tem muito a dizer. A letra fala sobre uma valentia que se ergue apoiada nos alicerces da posse e ostentação de uma arma de fogo em oposição à força do “malandro de verdade”, que se guia por princípios. *Malandro é malandro e mané é mané! / Você com revólver na mão é um bicho feroz, feroz / Sem ele, anda rebolando e até muda de voz / Isso aqui, cá pra nós.*

Importante salientar que este trecho de “Bicho Feroz” também mostra o que já foi destacado neste trabalho, que é o fato da obra de Bezerra da Silva não escapar dos preconceitos de cunho sexual e também sexista. Inclusive, mais adiante, a letra, ao retratar um pouco do cotidiano na cadeia, acaba por fazer referência ao ofício da dona-de-casa, quando *Lavava a roupa da malandragem / E dormia no canto da cama.*

Sobre a violência policial soberana e destrutiva, se mostra relevante a contribuição trazida por Achille Mbembe ao desenvolver o conceito de necropolítica. O desenvolvimento desta ideia com a realidade vivida nas regiões pobres do Rio de Janeiro pode ser observado quando o autor faz uma crítica às formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2017), definindo-se, assim, mais do que um gerenciamento de vidas humanas, uma política de morte.

Esta composição, assim como diversas outras cantadas por Bezerra da Silva, nos traz a figura do delator, também conhecido como cagete ou X-9, que seria o comparsa que, buscando se beneficiar, relata detalhe sobre os trâmites e/ou o(s) autor(es) do crime. Por essa razão, sua vida e integridade

física são colocadas em perigo, sendo, frequentemente, ameaçado de morte (assim como aqueles que cometem crimes reprováveis, como o estupro ou violência contra menores e idosos, por exemplo). Dessa forma, quando é detido em uma penitenciária, necessita ficar em uma cela separada (chamada de seguro) para não sofrer risco de violência ou morte: *Aí rapaziada, esse lembrete não é pra sangue bom / É pra canalha que entrega os irmãozinho / E depois pede seguro quando tá na tranca dura*

Em “Tem coca aí na geladeira” (Regina Do Bezerra), a letra faz um trocadilho com os nomes, falando de uma festa no morro em que a polícia chega para “dar o bote”, após ser informada de que haveria drogas no local, Entretanto, não encontra nenhum tipo de entorpecente: *O responsável assim dizia / Na minha festa não tem bebedeira / Porque aqui no meu barraco / Só tem coca aí na geladeira / A polícia foi informada / Que o dono da festa era vapor / Que o bagulho estava entocado / Dentro do congelador / [...] Mas quando abriu a geladeira / O doutor gritou muito injuriado / Esse cagete cageteu errado / Porque aqui não tem sujeira / Parece até festa de Bíblia porque / Só tem coca aí na geladeira.*

Em “A fumaça já subiu pra cuca” (Adelzonilton / Tadeo do Cavaco), é possível observar primeiramente o conhecimento que a pessoa classificada como o malandro do morro passa a ter de certos trâmites jurídicos e penais, além das leis: *Já era amizade! / Quem apertou, queimou já está feito / Se não tiver a prova do flagrante / Nos autos do inquérito fica sem efeito.* A letra traz o comportamento corrupto da polícia que, para cumprir seu papel na política de guerra às drogas, forja provas: *Se quiser me levar eu vou / Nesse flagrante forjado eu vou / Mas na frente do homem da capa preta / É que a gente vai saber quem foi que errou, diga lá.*

Na composição “Vítimas da sociedade” (Bezerra da Silva e Crioulo Doido) é destacado o paradoxo de criminalização das pessoas que moram nas favelas em contraponto aos abastados praticantes de crimes de colarinho branco: *Se vocês estão a fim de prender o ladrão / Podem voltar pelo mesmo caminho / O ladrão está escondido lá embaixo / Atrás da gravata e do colarinho / No morro ninguém tem mansão / Nem casa pra veranear / Nem iate pra*

*passeios marítimos / E nem avisão particular / Somos vítimas de uma sociedade / Famigerada e cheia de malícias / No Morro ninguém tem milhões de dólares / Depositados nos bancos da Suíça.*

Na letra do samba “Foi o Dr. Delegado que disse” (Caboré, Pinga e Jorge Portela): *Foi seu doutor delegado que disse / Ele disse assim, está piorando / Até filho de bacana, hoje em dia está roubando / E na semana passada quase perdi a patente / Só porque grampeei um rapaz boa pinta / Em Copacabana botando pra frente / Deu um flagrante perfeito mais o meu direito foi ao léu / O esperto além de ter a costa quente / Ainda era filho de um coronel,* é possível constatar a forte herança dos privilégios advindos do período da ditadura militar, especialmente significativo para militarização intensa da polícia militar, em razão da disseminação do medo e da guerra às drogas, como destacado por Valois. Cabe, ainda, destacar esse ponto como origem da forte expansão das mílicas na cidade do Rio de Janeiro que se verifica atualmente.

Em “Desabafo do Juarez da Boca do Mato” (Juarez Da Boca Do Mato), a letra aponta uma forte e ampla crítica à conivência do Estado no tráfico de armas, destacando a responsabilidade de outros agentes que não os sujeitos marginalizados do morro no contexto da criminalidade carioca: *Só combate o morro / Não combate o asfalto também / Como transportar escopeta? / Fuzil AR-15 o morro não tem / Navio não sobe o morro doutor / Aeroporto no morro não tem / Lá também não tem fronteira / Estrada, barreira pra ver quem é quem.* E segue adiante: *Para você / Que só sabe do morro falar mal / Fale também que somos vítimas / De uma elite selvagem e marginal / O morro pede / O fim da discriminação / Embora marginalizados / Nós também somos cidadãos.*

Nas composições supracitadas, revela-se de forma inegável o que foi abordado neste trabalho, em momento anterior, acerca do processo de criminalização e as medidas de repressão e coerção utilizadas como ferramentas para a manutenção da pretensa ordem e segurança, impressas através do controle da população negra que, como já visto, é respaldado não só pelas ações da polícia, mas também do Ministério Público, do Poder

Judiciário e Legislativo.

É pertinente refletir acerca do comércio de armamentos e munição existente e que, obviamente, não é produzido na favela. As letras jogam luz sobre a utilidade do mecanismo estatal para a manutenção do problema que é maior e tem origens inclusive fora do território das favelas, e até do nacional. Nesse ponto, mostra-se importante as observações de Valois sobre essa dinâmica advinda da guerra às drogas que, verdadeiramente, funciona como um mecanismo contínuo de controle da população negra.

Como apontam Karam e Alexander, a guerra se opera efetivamente contra esse inimigo construído e definido pela raça que é, na verdade, a figura que detém menos poder nessa cadeia de comércio das drogas. Entretanto, a política estatal de extermínio é direcionada a esse considerado o outro, destituído de direitos e responsabilizado de modo a legitimar o genocídio que se opera contra a população negra, tal como nos mostram os ensinamentos de Flauzina.

Na última das letras analisadas neste trabalho, “Ilha Grande”, composição do próprio Bezerra da Silva, mostra uma crítica a respeito do presídio de Ilha Grande, Instituto Penal Cândido Mendes, que funcionou de 1903 a 1994 e atualmente abriga um museu. Por ser longe da cidade, a letra tenta ilustrar a dor da solidão aumentada pela distância, além da crítica social em torno do encarceramento de pobres, negros e favelados: *A massa reclama de quem sente / E de quem não sente também / Em um mundo tão distante / Onde ninguém é de ninguém / Ilha Grande osso duro de roer / Onde sofrendo filho chora e mãe não vê / [...] Chora reclamando a saudade / Do lugar onde nasceu e se criou, ah meu Deus do céu / Sabe lá o que é viver sem liberdade / Pagando o que nunca lá comprou / Em um abrir, fechar de olho / Você pode um dia não amanhecer, vou dizer porquê / Num lugar em que a cruel sociedade / Construiu pra suas vítimas esconder.*

Ora, ao “esconder” suas vítimas, a sociedade também as esquece, matando uma possível memória da repressão, da discriminação, das injustiças que pratica. Esse também é um *modus operandi* de mecanismos sociais

opressores, como as ditaduras, por exemplo. Não à toa, muitos militantes presos, os chamados “presos políticos”, foram levados para Ilha Grande. Mais do que prender, a intenção é esquecer.

A necropolítica está situada nessa espécie de condição em que o sujeito escravizado parte de sua condição de sujeito para a de objeto, tendo sua humanidade dissolvida até o ponto em que se torna possível dizer que sua vida é propriedade de seu dominador. A política de morte atua na redução da humanidade, no assassinato progressivo da subjetividade presente em cada pessoa, desaguando em uma objetificação que aponta para o condicionamento de sujeitos a corpos docilizados.

Conforme Mbembe destaca a escravidão é esse ambiente embrionário da necropolítica, de modo que justifica-se esta posição dizendo que a condição de escravo representa a perda do lar, a perda dos direitos sobre o corpo e a perda dos direitos políticos. Estas características podem ser encontradas nas questões debatidas, onde se discute, por exemplo, a maneira como o Estado, na forma da sua polícia, não respeita os direitos básicos dos moradores nas incursões em favelas, entrando sem autorização dos moradores em suas casas, a maneira como a população pobre é excluída do ambiente democrático e precisa criar esferas públicas alternativas para construir sua própria narrativa.

Ao relacionar essas questões das relações de poder estabelecidas entre o Estado e a população carioca negra e favelada aos ensinamentos de Mbembe, é possível observar um viés que aponta para o entendimento segundo o qual as condições de estabelecimento e fortalecimento da necropolítica se reproduzem e se adaptam ao longo do tempo desde o Brasil-Colônia e, passando pelas letras de Bezerra da Silva, até fatos mais recentes, como, por exemplo, o caso da Chacina do Jacarezinho, atrocidade ocorrida em 06 de maio de 2021, em que cerca de 30 pessoas foram assassinadas pelo Estado, por meio da atuação da Polícia Civil, pode ser identificado como um movimento desta atualizada política de morte no Rio de Janeiro.

## Considerações Finais

Artistas como Bezerra da Silva deixam claro que existem problemas sociais crônicos – não só - no Rio de Janeiro, que são o racismo, a criminalização da pobreza e a perpetuação intencional da criminalidade por vias escusas, como as propinas retratadas, por exemplo, nas extorsões praticadas pelas milícias aos moradores de comunidades, aos chamados “arregos” pagos às polícias em operações rotineiras, até as quantias exorbitantes que pairam os altos escalões da política brasileira.

Sua obra escancarou, décadas atrás, uma problemática que nos aflige até hoje. Bezerra foi um artista, um comunicador, um mediador; o malandro era um personagem necessário que o indivíduo José Bezerra da Silva teve vida dura suficiente para encarnar. Sobreviveu e venceu às custas desta interpretação e como intérprete, fez com maestria o que a ele se propôs: levou às massas uma mensagem de resistência, de crítica, de reflexão sobre os problemas sociais, além de fazer uma exposição para as elites da real situação do negro, pobre e favelado no Rio de Janeiro, com a anuência do Estado.

No entanto, o que fica é que ouvir a mensagem não basta. Para que efetivamente ocorra alguma alteração nessa realidade perpetrada durante toda a nossa história, é preciso que haja realmente outros caminhos e diálogos mais honestos sobre a política estatal racista. Dentro desse panorama, é extremamente urgente a perspectiva da descriminalização do uso de drogas a fim de possibilitar o combate à essa política genocida e de encarceramento em massa da população negra.

Concentrando-se na ação dos estigmatizados policiais, especialmente policiais militares, os debates sobre violência e militarização deixam intocada a ação corroborante e incentivadora do Ministério Público e do Poder Judiciário, de governantes e legisladores, da mídia, da sociedade como um todo. [...] Sem o fim da proibição às arbitrariamente selecionadas drogas tornadas ilícitas, sem o fim da “guerra às drogas”, qualquer proposta de desmilitarização das atividades policiais será inútil. Sem o fim dessa

insana, nociva e sanguinária política, não haverá redução da violência, quer a praticada e sofrida por policiais, quer a praticada e sofrida por seus oponentes. [...] A legalização e consequente regulação e controle da produção, do comércio e do consumo de todas drogas, que porá fim à política de proibição à arbitrariamente selecionadas drogas tornadas ilícitas e à sua suja e sanguinária guerra, há de estar no centro de qualquer debate sobre desmilitarização, redução da violência e efetivação dos direitos humanos.” (KARAM, 2015, p. 38).

As considerações finais deste trabalho conduzem à algumas humildes projeções. O caminho para a descriminalização do uso de drogas inevitavelmente estará no campo democrático, nos debates raciais e periféricos, dentro e fora das esferas políticas.

É crucial pararmos de naturalizar o massacre proveniente da truculenta e covarde ação policial nas favelas. É inconcebível justificar essa barbárie que interrompe vidas em locais nos quais o Estado só está presente por intervenções violentas, sendo patente a inexistência de políticas públicas relacionadas à valorização da cultura e incentivo à educação.

Enquanto continuarmos caminhando esta trilha sem a utilização destes importantes “atalhos”, haverá inúmeras paradas para velar as pessoas que continuam sendo assassinadas diariamente e acabam se tornando tão somente um produto desta política de morte.

A situação pede que haja, portanto, ações e articulações paralelas baseadas, fundamentalmente, no necessário reconhecimento da política racista e genocida atualmente perpetrada pelo Estado, objetivando evitar ou prevenir essas mortes que são mais do que previsíveis, intencionais. Somente assim, caminharemos no sentido contrário ao do genocídio que mata e impede de viver – mas vive, resiste e, resistindo, deixa viver.

## Referências

ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação: racismo e encarceramento em massa**. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALMEIDA, Philippe Oliveira de. “O riso suprime o peso do futuro”: o deboche da autoridade e a autoridade do deboche no Brasil dos anos 2010. In: **Liberdade de expressão no Brasil: direito, sociedade, instituições** / Carlos Eduardo Freitas de Souza, Hamilton Gonçalves Ferraz, Roberto Tadeu Vaz Curvo (organizadores). – Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2021.

ARAGÃO, JORGE E MARQUES, ACYR. **Coisa de Pele**. In: Coisa de Pele. ARAGÃO, JORGE. 1986.

BATISTA, Vera Malaguti. **O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos e uma história**. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CORRÊA NETTO, Thayanna Cristina de Góes. **A Perversidade na Lógica Capitalista, a Depravação da Arte e a Enunciação de um Possível Resgate através da Educação**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em ciências sociais/antropologia). Universidade de Juís de Fora. Juís de Fora, p. 72. 2009. Disponível em:  
<<https://www.ufjf.br/graduacaocienciassociais/files/2010/11/A-PERVERSIDADE-DA-L%C3%93GICA-CAPITALISTA-A-DEPRAVA%C3%87%C3%83O-DA-ARTE-E-A-ENUNCIA%C3%87%C3%83O-DE-UM-POSS%C3%8dVEL-RESGATE-ATRAV%C3%89S-DA-EDUCA%C3%87%C3%83O-Tayana-Cristina-de-G%C3%b3es-Corr%C3%aaa-Netto.pdf>>. Acesso em 15 de abril de 2021.

COSTA, Pablo Cavalcante; SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de Sousa. **(Re)pensando a ordem jurídica a partir do samba: uma análise sobre a segregação dos morros no samba “Vítimas da Sociedade” de Bezerra da Silva**. Rio de Janeiro: Confluências, 2020.

COUTINHO, Eduardo G. Bezerra da Silva: malandragem, marginalidade e contra-hegemonia. In: **Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

CYMROT, Danilo. **A Criminalização do Funk Sob a Perspectiva da Teoria Crítica**. 2011. Dissertação (Mestrado) USP

FERRUGEM, Daniela. **Guerra às Drogas e Manutenção da Hierarquia Racial**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, PUCRS.

FLAUZINA, Ana Luiza. **Corpo Negro Caído no Chão: o sistema penal e o**

projeto genocida do Estado Brasileiro. Universidade de Brasília, 2006.

KARAM, Maria Lucia. **Violência, militarização e 'guerra às drogas'**. In: Bala Perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015.

LIMA, Oberdan Floriano de. **O Enlace entre a Arte e o Direito**: uma análise das vantagens dessa integração a partir do filme Sócrates. Conteúdo Jurídico, Categoria: Temas Diversos (interdisciplinar), [S.L.], 2020. Disponível em: <[https://conteudojuridico.com.br/consulta/artigos/54382/o-enlace-entre-a-arte-e-o-direito-uma-anlise-das-vantagens-dessa-interao-a-partir-do-filme-scrates](https://conteudojuridico.com.br/consulta/artigos/54382/o-enlace-entre-a-arte-e-o-direito-uma-analise-das-vantagens-dessa-interao-a-partir-do-filme-scrates)>. Acesso em 18 de abril de 2021.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do samba**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015

MBEMBE, A. Necropolítica (2017). **Arte & Ensaios**, [S.I.], n. 32. ISSN 2448-3338. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169#\\_blank](https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169#_blank)>. Acesso em 18 de maio de 2021.

MÔNICA, Sette Lopes. **Música e direito**: uma metáfora. Belo Horizonte: Initia Via, 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: Processo de um Racismo Mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

OLIVEIRA, Jorge Rubem Folea de. **O direito como meio de controle social ou como instrumento de mudança social?** Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/324/odireitocomomeio.pdf>>. Acesso em 04 de maio de 2021.

PEREIRA, Juliana Martins. MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p. **Horizontes Antropológicos**, n. 55, p. 367-371, 2019.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. **Criminalização do Racismo entre política de reconhecimento e meio de legitimação do controle social dos não reconhecidos**. orientadora: Gisele Cittadino. – 2013. Tese (doutorado)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Direito, 2012.

SIMPSON, J. (ed.). (2017). *Oxford English Dictionary*

SODRE, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 2002

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

VALOIS, Luís Carlos. **O direito penal da guerra às drogas**. Belo Horizonte:

D'Plácido, 2017.

VIANNA, Letícia CR. **Bezerra da Silva, produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Zahar, 1999.

VIEIRA JÚNIOR, SILVA, MEDEIROS. **Questão Social**: uma contribuição teórica e conceitual. In: Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social (ENPESS). Vitória, [2018 ou 2019]. Disponível em : <<https://periodicos.ufes.br/abepss/article/view/23580#:~:text=QUEST%C3%83O%20SOCIAL%3A%20UMA%20CONTRIBUI%C3%87%C3%83O%20TE%C3%93RICA%20E%20CONCEITUAL,-Autores&text=Percebe%2Dse%20que%20a%20utiliza%C3%A7%C3%A3o,qual%20problema%20social%20do%20capitalismo>>. Acesso em 19 de abril de 2021.

VIOLA, Kamille. A criminalização do funk. **Revista Trip**, Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/a-criminalizacao-do-funk>>. Acesso em 21 de abril de 2021.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. **O inimigo no direito penal**. Rio de Janeiro: Revan, 2007, 2ª edição junho de 2007.

Onde a coruja dorme <<https://www.youtube.com/watch?v=SqyCVUhj0MI>> Acesso em 17 de abril de 2021.

<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=221575> Acesso em 23 de abril de 2021.

<https://dicionariompb.com.br/bezerra-da-silva/biografia> Acesso em 02 de maio de 2021 e em 08 de maio de 2021.

[https://canalcurta.tv.br/filme/?name=onde\\_a\\_coruja\\_dorme](https://canalcurta.tv.br/filme/?name=onde_a_coruja_dorme) Acesso em 08 de maio de 2021.