

CARLA LISBOA PORTO

A MULHER MALANDRA E A POPULAR NAS
PERCEPÇÕES DE ISMAEL SILVA E DO JORNAL
CORREIO DA MANHÃ (1930 – 1935)

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestre em História
(Área de conhecimento: História e
Sociedade)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Zélia Lopes da
Silva

ASSIS
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Porto, Carla Lisboa

P853m A Mulher malandra e a popular nas percepções de Ismael
Silva e do jornal Correio da Manhã (1930 – 1935)/

Carla Lisboa Porto. Assis, 2008.

135 f. : il.. Contém um CD ROM.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Música popular – Brasil. 2. Silva, Ismael, 1905-1978. 3.
Samba – História. 4. Mulheres. I. Título.

CDD 780.42

DADOS CURRÍCULARES

Carla Lisboa Porto

Nascimento: 08 de janeiro de 1975 – São Paulo (SP)

Filiação: Antônio de Oliveira Porto

Guilhermina Lisboa Porto

1998/2002 – Curso de Graduação em Comunicação Social, com
habilitação em Jornalismo

Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero

2005-2008 – Curso de Pós Graduação em História, nível de mestrado
na Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, campus de Assis.

Área de concentração – História e Sociedade

Linha de Pesquisa – Identidades Culturais, Etnicidades e Migrações

Dedico este trabalho àquelas que, mais do que *malandras*, foram e ainda são vítimas e sobreviventes do preconceito, da intolerância, da violência física e verbal e da miséria.

Mães de santo, mães solteiras, mulheres “da orgia”, mulheres de vida (nada) fácil, vítimas do tráfico, vendedoras, diaristas, costureiras, cozinheiras, doceiras, passistas, manicuras, passadeiras, babás, líderes comunitárias, *funkeiras* das periferias e morros cariocas, benzedadeiras, parteiras e donas de casa me mostraram que a tal malandragem não é fraqueza ou desvio de caráter. É um instrumento de sobrevivência.

AGRADECIMENTOS

Para me acompanhar nessa jornada, tive a sorte e o privilégio de conviver com pessoas que me motivaram quando o cansaço insistia em aparecer, pessoas que, como minha querida orientadora, professora Zélia, me apoiaram, me incentivaram, inspiraram. Com sua precisão e atenção aos detalhes, sempre chamou minha atenção para o que precisava ser feito, estudado, escrito e principalmente, compreendido. Com ela percebi que não é preciso “pedir licença para existir”, é só se dedicar verdadeiramente ao trabalho que as coisas acontecem.

Agradeço aos novos amigos da pós-graduação, que além de me atenderem com muito carinho, sempre tiveram paciência para ouvir minhas queixas e dúvidas, darem sugestões e me acompanharem para um *chopp* quando as idéias não fluíam. Agradeço também às amigas queridas de outros carnavais, Juliana, Giseli e Gabriela, que souberam compreender minha ausência e, mesmo sem entender muito do que se passa durante a elaboração de uma dissertação de mestrado, sempre me apoiaram muito. À minha mãe, por ter, ainda que com muitas dificuldades, me introduzido ao universo dos livros e me fez perceber a importância e o poder da música, seja popular ou erudita. Agradeço também à equipe do IEB-USP e da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, e, no Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional, pela atenção e gentileza com que me receberam e atenderam, e também à equipe da Discoteca da Rádio Unesp, principalmente João Flávio, que teve muita paciência e boa vontade para localizar e gravar os fonogramas de Ismael Silva disponíveis no acervo.

Não posso deixar de agradecer à equipe do CEDAP, que, apesar de todas as dificuldades, foi extremamente atenciosa comigo. Sem essa preciosa ajuda, seria impossível concluir o trabalho a contento e a tempo. À equipe do Centro de Documentação do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro e da *Folha de S. Paulo*, em São Paulo, também devo “muitos obrigados”. Não poderia deixar de agradecer à Talita Hayata, estudante de Design da UNESP-Bauru que, com a presteza e rapidez de um *ninja*, conseguiu fazer com que o mapa sobre os locais de sociabilidade ficasse legível, bonito e não ficasse como uma colcha de retalhos, como ele era a princípio. Agradeço também a CAPES pela bolsa de estudos, sem a qual, esta pesquisa em muito seria prejudicada.

Agradeço com reverência aos que me desdenharam, subestimaram a mim e a meu objeto de pesquisa: eles me mostraram que o caminho é árduo, mas o esforço e o empenho sempre trazem bons resultados. Felizmente, tudo tem suas compensações.

Muito, mais muito obrigada pelo apoio incondicional de João, mais do que marido, um parceiro corajoso e leal, que sempre acreditou no meu potencial quando, muitas vezes, tive dúvidas sobre o caminho a seguir. Muito além das alegrias e das tristezas, da saúde e da doença, ele me ajudou nas pesquisas, viagens a trabalho, apoiando, incentivando sempre, pensando numa maneira de me ajudar a melhorar este trabalho. Agradeço, principalmente, por me lembrar que há tempo para tudo e que, além da dedicação, duas coisas são imprescindíveis: paciência e persistência.

Meu especial agradecimento aos grandes inspiradores, além do próprio Ismael Silva: Paulinho da Viola, Clara Nunes, Marisa Monte, Velha Guarda da Portela e ainda, Thereza Cristina e o Grupo Semente, sempre um alento e uma grande inspiração (além de serem portelenses como eu). E por fim, minha gratidão e carinho por lugares que me inspiraram e me alimentaram, não só o corpo, mas, principalmente, o espírito: o *Bar Amarelinho* pelo filé com fritas e o *Café Colombo* pelo chorinho no final de tarde, o *chopp* gelado e seu clima de “volta ao passado”.

A benção, Ciata e tias baianas! A benção, meu São Jorge, protetor dos sambistas! A benção, Ismael Silva! Com eles aprendi que, para viver bem, é preciso muita ginga.

Faça como o velho marinheiro, que durante o nevoeiro, leva o barco devagar.

Paulinho da Viola.

“A vida só pode ser compreendida olhando-se para trás; mas só pode ser vivida olhando para frente”.

Soren Kierkegaard

“Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado.”

Paulinho da Viola.

RESUMO

Esta dissertação apresenta os elementos de representação de personagens femininos nos sambas de Ismael Silva, um dos compositores mais importantes da década de 1930. Em seus sambas, a malandragem, a liberdade e, sobretudo, as mulheres são temas recorrentes. As mulheres particularmente, sempre aparecem como a causa de seus problemas, ou como alguém que não é digna de confiança, além de volúvel, perdulária, infiel e “da orgia” (vida boêmia). Nesta pesquisa, pretende-se verificar, por meio das personagens femininas do compositor e das notícias publicadas nas páginas policiais do jornal *Correio da Manhã*, durante do período de 1930 a 1935, como as mulheres eram representadas e quais valores e práticas estão por trás dessa representação.

Palavras chave: Representação da mulher; Rio de Janeiro, capital, 1930 – 1935; Música Popular Brasileira; Ismael Silva - sambista.

ABSTRACT

This dissertation investigates the elements of representation of female characters in the Ismael Silva's sambas, one of the most important popular composers in the 1930's. The roguery way of life, the freedom and, overall, women are often in his sambas. Particularly women, appear like the reason of his problems or like someone who is not trustful, also voluble, wasteful and disloyal, which is part of a bohemian way of life. In this research we intend to verify, through the composer's female characters and in the notes published in the pages of police occurrences in the periodic *Correio da Manhã*, since 1930 until 1935, how the women were represented and what values are behind this representation.

Key words: Representation of woman; Rio de Janeiro, capital city; 1930 – 1935; Brazilian Popular Music; Ismael Silva – sambista.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	v
RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO.....	12
1 – QUEM É ESSE ISMAEL SILVA?	36
1.1 Na orgia	43
1.2 Amor, nota e carinho	52
2 – OS LOCAIS DE SOCIABILIDADE DO SAMBA	60
2.1 Falando de negócios	69
2.2 Os “escritórios” dos sambas	76
3 – DOS DISCOS PARA AS PÁGINAS DOS JORNAIS	83
3.1 Por motivos íntimos.....	90
3.2 Malandragem de fino trato	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
FONTES	125
JORNAIS E REVISTAS CONSULTADOS.....	127
DISCOGRAFIA	132
ICONOGRAFIA.....	134
ARQUIVOS CONSULTADOS	135

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: PERCENTUAL DE OCORRÊNCIAS POLICIAIS ENVOLVENDO MULHERES DAS CLASSE POPULARES PUBLICADAS NO JORNAL CORREIO DA MANHÃ NO PERÍODO DE 1930 A 1935	92
GRÁFICO 2 – ESTADO CIVIL DE MULHERES DAS CLASSES POPULARES ENVOLVIDAS EM OCORRÊNCIAS POLICIAIS NO PERÍODO DE 1930 A 1935.	94
GRÁFICO 3 - IDADE DE MULHERES DAS CLASSES POULARES VÍTIMAS DE OCORRÊNCIAS POLICIAIS DE 1930 A 1935	98

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 – NOITADA NUM BAR DA LAPA. CHARGE DE SETH, 1937.	61
--	----

LISTA DE MAPAS

MAPA 1: LOCAIS DE SOCIABILIDADE NA REGIÃO BOÊMIA: AVENIDA RIO BRANCO.....	777
---	-----

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – MÚSICAS COMPOSTAS POR ISMAEL SILVA, GRAVADAS ENTRE 1930 E 1935.....	47
--	----

TABELA 2– MÚSICAS COMPOSTAS EM PARCERIA, GRAVADAS ENTRE 1930 E 1935.....	48
TABELA 3 – OCUPAÇÕES REGISTRADAS NAS OCORRÊNCIAS CONTRA MULHERES	95
TABELA 4 – RELAÇÃO DE CRIMES CONTRA MULHERES ANO A ANO	97

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa pretende-se verificar os valores e práticas culturais presentes nas representações sobre as mulheres populares a partir da obra do compositor Ismael Silva e do jornal *Correio da Manhã*, entre 1930 e 1935. Trata-se de uma conjuntura marcada por mudanças na sociedade brasileira que contemplaram também as reivindicações feitas pelas mulheres que envolviam os direitos civis, políticos e sociais, como por exemplo, o direito ao voto, concedido em 1932, e alguns direitos trabalhistas como a licença maternidade e a redução de horas de trabalho. O período estudado compreende também a primeira fase da carreira do autor, que foi interrompida em 1935, por motivos pessoais.

O foco da pesquisa, portanto, volta-se para aos segmentos femininos populares, a partir das letras de música de Ismael Silva e da coluna *O Dia Policial*, publicada no jornal *Correio da Manhã*. Nesse sentido, ao falar das relações entre grupos sociais dominantes e os populares, não se pode afirmar categoricamente que as relações entre grupos sociais diferentes se dessem exclusivamente no nível da submissão e da dominação. Carlo Ginzburg¹ reforça essa idéia ao definir como *circular* as relações entre grupos distintos, observando que há uma influência recíproca nas manifestações culturais de ambos. Ginzburg observa que os valores, crenças e práticas desses grupos nos chegam também por meio de filtros. Então, como investigar as práticas e valores desses grupos, apesar dessas limitações?

Quando comecei a estudar a produção musical do sambista e as notícias publicadas na sessão já mencionada, no referido jornal, sobre as mulheres “malandras” e “populares”, me pareceu muito pertinente um questionamento de Ginzburg sobre a influência da produção cultural de um grupo social na produção de um outro:

¹ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1987, p. 12-13.

*Até que ponto os eventuais elementos da cultura hegemônica, encontráveis na cultura popular, são frutos de uma aculturação mais ou menos deliberada ou de uma convergência mais ou menos espontânea e não, ao contrário, de uma inconsciente deformação da fonte, obviamente tendendo a conduzir o desconhecido ao conhecido, ao familiar?*²

Ismael Silva teria incorporado em suas composições o discurso da elite carioca sobre as mulheres, seu papel na sociedade e suas funções sociais? Ao longo deste trabalho buscaremos esclarecer se isso de fato aconteceu e até que ponto.

A fim de compreender melhor as questões que envolvem as mulheres populares e suas relações, alguns trabalhos foram importantes para aprofundar as pesquisas sobre o tema. Entre os diversos estudos realizados sobre as mulheres estão *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*, de Rachel Soihet e *Ser mulher, mãe e pobre*, de Claudia Fonseca. Estes textos³ ajudaram a conhecer diferentes características das mulheres populares que viviam no meio urbano no início do século XX, mas sem as mesmas condições daquelas que pertenciam às classes privilegiadas. Apesar de abordar outro período, em *Recônditos do mundo feminino*⁴ Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, fica evidente que, mesmo com todas as diferenças nas práticas dos grupos sociais, as mulheres deveriam seguir um papel *determinado* para elas. Durante a pesquisa das notícias policiais nas páginas do *Correio da Manhã*, deparei-me com a mesma tentativa de controle, independentemente da classe social. Deveriam permanecer sempre no espaço privado, longe da rapidez e agitação das ruas, protegidas do mundo. Isso não quer dizer que elas se submetessem completamente a essa condição. No entanto, permanece a seguinte questão: de quem ou do quê elas deveriam supostamente ser protegidas?

Claudia Matos estuda a malandragem e o discurso do malandro nas composições de Geraldo Pereira e Wilson Batista, no período de 1930 a 1954, em *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. A autora propõe uma personalidade

² GINZBURG, Carlo. Op. cit., p. 24-25.

³ SOIHET, Rachel. *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*; FONSECA, Claudia. *Ser mulher, mãe e pobre*. In, DEL PRIORE, Mary (org); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 2000.

⁴ MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*. In, *História da vida privada no Brasil*, v3. NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

malandra a algumas das personagens femininas⁵ retratadas em algumas das músicas selecionadas. A *mulher malandra*, como define Matos, busca fugir do papel social e do ambiente que lhe cabe: ser dona de casa e tudo o que diz respeito ao ambiente doméstico. O trabalho de Matos é importante para compreender este universo e as suas relações, que não é só do crime, (mas também de quem vive de pequenos golpes), nem do trabalho, tampouco do lar, ou da prostituição, embora fosse, ainda que para algumas, uma atividade eventual.

Diferentemente das relações descritas em canções definidas por Matos como *lírico amorosas*, os relacionamentos amorosos com abordagem malandra são de outra natureza. Se para a elite eles têm como finalidade formar uma família, nos relacionamentos “malandros” a conveniência é quem dá a tônica. Os relacionamentos duram o tempo que a companheira agüentar se sujeitar a sustentar e a cuidar do homem. Ou até o companheiro perceber que essa união não é tão rentável quanto gostaria e vice-versa. Esses relacionamentos “convenientes” estão presentes de maneira clara nos sambas de Ismael Silva como *Gosto de você, mas não é muito* (1931) e *Carinhos eu tenho* (1933). Em *Uma jura que fiz* (1932) e *Escola de Malandro* (1932) essa conveniência aparece de maneira mais implícita, a conveniência não é do homem, mas da companheira que o deixou. E quando ela pede para voltar, é a *ele* que o relacionamento não convém. Em *Escola de Malandro*, a conveniência está em mentir, em um dos versos do refrão, ele diz: “mentindo é que se leva vantagem”.

Ao falar de relacionamentos e criticar o comportamento das mulheres há uma ressignificação, não apenas dos relacionamentos afetivos, mas, sobretudo, dos valores e regras sociais que a elite carioca *tentava* impor às camadas populares. Ao dizer que uma mulher prefere a orgia ao lar e tudo o que ele representa, (o conforto, as regras de controle, a estabilidade dos relacionamentos) a crítica também é direcionada aos mecanismos de controle e à previsibilidade do lar doce lar. Quando se vive à margem dos valores hegemônicos, a crítica a esses valores se faz por meio daquilo que não se diz diretamente, com um discurso que não é literal, ao contrário, é cheio de dualidades e nuances. Estas questões se mostram particularmente pertinentes quando se estuda estas e outras questões sobre esse universo, bem como seus relacionamentos e suas nuances: os ciúmes, o papel determinante do dinheiro nessas relações e a instabilidade delas.

⁵ Cláudia Matos apresenta no capítulo 7 de *Acertei no Milhar*, além das mulheres malandras, as mulheres donas de casa, que organizam a vida do companheiro malandro e os sustentam e aquelas que tentam regenerá-lo para que procure um trabalho para sustentá-la. MATOS, op.cit., p. 156-7.

No artigo *Além das Amélias: música popular e relações de gênero sob o Estado Novo*⁶, Adalberto Paranhos discute as representações criadas na música popular daquela época, em torno das mulheres e da malandragem. Segundo o autor, em várias composições por ele analisadas, as relações de gênero não se definem apenas pela vitimização das mulheres.

Ao invés de vítima indefesa de uma sociedade machista, rebaixada à condição de pobre-coitada, ou de mera Amélia, a ex-mulher de seu Oscar [personagem de um samba] desponta como alguém capaz de quebrar cadeias de padrões de conduta instituídos.⁷

Gradativamente, os espaços públicos de lazer foram invadidos pelas mulheres⁸. Essa “invasão” não ocorreu sem conflitos e enfrentamentos, ainda que elas também se valessem da conveniência para se “desguiar” (livrar-se) de um relacionamento pouco vantajoso.

Mesmo numa época posterior, durante o Estado Novo, quando se procurava combater a malandragem e as representações dos malandros na música popular, vozes dissonantes do samba insistiam em se referir, de uma forma ou de outra, à sobrevivência dessas figuras que, por si sós, remetem a práticas e discursos destoantes em relação à pregação estado-novista⁹. É por isso que Paranhos menciona várias canções que se referem às mulheres cansadas do “lesco-lesco” do trabalho braçal e de sustentar seus companheiros malandros. Se antes do Estado Novo a maior parte dos sambas se queixava das mulheres na orgia, no final da década de 1930 e início da seguinte, a mulher é quem reclamava, ainda que os sambas fossem escritos por homens. Por mais que fossem utilizados elementos de controle sobre os indivíduos, seja com a censura ou, no caso da música popular, a valorização do trabalho e da família brasileira, sempre haverá uma brecha, um desvio¹⁰. No caso da temática malandra, a personagem feminina

⁶ PARANHOS, Adalberto. *Além das Amélias: música popular e relações de gênero sob o Estado Novo*. In: ArtCultura – de História, Cultura e Arte. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. , v. 8, n. 13, p. 163 – 174, jul-dez 2006.

⁷ PARANHOS, op. cit., p. 172-173.

⁸ Idem, p. 172 - 174.

⁹ Idem, p. 167.

¹⁰ A respeito dos desvios mencionados pelo autor, ver: PARANHOS, Adalberto. *Além das Amélias: música popular e relações de gênero sob o Estado Novo*. In: ArtCultura – de História, Cultura e Arte. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. , v. 8, n. 13, p. 163 – 174, jul-dez 2006.

pode ser uma alternativa para os compositores de criticar essas regras e valores sociais sob diferentes aspectos e abordagens.

June Hahner, em *A emancipação do sexo feminino*, mostra, entre outros temas relacionados às mulheres, que muitas delas, pertencentes à classe média ou alta, começaram a luta para ter direito a uma profissão, a fim de se tornarem independentes financeiramente, ainda no final do século XIX. Com isso, teriam condições de ocupar postos de trabalho como funcionárias públicas, no comércio, nos escritórios, escolas, algumas ainda como médicas e advogadas. Muitas mulheres da elite se ocupavam da militância pelo direito ao voto, escrevendo em jornais e revistas, defendendo a igualdade de direitos para mulheres e homens. O trabalho significava para elas a possibilidade de terem independência e autonomia¹¹. Mas a luta por esses direitos beneficiaria da mesma maneira as mais pobres?

Em *Trabalho feminino e sexualidade*¹², Margareth Rago apresenta um cotidiano bem diverso. Para as mais pobres, o trabalho não era uma questão ideológica e sim, de sobrevivência. Elas eram contratadas como operárias para trabalhar nas fábricas e tinham uma rotina nada aprazível: jornadas de doze horas, salários baixos, maus tratos e assédio sexual recorrente por parte dos patrões. Suas manifestações e reivindicações tinham razões diversas das militantes feministas, em sua maioria pertencentes às classes sociais de maior poder aquisitivo: igualdade salarial e melhores condições de trabalho. Além das operárias, havia aquelas que faziam serviços para fora, como costurar, lavar e passar roupas, transformando sua casa, muitas vezes pequena e insalubre, em local de trabalho e o espaço privado era tomado pelo trabalho. Espaços públicos e privados se confundem.

Há ainda o trabalho de Sidney Chalhoub¹³, *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque* que, apesar de cobrir um período anterior, também faz menção a uma política de normatização e controle sobre as classes trabalhadoras, particularmente as mulheres, que se estenderia até a década seguinte. Ao analisar as páginas policiais do jornal *Correio da Manhã*, Chalhoub consegue levantar alguns métodos de disciplinarização de tempo, de espaço e

¹¹ HAHNER, op.cit., p. 202-204.

¹² RAGO, Margareth. *Trabalho feminino e sexualidade*. In, DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 2000.

¹³ CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

das relações pessoais dos mais pobres. Principalmente por meio do combate ao ócio, uma vez que o ocioso era tido como um perverso, uma ameaça à moral e aos bons costumes burgueses. Os mais pobres eram vistos como preguiçosos, violentos, barulhentos e promíscuos. Aos olhos da elite, eles formavam uma classe perigosa, que precisava ser domada. Ainda que houvesse, como afirma Ginzburg, uma troca de práticas culturais entre elite e populares, não quer dizer que não houvesse também uma intenção de controle sobre os populares.

A partir destes trabalhos é possível perceber que muitas vezes, pelo simples fato de transitar pelo ambiente público, em busca de trabalho ou lazer, a mulher tinha, em meados dos anos 20, sua dignidade e integridade postas em dúvida¹⁴. Afinal, ainda não era “natural” uma mulher circular por determinados espaços públicos, principalmente regiões boêmias como o centro da cidade e, sobretudo nas proximidades com os bairros mais pobres. Só aquelas que precisavam de fato trabalhar, ou seja, as pobres eram quem, inevitavelmente, andavam com mais frequência pelas ruas, principalmente no centro da cidade.

Com o aparecimento de novos instrumentos de pesquisa nas últimas décadas foi possível estudar novos objetos, por meio de novos métodos, com enfoques diferenciados, ou mesmo temas já abordados, mas com novas fontes de pesquisa e abordagens. A partir desse novo modo de fazer e contextualizar a história, outros personagens aparecem, ou ainda, aqueles que não haviam sido pesquisados ou estudados mais detalhadamente. Assim, se obtém outros meios de ver e compreender essa nova história.

Surgem então, novas perspectivas, fontes e objetos na pesquisa historiográfica e histórica e, gradativamente, a mulher passou de mera “figurante” a “coadjuvante”. Primeiro, apareceu como um dos grupos de excluídos da história¹⁵. Depois, surge como um grupo, homogêneo (“as mulheres”), vinculado às características ou funções que lhe foram destinadas: as trabalhadoras, as marginais, as mártires, as loucas, as mães, entre outras atribuições. Outro tipo de abordagem é elaborada a partir de seu papel social dentro da família. Só depois é que elas aparecem como integrantes de diferentes classes sociais, com diferentes origens e motivações.

¹⁴ FONSECA, Claudia. Ser mulher mãe e pobre. In, DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 2000, p. 516.

¹⁵ PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Nos trabalhos sobre gênero são estudadas como as relações ocorrem entre diferentes grupos, não se limitando a investigar a atuação de homens e mulheres e suas tensões. Dizem respeito aos vários tipos de relações estabelecidas, a partir de uma etnia, religião, sexo, classe ou grupos sociais, etc. Sobretudo, relações que implicam domínio e submissão. Seu aspecto mais importante é a ênfase sobre a diferença e tem efeito mediador, uma vez que interfere diretamente na formação da identidade do indivíduo e na sua ligação com o grupo social.

De acordo com Roger Chartier¹⁶, a constituição da identidade feminina acontece a partir de uma interiorização por parte das mulheres das normas determinadas pelo discurso masculino. Para entender este comportamento é preciso pesquisar as práticas, os discursos e os artifícios de sujeição utilizados em uma época e grupo social específicos. Essa atitude, independente de seu grupo social, não é apenas um sinal de submissão, mas um instrumento para deslocar esse domínio, ainda que não completamente.

Essa subordinação é construída histórica, cultural e socialmente. Porém, as diferenças entre homens e mulheres são sempre elaboradas a partir de um argumento fisiológico: as peculiaridades de cada um. Alejandro Cervantes Canson define este tipo de argumento como ideológico, simbólico e cultural. Deste modo, diferenças *biológicas* tornam-se diferenças *sociais*, privilegiando os homens em detrimento das mulheres¹⁷. Os estudos sobre as mulheres compreendem, portanto, além da pesquisa das práticas e discursos, as relações entre os mais variados grupos sociais, classes ou campos¹⁸. As mudanças históricas ocorridas nestas relações também merecem investigação.

No caso das mulheres, não é apenas o aspecto biológico que limita suas ações, mas também as diferenças entre as classes sociais. Cada uma delas reage de um modo porque sofre a distinção de maneira diferente, dentro do grupo social a que pertence¹⁹.

¹⁶ CHARTIER, Roger. *Diferenças entre os sexos e dominação simbólica* (uma crítica). Cadernos Pagu, nº 4. Campinas: Núcleo de Estudos de gênero/UNICAMP, 1995, p. 40.

¹⁷ CANSON, Alejandro Cervantes. *Entrelaçando consensos: reflexões sobre a dimensão social da identidade de gênero da mulher*. Cadernos Pagu, nº 4. Campinas: Núcleo de Estudos de gênero/UNICAMP, 1995, p. 195.

¹⁸ Neste contexto, campo deve ser entendido de acordo com a definição de Pierre Bourdieu. BOURDIEU, Pierre; TOMAZ, Fernando (trad.). *O poder simbólico*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 65 – 66.

¹⁹ CANSON, op.cit., p. 206.

Ou seja, a discriminação sofrida pelas mulheres na sociedade carioca, na década de 20 e 30 do século XX, as afetava de maneiras distintas.

(...) gera-se o reconhecimento de que as mulheres, apesar de compartilharem a mesma experiência de opressão de gênero, não podem compartilhar a mesma experiência de opressão, uma vez que a classe a qual pertencem determina essa vivência, tanto no nível material quanto imaginário²⁰.

Canson afirma ainda que a identidade de gênero se baseia num processo de ordem simbólica e ela se constrói a partir de três aspectos: *pertencer a algo* (processo de identificação); *a desigualdade*, (que serve para organizar, classificar e hierarquizar as estruturas sociais) e *a diversidade* (que representa a tensão entre a vontade individual e a coerção coletiva). Esses três aspectos atuam sobre os indivíduos simultaneamente, produzindo, desse modo, a identidade do indivíduo com suas contradições, conflitos e incertezas²¹.

No caso das relações entre homem e mulher, o que ocorre é que, partindo do pressuposto de que eles tenham visões de mundo diferentes, com suas regras de conduta sociais, valores, etc., essas relações foram estruturadas a partir de uma visão masculina sobre a sociedade. O valor atribuído à maternidade, utilizando o exemplo do autor, é difundido e assimilado pelos grupos sociais como algo próprio às mulheres. Ou seja, sua única finalidade é gerarem herdeiros: chefes de estado, empresários, fornecedores de mão de obra, etc. Como se a maternidade fosse uma vontade *natural*, inerente a elas e a negação desta vontade fosse uma *anormalidade*, sem levar em conta as vontades individuais, necessidades e aspirações.

Tais símbolos de definição de identidade podem converter *experiências individuais* em *coletivas*, bem como a situação inversa. Ao compartilhar ou desejar essas experiências, seja no nível individual ou no coletivo, elas passam a fazer parte do conjunto de valores, crenças e práticas de um grupo social.

²⁰ CANSON, op. cit., p. 202.

²¹ Idem, p. 188.

Assim, identificar-se com uma imagem, é, ao mesmo tempo, participar da sua formação, da sua validação, da sua reafirmação: aquilo que se reconhece e se valoriza 'externamente'. [...] Da mesma maneira, definir-se por diferenciação, por negação, ou por oposição a uma imagem socialmente existente significa, ao mesmo tempo, participar de sua legitimação: por exemplo, extinguida a imagem social, desaparece também tudo aquilo que se define por oposição a ela.²²

Considerando as letras das músicas e as notícias policiais como fontes de reflexão sobre as práticas e as suas representações, elas apontam que tipos de símbolos de formação de identidade estão presentes em seus versos. Para analisar o conteúdo das músicas selecionadas será utilizada a noção de representação apresentada por Roger Chartier, em *A História Cultural: entre práticas e representações*²³. Ela será fundamental para saber quais práticas estão presentes nessas representações e quais comportamentos são considerados adequados (ou não) para as mulheres pertencentes ao grupo. De acordo com Chartier, cabe à história cultural identificar os diferentes elementos para compor, ou representar, uma realidade social determinada. Para isso, é preciso investigar e conhecer as classificações e categorias que constituem essa “construção” de realidade, criadas no próprio grupo social.

Quando estudamos como uma realidade pode ser lida ou interpretada, estamos falando também nos critérios de classificação e delimitação para organizar e apreender uma realidade, uma determinada visão de mundo. Essas categorias são construídas dentro de um grupo social e são incorporadas por seus integrantes e, graças a elas, o presente adquire um sentido ou se torna inteligível. As representações são construídas de acordo com os interesses do grupo que cria esses elementos de classificação. Logo, não existe um discurso neutro. Eles produzem estratégias e práticas diversas, que buscam se sobrepôr aos demais. Procuram legitimar, por meio de diferentes estratégias, os valores e atitudes dos indivíduos desse grupo social.

Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competição, cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representação têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um

²² CANSON, op.cit., p. 210.

²³ CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

*grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio*²⁴.

É preciso então considerar como essas estruturas de classificação e representação se estabelecem como *instituições sociais* e como elas organizam os diversos grupos sociais, seus discursos e práticas. Essas estruturas *traduzem* o modo de ver e pensar sobre o mundo, os outros e a si mesmo. Elas “ajudam a descrever a sociedade tal como pensam que ela é, ou gostariam que fosse²⁵.” No contexto deste trabalho, a representação sobre as mulheres diz respeito ao ambiente onde circulam, as relações sociais que estabelecem, sejam pessoas do mesmo grupo social ou não. As personagens presentes nas músicas de Ismael Silva dizem mais sobre *como as mulheres são vistas*, do que como elas são de fato. Isso não quer dizer que não haja, nessa representação, parte de suas práticas e aspirações, como a possibilidade de freqüentar os mesmos ambientes boêmios que os homens da orgia, ou a busca por alguém que lhe proporcione uma vida melhor. Ao ver nos versos do sambista a crítica sobre o comportamento delas, pode-se ver também seus valores morais, questões sociais (como as dificuldades em que os mais pobres viviam e suas estratégias de sobrevivência), bem como a própria malandragem como meio de vida.

Com o conceito de representação é possível compreender o funcionamento de uma sociedade a partir da visão que os indivíduos têm da realidade que os cercam. O conceito articula três modalidades de relação com uma realidade: a *classificação e delimitação* (a mulher da orgia, interesseira) que dá subsídios para uma percepção de um mundo social, no caso, a região central da cidade do Rio de Janeiro; *as práticas* que permitem o reconhecimento de uma identidade, (o que é ser malandro, o que é viver na orgia) a fim de estabelecer um lugar no mundo social e, por fim, *as instituições* que dão visibilidade a um grupo social entre os demais, no caso das músicas de Ismael Silva, a própria malandragem como *modus vivendi*. Ao lidar com as questões de representação e construção de discursos, deve-se considerar também *como* essas leituras de mundo são interpretadas para se pensar sobre uma realidade. Seja por meio da linguagem, da mitologia, da religião, da política ou do conhecimento científico, por exemplo. No caso de Ismael Silva, suas músicas sempre apontam para a desvalorização do trabalho como

²⁴ CHARTIER, op.cit., p. 16-17.

²⁵ Idem, p. 17.

meio de obter seu sustento, e as mulheres sempre estão interessadas em relações vantajosas financeiramente, em enganar, ludibriar e iludir os homens.

Neste contexto, a hermenêutica se aproxima do conceito de representação. Ao ver a realidade como um texto, que pode ser lida e interpretada, há um esforço para

*compreender como é que um texto pode 'aplicar-se' à situação do leitor, por outras palavras, como refiguração da própria experiência. No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo.*²⁶

Se os elementos de representação utilizados para construir uma realidade são historicamente elaborados, podemos dizer que as estruturas e categorias de classificação não são objetivas, uma vez que foram criadas a partir de determinados interesses. E é justamente o processo de criação dessas estruturas que constitui um objeto de estudo para a história cultural.

Outro aspecto a ser considerado é o estudo da construção de um sentido, para a elaboração, ainda que contraditória, de um significado para o mundo. Então, as práticas discursivas produzem ordenamento, afirmação, distanciamento, divisões e valores e, por isso, também são vistas como formas de interpretação. Não se pode perder de vista as especificidades de cada grupo ou indivíduo para compreender (ou interpretar?) seu modo de ver e agir no mundo. Para cada sociedade são criadas imagens próprias, e essas imagens, ou seja, a própria representação, não são neutras²⁷. No cotidiano, (ou plano objetivo) estão as práticas sociais propriamente ditas e no imaginário (plano subjetivo) está a *representação* dessas práticas, isto é, a maneira como elas são vistas.

A representação por si só, segundo Chartier, não explica coisa alguma. É preciso lhe *dar* uma finalidade. Só é possível construir a representação de práticas, valores ou pessoas, a partir de um grupo social e, a partir dele, agregar um sentido. É possível observar a representação de uma realidade, mas elas surgem sempre das *práticas sociais*. E elas não podem ser reduzidas a uma representação de si mesmas. As práticas têm uma lógica própria, que variam de um grupo social para outro. E para compreender

²⁶ CHARTIER, op.cit., p. 23-24.

²⁷ Idem, p 17.

como elas se estruturam e se articulam, o conceito de *culturas políticas* também se torna importante.

Serge Bernstein vê a cultura política como uma *grelha* de análise para a investigação histórica²⁸. Ela oferece subsídios para analisar melhor os comportamentos, uma vez que se trata de fenômenos com diferentes parâmetros. Ajuda a compreender a complexidade do comportamento humano e se constitui, além do conjunto de regras e referentes, a partir da relação dos indivíduos dentro de um grupo. Possui ainda, uma base filosófica ou doutrinária. Além disso, seus membros compartilham da mesma leitura do passado, seja ela positiva ou negativa, bem como uma mesma visão sobre o futuro. Ela, como a própria cultura, está inserida nas normas e valores que determinam uma representação que uma sociedade faz de si mesma, do seu passado e do seu futuro²⁹.

Com tais ferramentas, aliadas à noção de representação, é possível identificar os tipos de discurso e argumentação, os gestos, a origem de comportamentos, a partir das motivações de um grupo social. Também é possível conhecer e compreender a coesão de grupos organizados a partir de uma cultura, de uma visão comum de mundo, sua visão do passado e perspectivas de futuro, bem como suas normas, crenças, valores, vocabulários, símbolos, gestos e manifestações artísticas. Este conceito será particularmente pertinente para compreender o contexto da produção musical daquela época, seu ambiente e seus agentes. Mesmo com os deslocamentos e mudanças nas práticas sociais, foi fundamental o contato com trabalhos sobre música popular, bem como a biografia de Ismael Silva e suas composições³⁰. No Brasil de 1930, o samba não seria mais apenas uma prática de um grupo social específico, no caso, os moradores da região conhecida como Pequena África e, posteriormente, em outros bairros como Estácio de Sá, Mangueira, Salgueiro e arredores. Boa parte desses bairros teve sua

²⁸ BERNSTEIN, Serge. A cultura política. In, RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (orgs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editora Estampa, 1998, p. 350.

²⁹ GOMES, Ângela Castro. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In, SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda B.; GOUVÊA, Maria de Fátima S. (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2005, p. 32-33.

³⁰ CARVALHO, Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980 e SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

origem vinculada, de alguma forma, a essa região³¹ situada próximo à parte central da cidade do Rio de Janeiro. A Pequena África abrangia parte dos bairros de Cidade Nova (que era uma espécie de limite entre o Rio da “elite” e o Rio “pobre”), Gamboa e Saúde, com seus cabarés e gafieiras, como o Assírio e a Kananga do Japão, e estendia-se até a região portuária³².

Em *As tias baianas tomam conta do pedaço*, Mônica Velloso fala do poder informal das tias baianas³³ e das redes de relações entre os populares e que se estabeleceu fora do Estado e dos códigos sociais determinados pela elite carioca, na Pequena África. As tias baianas circulavam pelas ruas do centro do Rio de Janeiro desde antes da *Belle Époque*. Elas tinham na rua uma possibilidade de sobrevivência, seja oferecendo seus serviços, ou contando com a solidariedade dos conhecidos na comunidade local.

O território da qual esse grupo fazia parte acabou por determinar uma especificidade, fazendo com que os homens e mulheres que viviam na Pequena África se diferenciavam dos demais. Como afirma Mônica Velloso, havia uma diferenciação clara entre aquilo que define *quem somos nós* e quem são *os outros*. Essa noção de pertencimento a um grupo propiciou a formação de suas próprias regras de conduta, meios de se relacionar e viver. Lá, os negros e mais pobres podiam se sentir pertencentes, não necessariamente a um *lugar*, mas a uma *rede de relações*. A localidade não era o fator determinante para a formação e manutenção do grupo. Seja em Salvador, na Bahia, no bairro da Saúde ou na Cidade Nova, no Rio de Janeiro, o que de fato importava era o valor simbólico atribuído a esses locais. A África, seja ela grande ou pequena, nunca deixou de existir no plano simbólico.

³¹ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música, 1983, p. 62.

³² Em <http://unicamp.br/cecult/mapastematicos/index.html>, é possível visualizar alguns mapas digitalizados dessa região. Estes mapas fazem parte do projeto temático *Lazer, cultura e sociabilidade: cotidiano de trabalhadores em Santana, Rio de Janeiro – 1905*. Este projeto, que contém mapas baseados na coleção desenhada por Edward Gotto, está vinculado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (IFCH – UNICAMP), sob a supervisão do Prof. Sidney Chaloub. Os desenhos originais se encontram no Acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. (Acesso em 23 fev. 2007).

³³ Mulheres oriundas ou filhas de negros vindos da região do recôncavo baiano. Ver VELLOSO, *As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade no Rio de Janeiro*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, vol.3, nº 6, 1990, p. 207 – 228.

Ao fazer das residências das tias baianas um espaço de preservação da cultura negra, por meio dos pagodes³⁴, com suas comidas, bebidas e danças e dos rituais do candomblé, os negros acabaram por ganhar novos espaços. Gradativamente, eles se faziam aceitar³⁵, apesar de essa postura de guardar as tradições africanas ter sido considerada uma oposição à modernidade pretendida pelas elites. Os populares criaram desse modo, um espaço de luta, festejos e resistência naquelas casas. É importante observar que o espaço privado se tornava público para que o grupo e suas práticas se fortalecessem.

Ao longo da década de 1920 várias mudanças ocorreram nos meios de divulgação da música popular, bem como mudanças rítmicas e de andamento. Com o advento da radiodifusão a produção musical proveniente dessas práticas sociais passaria a ser divulgada pelas emissoras de rádio, tornando-se produto da indústria fonográfica, em expansão desde 1927. Como conseqüência do crescimento do mercado fonográfico e das emissoras de rádio, sambistas oriundos dos bairros mais pobres, teriam possibilidade de atuar como músicos e compositores profissionais.

Com o surgimento das escolas de samba em agosto de 1928, o samba teve seu andamento acelerado e a marcação rítmica feita por instrumentos de percussão como o surdo e o tamborim. Antes disso, tinha influências do maxixe, um ritmo bastante popular, com andamento mais apropriado para se dançar em dupla, o que dificultava o desfile dos blocos de carnaval³⁶. Os intérpretes mais conhecidos como, Francisco Alves, Mario Reis, Aracy Cortes, Aracy de Almeida, Marília Batista, Castro Barbosa, Aurora e Carmen Miranda, entre outros, ajudaram a popularizar o novo samba.

A partir de 1937, com o Estado Novo e a censura, a regeneração do malandro estava na “pauta do dia”. Crescia o número de sambas exaltando as belezas naturais do país, como *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, que descreve as fontes murmurantes e a brejeirice do *mulato inzoneiro* e da *morena sestrosa*. Apesar disso, havia ainda espaço

³⁴ De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira, pagode significa: “Baile popular de danças movimentadas”. Carlos Sandroni, em *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* se refere ao termo pagode de acordo com o Dicionário do Folclore Brasileiro: “reunião festiva e ruidosa, festa com comida e bebida, havendo ou não danças, festa sempre de caráter íntimo, comparecendo amigos”.

³⁵ VELLOSO, op.cit., p. 10.

³⁶ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 293-294.

para os malandros dos “velhos tempos”, pouco afeitos ao trabalho e para as mulheres da “fuzarca”, como em *Oh! Seu Oscar*³⁷, gravada em 1939, por Ciro Monteiro.

Outra questão a ser discutida diz respeito ao ambiente por onde circulava Ismael Silva, seus vínculos, e como isso aparece em suas canções. A fim de obter mais subsídios de análise para o percurso do compositor por diferentes lugares de sociabilidade, será utilizada a noção de *intermediários culturais* apresentada por Michel Vovelle em *Ideologias e mentalidades*³⁸. Segundo Vovelle, os intermediários culturais são definidos como elementos em trânsito entre dois mundos, estabelecendo relações, sempre dinâmicas, entre o erudito e o popular. Não fazem parte do popular, mas também não pertencem completamente à elite. Em certa medida, ele os define como “porta vozes”, ou ainda, “um canal de transmissão de uma cultura ou de um saber³⁹”. É possível encontrar várias classificações para esse conceito, sempre relacionando o erudito e o popular.

Hermano Vianna utiliza esse conceito em *O mistério do samba*⁴⁰ para introduzir a idéia de que havia *intermediários* das mais diferentes classes sociais e interesses que ajudaram a valorizar o samba produzido antes de se tornar produto da indústria fonográfica. Com esse artifício, ele tenta desvendar o mistério de que fala o livro: saber como o samba e algumas das manifestações culturais africanas, deixaram de ser malvistas, mesmo com a resistência de alguns grupos. A noção de intermediários culturais é relevante, uma vez que Ismael Silva só teve acesso ao ambiente da música profissional a partir do contato e da parceria com o cantor Francisco Alves. Ainda que fosse um cantor de origem popular, Francisco Alves tinha prestígio suficiente na indústria fonográfica para interceder por Ismael Silva no meio artístico, gravando suas músicas e também por meio das parcerias musicais.

Além da bibliografia existente sobre história da música brasileira, em grande parte produzida pelos jornalistas e pesquisadores Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão, também foram consultados os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Última Hora* e as revistas *Música do Planeta Terra*, *Revista de Música Popular* e *Revista Fluminense de Folclore, Veja, Manchete* e

³⁷ MONTEIRO, Ciro. *Oh! Seu Oscar*. In: *Os grandes sambas da História*. Rio de Janeiro: Gravadora Globo/BMG, 1997. CD, v. 10, fx 7.

³⁸ VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

³⁹ VOVELLE, op.cit., p. 215.

⁴⁰ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora: Editora UFRJ, 2004.

Istoé. Por meio desses periódicos tive acesso a entrevistas concedidas pelo sambista, já em sua fase mais madura, de 1966 a 1978, ano em que faleceu. Com esse material é possível conhecer seu discurso e como ele elaborava a narrativa de sua trajetória. Sobre essas e outras questões presentes nesse material, vamos falar mais detidamente adiante.

Também foi de grande valia os trabalhos de Nestor de Holanda, João do Rio, Gastão Cruls Carlos Didier e Luiz Edmundo, autores respectivamente de *Memórias do Café Nice*, *A alma encantadora das ruas*, *Aparência do Rio de Janeiro*, volumes 1 e 2, *Orestes Barbosa: repórter cronista e poeta* e *O Rio de Janeiro do meu tempo*, volume 2. As informações fornecidas por estes trabalhos foram de grande importância para conhecer e compreender melhor esse ambiente, ajudar a recompor o período estudado, os costumes e locais de sociabilidade da “gente de rádio”, ou seja, cantores, coristas, compositores, locutores, empresários de gravadoras e aspirantes ao sucesso na indústria fonográfica.

A produção bibliográfica sobre os anos 30 do século XX aborda, na maioria das vezes, o começo da época de ouro do rádio, com o surgimento da Rádio Nacional, em 1936⁴¹ e suas “rainhas”, como em *Por trás das ondas da Rádio Nacional*⁴², em *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*⁴³, a censura à produção musical durante o Estado Novo e, mais tarde, durante o regime militar na década de 1960, aparecem como tema do trabalho de Alberto Moby. Em *Metrópole em sinfonia – história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*⁴⁴, a música serve como fonte para mostrar as mudanças ocorridas no cotidiano, nas relações entre as pessoas e com a própria cidade de São Paulo. Maria Izilda Matos em *Dolores Duran – experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*⁴⁵, fala das representações da boemia carioca em 1950, a partir das composições de Dolores Duran e das crônicas de Antônio Maria.

⁴¹ MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, 1901 – 1957*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 85.

⁴² GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

⁴³ MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

⁴⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia*. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

⁴⁵ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana dos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

Existe, na historiografia brasileira, uma vertente que vê na música popular uma nova possibilidade de pesquisa. Não se trata de reconstruir linearmente uma história da música popular, e sim, vê-la como objeto e fonte de estudos históricos. Trabalhos como a coleção *Decantando a música popular: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*⁴⁶, organizados por Berenice Cavalcante, Heloisa Starling e José Eisenberg; os estudos de Arnaldo D. Contier e do já citado José Geraldo Vinci Moraes tentam caminhar por essa nova trilha historiográfica.

Moraes⁴⁷ propõe-se a “levantar e discutir algumas questões teóricas e metodológicas que surgem das relações entre história, música e a canção popular”. Concordo com a afirmação de Moraes de que a música popular pode ser utilizada como fonte, inclusive, ajudando a “desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia”, como ele mesmo afirma⁴⁸. Mesmo que esse tipo de produção, popular ou não, seja carregado de subjetividade, características e linguagem próprias⁴⁹ (melodia, andamento, ritmo e harmonia), elas também são constituídas de historicidade, são um meio de expressão do cotidiano num momento histórico. Ao ouvir uma canção, também ouvimos sobre uma ideologia, uma estética e sonoridades próprias da época em que são produzidas. Além disso, elas estão atreladas às diferentes práticas de entretenimento de diversos grupos sociais, como festas, bailes em salões de danças, gafieiras, grupos carnavalescos, etc. No caso da cultura popular, podemos perceber as relações de troca entre diferentes grupos sociais sobre as diversas manifestações culturais ocorridas num momento histórico, como o carnaval de rua, por exemplo.

⁴⁶ Essa coleção é resultado de um seminário homônimo, realizado em oito sessões, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), em setembro de 2001. Cada um dos volumes lida com a música sob diferentes aspectos, sempre a partir da música brasileira. No volume 1, *Outras conversas sobre os jeitos da canção*, são analisados a origem do samba carioca e os processos de massificação desse gênero musical. No volume 2, *Retrato em branco e preto da nação brasileira*, aborda as mudanças que a idéia de nação pode sofrer. No volume 3, *A cidade não mora mais em mim*, aparecem os diferentes personagens sociais, sobretudo os párias: o malandro, a mulher, o negro, o marginal, o operário, o retirante, o pivete de rua, o índio, o louco.

⁴⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História, vol. 20, n° 39, 2000. Disponível em <http://www.scielo.br>. Acesso em 09/02/2005.

⁴⁸ MORAES, op.cit., p. 2.

⁴⁹ Em *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni aborda a constituição do samba como *gênero musical*, bem como suas características (ritmo, andamento, instrumentos utilizados, etc.). O autor também expõe as mudanças ocorridas no samba a partir do contexto social: deixa de ser apenas uma manifestação cultural para ser produto da indústria cultural. Nota da autora.

Como qualquer outro tipo de fonte, a música também tem suas limitações e dificuldades de pesquisa. Moraes apresenta quatro: a linguagem musical; seu código; sua subjetividade e o conceito de *popular*. O autor salienta que, por se tratarem de *objetos orais*, proporcionam “variadas relações simbólicas entre música e sociedade”, dificultando a análise de suas relações com o conjunto social⁵⁰. Contudo, esses objetos orais também têm historicidade, pois carregam em si, características do período em que foram feitas, ainda que, quando executadas, as canções possam ser interpretadas de diferentes modos e sob diferentes filtros.

Para a análise deste tipo de fonte documental, Moraes propõe um distanciamento entre letra e música *apenas* no momento da análise do discurso presente nos versos. Não se pode interpretar uma música apenas como texto, uma vez que parte de sua historicidade está na sonoridade por ela emitida. Afinal, “os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender, não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela”. A respeito da importância de ouvir as canções como parte do trabalho de pesquisa com letras de música, Adalberto Paranhos⁵¹ reitera que

o documento fonográfico não deve ser esvaziado de sonoridade, resumido à simples peça escrita. Afinal, em muitos casos, a linguagem estritamente musical e a performance dos intérpretes podem falar mais alto do que a própria linguagem literal que, de resto, não é dotada de significado unívoco, congelado no tempo.

No caso deste trabalho, as músicas serão analisadas considerando muito mais os *elementos de representação* presentes em seus versos do que suas peculiaridades do ponto de vista musical. Isso não significa que sejam aspectos de análise menos importantes.

As letras de música utilizadas para a pesquisa foram extraídas dos anexos do livro *Ismael Silva Samba e resistência*, de Luís Fernando Medeiros de Carvalho, de partituras originais e discos em 78 rotações, que são parte integrante do Acervo Almirante, localizados no Museu da Imagem e do Som, na cidade do Rio de Janeiro. Foram realizadas também diversas consultas ao acervo da discoteca da Rádio Unesp,

⁵⁰ MORAES, op.cit., p. 6.

⁵¹ PARANHOS, op.cit., p. 166.

localizada na cidade de Bauru, para obter cópias dos fonogramas disponíveis. Posteriormente, outros fonogramas foram adquiridos com a coleção de CDs *Noel Pela primeira vez*, idealizado e produzido por Omar Jubran pela gravadora *Velas*. A coleção contém gravações originais de sambas de Noel Rosa e seus parceiros, entre eles Ismael Silva, interpretados pelo próprio Noel, também com participação de Ismael em algumas faixas.

O primeiro contato com o material disponível sobre Ismael Silva deu a impressão de que não seria uma pesquisa tão difícil. Muitas fotos, reportagens em jornais e revistas, uma biografia e diversas entrevistas concedidas a jornalistas da área de música, principalmente a Sérgio Cabral, que se tornou seu amigo⁵², pareciam facilitar a tarefa de identificar e reconhecer uma memória para o compositor. Entretanto, depois de ler boa parte do material obtido nos acervos do *Museu da Imagem e do Som* do Rio de Janeiro (MIS-RJ), O *Instituto de Estudos Brasileiros* (IEB – USP), a Divisão de Artes da *Biblioteca Mário de Andrade* e o Centro de Documentação dos jornais *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*, concluí que a maior parte das fontes continha as mesmas informações. Os dados se repetiam com muita frequência e eram citados em diferentes trabalhos sobre o compositor, bem como a “origem” do samba carioca no final dos anos 1920 com a primeira escola de samba, a *Deixa falar*⁵³. Ou seja, as informações sobre a criação das escolas de samba, suas mudanças rítmicas, e também sobre a vida do compositor já haviam se tornado oficiais, foram cristalizadas.

A repetição de informações também aparecia nas referências bibliográficas. Em trabalhos como *Almanaque do Samba*⁵⁴, do jornalista André Diniz, *Feitiço Decente*⁵⁵ de Carlos Sandroni e *Sua excelência o samba*⁵⁶, de Henrique L. Alves, uma fonte sempre citada foi o livro *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, escrito pelo jornalista Sérgio Cabral, publicado em 1996. Esse livro é uma versão revista de *As escolas de samba – o*

⁵² CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 240.

⁵³ Para uma reflexão acerca de uma origem do samba, vide: NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História. Vol. 20 n°39, 2000, disponível em <http://www.scielo.br>. Acesso em 09/02/2005.

⁵⁴ DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

⁵⁵ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001.

⁵⁶ ALVES, Henrique L. *Sua excelência o samba*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976.

*quê, quem, como, quando e por quê*⁵⁷, publicada em 1974. No livro, há uma entrevista de Ismael Silva em que ele fala de sua infância no bairro de Estácio de Sá e da origem da escola de samba *Deixa Falar*. O que não quer dizer que seja impossível trazer novos elementos de análise sobre essas fontes, bem como novas abordagens.

O estudo das letras de música e notícias das páginas policiais colocarão em evidência novos elementos para lidar com esse universo da malandragem, a partir das relações entre homens e mulheres. Além disso, dados fornecidos na entrevista já citada também aparecem em seus depoimentos para o *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *Última Hora* e as revistas *Veja*, *Istoé* e *Manchete*. O material encontrado nestes periódicos consta em sua biografia, em páginas de internet, cujo conteúdo fala dos “bambas” da velha guarda do samba carioca e das primeiras escolas de samba e há, ainda, o verbete Ismael Silva no site do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*,⁵⁸ com conteúdo bastante parecido.

Cabem aqui algumas considerações sobre o jornal *Correio da Manhã*. Fundado por Edmundo Bittencourt em 15 de junho de 1901, o periódico tinha distribuição diária e matutina, o periódico⁵⁹ era conhecido como jornal de opinião, com um discurso de isenção de compromisso partidário. Apresentava-se como “defensor da causa da justiça, da lavoura e do comércio, isto é, do direito do povo, de seu bem-estar e de suas liberdades.” Na época de sua fundação, a publicação surpreendia por aproximar-se das classes mais pobres, pela independência e pelas críticas ao então presidente Campos Sales. A primeira grande campanha do jornal foi contra o aumento do preço das passagens de bonde da Companhia S. Cristóvão. Outra campanha foi contra jogos de azar e a denúncia de funcionários públicos que extorquiam os comerciantes. Havia entre seus colaboradores, quem se interessasse pelo movimento operário no mundo, dava destaque também às passeatas.

O discurso de defensor dos mais pobres na verdade, era o de um jornal, acima de tudo, opositorista. Em 1904, por exemplo, quando Pereira Passos foi nomeado prefeito da cidade do Rio de Janeiro, o jornal aprovava-o por ser um homem “sem ligações

⁵⁷ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1974.

⁵⁸ www.dicionariompb.com.br. Acesso em 18/06/2005.

⁵⁹ CORREIO DA MANHÃ. In: ABREU, Alzira Alves de (coord.). *Dicionário Histórico geográfico Brasileiro – pós 1930*, v. II. Rio de Janeiro: FGV, CPDOC, 2001, p. 1625-1632.

partidárias e que se tem distinguido principalmente como administrador.” Isso não impediria o veículo de criticá-lo por causa da obrigatoriedade da vacinação contra varíola. A crítica à violência adotada para obrigar as pessoas a se vacinarem, estava relacionada a uma questão mais ampla: como as mudanças de saneamento e urbanização no Rio de Janeiro afetavam os mais pobres. Na década de 1920 deixou de circular de agosto de 1924 a maio de 1925, sob a alegação de imprimir em suas oficinas folhetos clandestinos, com supostas propostas tenentistas. O jornal havia manifestado empatia pelos rebeldes da revolução de 1922 e 24.

Em 1930, já sob direção de Paulo Bittencourt, filho de Edmundo, o veículo apoiou Vargas durante o governo provisório, embora apoiasse também o movimento constitucionalista em São Paulo. Além disso, reafirmava sua postura de não ter ligações com nenhum partido político. Durante a Assembléia Constituinte de 1934, o *Correio da Manhã* fez uma cobertura sobre os trabalhos parlamentares por meio de duas colunas: *O que houve ontem na Assembléia Constituinte*, que acompanhava as sessões, e *A situação política*, com notas sobre as articulações políticas e também publicava a situação política em outros estados. Durante esse período o jornal foi dirigido por M. Paulo Filho.

Ao longo da primeira metade da década de 1930, o jornal mudaria de posição. Os editoriais, frequentemente censurados, eram contra o decreto de Reajustamento Econômico, a imigração de sírios e japoneses, além das críticas pela ausência de uma política para a imigração, ou ainda, a reforma tarifária, porque eles acreditavam que favorecia ao empresariado. Quanto aos direitos civis, fazia menção à presença da mulher na Assembléia Constituinte e publicou vários editoriais favoráveis ao divórcio. Apesar de afirmar que se dirigia aos mais pobres, havia muitos anúncios de produtos de consumo que esse público dificilmente teria acesso. Sobretudo, no *Suplemento Feminino*, sessão dominical, em que modelos de roupas femininas, sapatos, chapéus e outros ornamentos imitando as artistas de Hollywood, estampavam suas páginas.

Para encaminhar a temática proposta, este trabalho foi estruturado em três capítulos, a partir de algumas questões que nortearam a pesquisa: Quem foi Ismael Silva? Quais ambientes ele freqüentava e com quem convivia? E, por fim, quais práticas estavam presentes nestes ambientes, naquela época?

No Capítulo 1, (*Quem é esse Ismael Silva?*) será apresentada uma breve biografia do compositor para compreender seus vínculos⁶⁰ e suas relações. Será estudado o processo de construção (e suas estratégias de preservação) da identidade e da memória de Ismael Silva, ou como diz Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica*⁶¹, a elaboração de um *modelo oficial si*, no caso, o de sambista famoso. Ao estudar esse processo e seus mecanismos é possível saber como o artista pretendia ser visto pelos demais e ainda, como outras imagens a seu respeito foram criadas ao longo do tempo. A fim de compreender esses mecanismos, é importante conhecer os documentos e registros, inclusive iconográficos⁶², da trajetória artística e pessoal do compositor e quais critérios de classificação foram utilizados para a construção dessa imagem pública. Para estudar essas “ferramentas de construção” de sua imagem, o texto *Arquivar a própria vida* de Philippe Artières⁶³ mostrou-se fundamental. Ao estudar essa narrativa e a construção de uma imagem pública, o compositor também falava de seu grupo social e seus costumes, dos locais que freqüentava e das pessoas com quem convivia. Com isso, teremos mais subsídios para responder as perguntas que norteiam este trabalho: como essas mulheres lidavam com a repressão exercida sobre elas pela sociedade carioca? Que regras ou valores sociais elas valorizavam? Quais seus mecanismos de defesa e sobrevivência?

Também serão feitas análises, a partir das *Tabelas 1 e 2*, contendo a produção fonográfica durante a primeira fase da carreira do sambista. Ao analisar sua temática e sua abordagem será possível conhecer a visão de mundo do grupo social da qual o compositor fazia parte. Suas personagens se encontram no espaço da orgia, no ambiente público, como bares e cabarés, e o sambista também indica a favela como lugar de origem dessas personagens, como na música *Agradeças a mim*⁶⁴, de 1934. Com isso,

⁶⁰ Para mais detalhes ver: CARVALHO, Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980; CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917 – 1945)*. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

⁶¹ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. *Usos e abusos da história Oral*. 3ª edição. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

⁶² O material iconográfico utilizado no Capítulo 3 é parte integrante do acervo do Centro de Documentação do *Jornal Folha de S. Paulo, na cidade de São Paulo e do Centro de Documentação e Imagem do Jornal do Brasil*, na cidade do Rio de Janeiro.

⁶³ ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. In: revista *Estudos Históricos: Arquivos pessoais*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, nº21.

⁶⁴ SILVA, Ismael. *Agradeças a mim*. In: CARVALHO, Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, p. 98.

será possível elaborar uma análise mais consistente sobre os elementos de representação de personagens femininos nos sambas de Ismael Silva.

No capítulo 2 (*Os locais de sociabilidade do Samba*), serão apresentados os locais de sociabilidade regidos pelo samba, bem como seus frequentadores e práticas dos *profissionais do samba*. O Mapa 1, presente no capítulo, foi elaborado com o intuito de situar a região boêmia frequentada por Ismael Silva, ao longo da Avenida Rio Branco e algumas travessas. Nele, estão situados estabelecimentos como o *Café Nice*, o *Teatro Trianon* e a *Rádio Club do Brasil* (na Avenida Rio Branco); a *Leiteria Nevada* e o *Cine Eldorado*, (na Rua Bethencourt da Silva); a *Casa Edison* (Rua do Ouvidor, 135), além do *Teatro Phoenix* e o estúdio de gravação da *Odeon* na Avenida Almirante Barroso. Estes e outros endereços, como *dancings*, bares e cabarés faziam parte da rotina de trabalho e de lazer do sambista e de outros compositores e cantores.

E no último capítulo (*Dos discos para as páginas do Correio da Manhã*), além de buscar uma resposta para saber quem são as mulheres malandras, procuramos também saber como lidavam com os mecanismos de controle sobre seu comportamento, relacionamentos, valores e modo de vida. Em outras palavras, para saber como as mulheres populares se “transformavam” nas mulheres malandras criadas por Ismael Silva. Para tanto, também procuramos refletir sobre o assunto a partir das pesquisas no jornal *Correio da Manhã*⁶⁵.

Foram consultadas as páginas policiais deste periódico⁶⁶ a partir de janeiro de 1930 até dezembro de 1935, para fazer um levantamento sobre as relações cotidianas no âmbito das classes populares, demarcando as linhas de tensão que perpassam essas relações que resultam em homicídios, espancamento de mulheres ou atentados contra a própria vida. Nas páginas da seção policial é possível observar elementos de controle utilizados sobre o comportamento, não só das mulheres, mas também dos indivíduos das classes mais baixas, por meio da descrição das vítimas e das ocorrências. A partir do conteúdo dessa fonte elaboramos o *Gráfico 1*, para analisar esses crimes, divididos nas seguintes categorias: agressão física, homicídio e tentativa de homicídio, suicídio e tentativa de suicídio, além de constrangimento moral. Os critérios utilizados para a

⁶⁵ Os exemplares do jornal *Correio da Manhã* utilizados na pesquisa são parte integrante do acervo do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa, CEDAP – UINESP/Assis. (Nota da autora)

⁶⁶ Para obter mais subsídios sobre como utilizar os periódicos e ter um panorama dos diversos trabalhos desenvolvidos a partir dessas fontes, ver: LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanesi (org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 111-153.

seleção dos casos foram: faixa etária, estado civil e ocupação, com as respectivas tabelas de dados absolutos e percentuais.

Mais do que um meio de expressão e de entretenimento, a música popular oferece aspectos de análise variados, que nos permite conhecer práticas, valores, códigos e círculos de relações sociais e também locais de sociabilidade. A música também pode mostrar diferentes aspectos sociais, especialmente do cotidiano dos mais pobres. Contudo, não se pode esquecer que o modo de vida e opiniões apresentadas nas canções partem sempre das vivências do autor, ainda que sob influência de um grupo social. Não se trata de um *reflexo da realidade* e sim de como ela *é pensada e percebida pelo autor*. A temática, apesar de lidar, na maioria das vezes, com as mulheres e os relacionamentos, não tem uma abordagem romântica, e sim uma abordagem malandra. Nelas, as relações descritas não se estabelecem da mesma maneira que a elite tenta determinar e possuem dinâmicas e necessidades diferentes das relações ocorridas em outras classes sociais.

Se nos sambas de Ismael Silva aparecem a liberdade proporcionada pela boemia e seu ambiente festivo, nas páginas policiais aparece um cotidiano cheio de agressões físicas, censuras e crimes passionais. Há também o desespero pela falta de dinheiro, o abandono, a falta de perspectiva para uma vida menos miserável. Parafraseando Noel Rosa⁶⁷, tudo aquilo que o malandro *não* pronuncia, as páginas do *Correio da Manhã* denunciam.

⁶⁷ ALVES, Francisco; COPACABANA Orquestra. *Não tem tradução* (Cinema falado). In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000. Catorze CDs, v. 4, CD 7, faixa 10. Acompanha encarte.

1 – QUEM É ESSE ISMAEL SILVA?

“Peguei o samba de pé descalço nas ruas dos bairros. Hoje ele está de smoking nos salões dos clubes elegantes.”⁶⁸

Caçula de cinco irmãos, Milton de Oliveira Ismael Silva nasceu em Jurujuba (Niterói, RJ), em 14 de setembro de 1905. Depois de ficar órfão do pai, Benjamim da Silva, mudou-se com a mãe, Emília Corrêa Chaves, para a Cidade do Rio de Janeiro, para que ela trabalhasse como lavadeira. Por não ter condições de manter os filhos maiores, Emília deixou-os para serem cuidados por parentes. Ismael foi morar com uma tia, na Rua do Bispo. Aos oito anos voltou a morar com a mãe e uma das irmãs na Rua Oriente e já fazia pequenos trabalhos para ajudar no orçamento doméstico, como mensageiro e, depois, já adolescente, foi sapateiro. Aos 18 anos, depois de estudar no Liceu de Artes e Ofícios e de trabalhar como criado nos bairros de Catumbi e Rio Comprido, passou a viver definitivamente no bairro de Estácio de Sá, na Rua que dá nome ao bairro⁶⁹. O compositor morou lá até 1931, de onde se mudou depois da morte de seu amigo e primeiro parceiro musical, Nilton Bastos. Foi morar no centro da cidade e, a partir de então, seria conhecido como o “grande” Ismael Silva, um dos mais produtivos de sua geração.

Considerado um dos compositores mais importantes da década de 1930, o autor aborda em seus sambas a malandragem, a liberdade e, sobretudo, as mulheres. Elas sempre aparecem como a causa de seus problemas, ou como alguém que não é digna de confiança, além de volúvel, perdulária, infiel e “da orgia”. Apesar de ter afirmado em uma entrevista⁷⁰, que nenhum dos episódios narrados em suas músicas tenha acontecido, foi observando fatos do cotidiano, nos ambientes onde freqüentava que o sambista obteve inspiração. As “mulheres da orgia” da vida real, em algum momento, perturbavam a ordem, fugiam aos padrões de comportamento considerados adequadas pelas mais diversas razões e circunstâncias.

⁶⁸TAVORA, Sílvia. *O carnaval está morto*. Revista Veja, São Paulo: 14 de fev. 1970, p. 6.

⁶⁹ALVES, Henrique L. *Sua excelência o samba*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976, p. 67.

⁷⁰NAGLE, Leda. *Ismael Silva: muita gente me curte, me beija e me abraça. Não sou Ave Maria, mas sou cheio de graça*. O Globo, 14 de nov. 1975, [s.p.].

Mas, afinal, quem é essa mulher “da orgia”? Responder a essa pergunta é um dos propósitos deste trabalho. Tão marginalizadas quanto os malandros, *as mulheres malandras*, como Claudia Mattos as define, tentam sobreviver sem se submeter aos padrões instituídos e funções determinadas para elas pela elite: o casamento e a maternidade. Ainda que algumas delas vivessem de maneira marginal, uma vez que não são nem donas de casa e nem prostitutas⁷¹, elas buscavam no dinheiro, na orgia (na vida boêmia) e, até mesmo na promiscuidade, uma satisfação pessoal que a vida doméstica não poderia oferecer.

No samba *O que será de mim*⁷², Ismael Silva se definia como possuidor de uma *malandragem fina*, diferente da de outros malandros, embora não dissesse diretamente o que, de fato, era esse tipo de malandragem. Ele construiu a imagem de “bamba do Estácio”, a partir do modo de se expressar, de se vestir, dos lugares que freqüentava, observando as pessoas com quem convivia, os acontecimentos e práticas que estavam ao seu redor. Suas entrevistas e depoimentos fornecem indícios de como gostaria de ser visto. Para compreender melhor esse processo, algumas questões como, quais eram seus círculos de relações (amigos, inimigos, parentes, colegas, vizinhos, etc.), permitiram ler e interpretar as fontes disponíveis sobre o sambista sob várias nuances. Que características poderiam ser encontradas na narrativa criada por ele? E ainda, como os episódios que fazem parte da sua trajetória poderiam valorizar (ou vitimar) o compositor, justificar uma atitude ou comportamento de quando era jovem? Nem sempre responder a essas e outras indagações é tarefa fácil, uma vez que, apesar de seu esforço para manter viva sua memória como compositor popular, alguns silêncios e omissões a respeito de episódios considerados por ele menos interessantes estão presentes nessa narrativa.

Segundo Philippe Artières, para que alguém, de fato, exista, é preciso o registro de sua trajetória de vida, ou então, disponibilizar diferentes documentos (identidade, certidão de nascimento ou casamento, ou ainda diários, cartas, cartões, bilhetes, etc.) para esse fim. Tão importante quanto o material arquivado, ou os acontecimentos da vida de alguém, é a classificação que se dá a eles. Ao arquivar a vida, contrapõe-se uma *imagem social* a uma *imagem particular*. A construção de uma identidade é um meio de

⁷¹ MATOS, Claudia. *Acertei no milhar*: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 148.

⁷² SILVA, Ismael. *O que será de mim?*. Intérpretes: ALVES, Francisco; REIS, Mário. In: FRANCHESCI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco 5 CDs com imagens e quatro CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 22.

vê-la registrada, juntamente com seus valores, crenças e práticas⁷³. Ao falar de si, o compositor procurava sempre projetar uma imagem de alguém especial. Ele produzia um sentido específico e peculiar para sua vida e seus vínculos de amizade e, ao narrar a sua história, buscava ser reconhecido como tal.

Um episódio que sempre contava aos repórteres e que ilustra sua singularidade, era sobre a sua vontade de estudar. Segundo Ismael Silva, foi essa vontade que o fez procurar sozinho, ainda garoto, uma escola.

Peço licença para contar a maneira que eu entrei para o colégio, porque foi uma maneira diferente de todas e, talvez no caso, a única aqui no Rio de Janeiro e talvez no mundo. É que todos os dias eu ficava pedindo pra (sic) minha mãe me levar ao colégio. E ela, pra (sic) se livrar de mim, ficava: 'Amanhã eu levo...' até que um dia, sem ninguém saber, entrei pelo colégio adentro... por essas portas...que naquele tempo os colégios tinham as portas abertas o dia inteiro. Então, não houve dificuldade: invadi.

Cheguei na primeira sala, que era da diretora e tal, e ela me perguntou o que eu queria. Eu disse que queria estudar. Tinha fome de saber, eu quero saber ler e tal... Então, criou-se um caso: a diretora me chamou... parou as aulas e as professoras vieram assistir aquilo...era uma coisa diferente, não é?⁷⁴

Não bastasse o episódio pouco comum, a narrativa buscava valorizar o caso “único”. É como se desde cedo, o pequeno Ismael acreditasse que estava destinado a ser admirado, a ter uma platéia. Maria Thereza Mello Soares, afirma que a principal característica de sua narrativa em suas declarações era a *gabolice*, a vaidade de ser visto como alguém incomum. E questiona a veracidade do relato sobre a escola:

Vai ver a coisa não foi bem assim... embora se possa admitir que as escolas antigamente funcionassem com menos burocracia (tratava-se de uma escola pública estadual), é difícil acreditar que se matriculasse uma criança com sete anos sem a presença, no mínimo, de um responsável⁷⁵.

⁷³ ARTIÉRES, op. cit., p. 11.

⁷⁴ Extraído de depoimento gravado no Museu da Imagem e do Som – RJ, em 1966. Parte integrante do Acervo Almirante.

⁷⁵ SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: um sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p. 9.

Essa “gabolice” passou a fazer parte de uma estratégia para um processo de construção de sua imagem pública. Ele não queria ser visto como um sambista comum: negro, pobre e com poucas chances de melhorar de vida. Ismael Silva construía um outro personagem de si mesmo: um artista bem relacionado, famoso e esperto. E para afastar qualquer possibilidade de ser visto como um homem comum, pouco falava de sua vida pessoal, de sua família, frustrações, ou da filha, Marlene, que nunca assumiu ou reconheceu, apesar de tê-la conhecido pessoalmente pouco antes de falecer.

Ele guardou tão bem o segredo, que o seu romance de amor – curto e logo desfeito – só foi tornado público, com datas, nomes de personagens e outros detalhes, no dia de sua morte, quando surgiu no velório uma jovem senhora que disse simplesmente:

- Ele é meu pai, sim; e sabia disso, mas nem me registrou, sabe como é, um sambista, um poeta. Eu o conheci há três anos em Campo Grande, na festa de seu aniversário; meu pai foi me ver. Pouco sei de sua vida, sua glória.

Marlene Martins Batista era filha de Ismael Silva, ‘fruto de um romance que ele manteve com a passista Diva Lopes Nascimento, em 1936, no Estácio’⁷⁶.

A maneira como eram contados e ordenados os episódios de sua vida seguiam uma ordem determinada por ele, destacando os fatos que considerava mais relevantes, especiais. Isso vem ao encontro do que afirma Pierre Bourdieu, em *A ilusão biográfica*⁷⁷: “o relato de vida tende a se aproximar de um modelo oficial de apresentação oficial de si”. No caso de Ismael Silva, sua apresentação oficial é a sua *peculiaridade*, seja na infância, seja no meio artístico. Ele utilizava destes artifícios para que os acontecimentos de sua vida levassem as pessoas a acreditarem que, de fato, ele era alguém especial, único. Isso não quer dizer que o autor tivesse total controle sobre o que era publicado na imprensa a seu respeito. Pretendia, na verdade divulgar uma *imagem* de si, essa sim, editada, produzida, elaborada com a finalidade de ser visto como ele *gostaria* e não como ele *de fato* era. Não é possível ter o controle sobre os

⁷⁶ ISMAEL Silva desconhecido – *o grande compositor tinha uma filha e um passado a persegui-lo*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 de mar. 1979.

⁷⁷ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. *Usos e abusos da História Oral*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 188.

fatos e acontecimentos de sua vida, mas é possível ordená-los, rearranjá-los e atribuir novos significados a eles quando se narra a própria trajetória⁷⁸.

De acordo com Artières, para que exista uma lembrança admirável de si é preciso editar a própria vida, para compor um belo filme, em que o roteiro é a narrativa elaborada, construída⁷⁹. Este mecanismo de “editar” a construção de uma imagem pública visa responder a seguinte questão: O que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, silenciado? Por meio dessa “montagem”, é possível conhecer e analisar o cotidiano e o espaço privado de quem a elabora. Mais do que revelar sobre as práticas do cotidiano, os círculos de sociabilidade, diferentes códigos sociais, vocabulário e visões de mundo, ocorre também a elaboração da identidade do indivíduo⁸⁰. Ismael Silva buscava imprimir uma imagem a seu respeito que também determina, de alguma forma, sua identidade, ainda que essa imagem não revelasse sua identidade verdadeira. A imagem do compositor Ismael Silva foi lapidada ao longo dos anos, para que de sua memória só restasse a imagem do compositor famoso. A identidade que o sambista tentou construir é a de um artista popular, mas cheio de peculiaridades, ainda que fosse um homem comum, com defeitos, dificuldades, fraquezas e angústias. No meio de tantos que buscavam viver profissionalmente de suas composições, este era o modo encontrado para se fazer lembrar, de não ser mais um sambista entre tantos outros de sua geração.

Não é a toa que prezava e gabava-se de ter tido em sua juventude amizade com intelectuais, jornalistas, e pessoas influentes. Ele não era o primeiro artista popular a ter esse tipo de vínculo com a elite, mas, como era alguém com objetivo de ser visto como alguém especial, ele *atribuiu* um significado especial a esse círculo de amigos. Esse trânsito entre grupos sociais diferentes permitia a ele ser reconhecido, admirado e respeitado, ajudando a construir uma imagem popular em torno de si. Desta maneira, pôde deixar um testemunho de uma época e, ao mesmo tempo, lançar mão de um dispositivo para que sua memória resistisse ao tempo e continuasse a existir depois dele.

⁷⁸ GOMES, Ângela Castro (org.) *Escrita de Si: escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 16.

⁷⁹ ARTIÈRES, op. cit., p. 11.

⁸⁰ GOMES, op. cit., p. 16.

Contudo, alguns aspectos da vida pessoal ficaram nebulosos. Um exemplo disso são os boatos de que o compositor era homossexual. Tais rumores nunca foram confirmados ou negados, apesar de Luis Antônio Giron, em seu livro *Mario Reis: o fino do samba*, falar a respeito como se fosse algo notório e sabido: “Ismael destacava-se dos outros, pois se vestia melhor, usava jóias e *era homossexual assumido*⁸¹.” Entretanto, Giron não oferece indícios que confirmem essa informação.

Teria sido um aspecto de Ismael Silva que se desejava ocultar, para não macular sua imagem? Ou uma simples dedução, pelo fato de o sambista se “vestir melhor” e “usar jóias”, algo incomum entre os homens pobres e negros na década de 1930? Esse comportamento peculiar poderia sugerir, naquela época, uma sexualidade ambígua. Em sua biografia não há nenhuma referência a essa questão, tampouco nos livros e reportagens de periódicos citados anteriormente. O cantor Mario Reis, um dos que mais gravaram composições de Ismael Silva no início da década de 1930, assim como o sambista, era visto como alguém “esquisito”, “afetado” e de masculinidade duvidosa. Tudo por causa da maneira como se apresentava em público e de seus gestos delicados ao cantar.

*Seus maneirismos discretos [de Mario Reis], sempre remetiam a imaginação dos ouvintes maliciosos a fazer inferências. Ajudavam nelas o repertório ‘antifeminino’ do [bairro de] Estácio [de Sá], boa parte dele de autoria do homossexual Ismael (...).*⁸²

O foco desta discussão não é procurar saber quais as preferências sexuais do compositor, mas perceber que, ao tentar forjar uma imagem diferente dos compositores “comuns”, Ismael também teve uma outra imagem construída pelos outros. Essa imagem é muito diferente daquela pretendida por ele. Como provavelmente não havia como confirmar ou negar essa afirmação, Maria Thereza Mello Soares não considerou este assunto como algo que devesse ser investigado mais detidamente. Isso mostra que, apesar de todo um esforço em criar uma imagem de si, dos relatos, documentos e outros indícios, nem sempre essa imagem é recebida e interpretada da maneira pretendida. Trata-se de uma memória “clandestina”, no caso, distinta daquela imaginada e construída por Ismael Silva. E, por mais que ele tenha se esforçado para construí-la e

⁸¹ GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 98. Grifo da autora.

⁸² GIRON, op.cit., p. 156.

editá-la a sua maneira, também há a construção de uma outra memória, como as várias biografias *não autorizadas* existentes no mercado editorial, por exemplo. Essa memória clandestina não é feita em oposição àquela criada, mas é composta de aspectos ou fatos excluídos, ou incertos, como uma possível homossexualidade, no caso do sambista. Essa “versão não oficial”, ou *memórias subterrâneas*, como define Michel Pollak⁸³, emerge de um modo ou de outro, mesmo que em conflito com a memória “oficial”.

*Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente a oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante*⁸⁴

Surgem novamente as brechas, as zonas de silêncio e de sombras. São episódios que ficam de fora da edição final⁸⁵ da memória ‘oficializada’ de Ismael Silva, mas que repercutiriam de maneira irreversível em sua vida. Numa sociedade machista como a que ele vivia, a homossexualidade não era algo aceito. Se de fato o compositor era homossexual, isso macularia sua imagem de artista e, portanto, deveria ser algo negado, ou ocultado. Se não era, essa afirmação pode ter surgido como uma tentativa de desmoralizá-lo, uma vez que a homossexualidade era considerada um desvio moral, uma perversão. Muitas vezes, é preciso ir além das evidências dos documentos para obter informações onde aparentemente elas não estão. Ou seja, nas brechas, nas ausências, bem como na imagem construída por outras pessoas.

Para valorizar sua imagem pública ao longo de sua vida, Ismael procurava manter boas relações com a imprensa e, sempre que possível, concedia entrevistas contando e recontando sua trajetória artística e também falando sobre a origem da escola de samba *Deixa falar*. As questões sobre a construção de sua imagem pública e suas relações com a imprensa serão aprofundadas mais adiante.

⁸³ POLLAK, MICHEL. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2 nº. 3, 1989, p. 3-15.

⁸⁴ POLLAK, op.cit., p. 5.

⁸⁵ Idem, p. 8.

1.1 Na orgia

Ainda que gostasse de conviver com pessoas de classe social diferente da sua e de ser valorizado por elas, era numa das mesinhas dos botecos do Estácio onde Ismael Silva encontrava inspiração para seus sambas. Como ele mesmo se definia, era um artista do espontâneo⁸⁶, das coisas do cotidiano. Certa ocasião, o compositor disse numa entrevista para a revista *Veja* que suas canções não são autobiográficas. Contudo, vale a observação do repórter: “*Se não existem as personagens, os sentimentos, no entanto, parecem mais que verdadeiros, e convivem com Ismael no seu dia-a-dia.*”⁸⁷

E no dia a dia de Ismael Silva também estavam os bares próximos do *Café Nice*, na região da Cinelândia, onde ficava boa parte dos cafés, restaurantes, cabarés e *dancings*. Frequentados por músicos, cantores, coristas e aspirantes a artistas, era a parte mais movimentada da cidade. E as criações de Ismael não ficariam imunes a esse ambiente.

*Como se não bastassem a Galeria Cruzeiro, com seus bares em pleno funcionamento, e o Nice, havia o dancing Belas Artes, que funcionava no 1º. Andar do café do mesmo nome. Em frente, o Palace Hotel, no qual se hospedavam turistas e políticos dos estados, e cujo bar estava sempre repleto de belas mulheres que se deixavam atrair pelas bolsas recheadas dos hóspedes...*⁸⁸

Muitas dessas mulheres ganhavam a vida dançando com os clientes nos diversos *dancings* da região, como o já mencionado *Belas Artes*, que contava inclusive com uma orquestra de moças para animar as sessões dançantes, o *Atlântico*, localizado na Avenida Passos e o *Cabaré Assírio*. Sobre elas, Orestes Barbosa comenta poeticamente⁸⁹:

⁸⁶ MALHEIROS, Sônia; MIGUEL, Antonio Carlos. *Ismael Silva: minha vida é um samba*. In: Música do Planeta Terra, nº1. Rio de Janeiro: editora Ground Informação, 1976, p. 10.

⁸⁷ VEJA. *O solitário Ismael, ensaiando o dia de uma nova festa*. São Paulo, 12 de fev. de 1975, p. 44-45.

⁸⁸ HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da boemia do Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1970, p. 43.

⁸⁹ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 243.

E as cariocas rodam hoje, até o dia claro, debaixo das lâmpadas dos dancings que se espalham pela cidade num delírio de harmonias e paixões. Chama-se Ivete. É um lindo veneno moreno. É flexível como uma haste de avenca... De boca apunhalada... Ama? Talvez odeie beijando...

Nestor de Holanda,⁹⁰ por sua vez, descreve de maneira bem menos poética parte da rotina de trabalho dessas mulheres e seus pequenos subterfúgios para conseguir um dinheiro extra:

[As mulheres] além de pequeno salário, ganhavam comissão sobre as despesas feitas pelos cavalheiros que as convidavam para as mesas. Era comum pedirem ao garçon:

_ Uísque com água tônica e um maço de [cigarros] Pour la Noblesse.

O garçom já sabia: servia mate com água tônica. E os incautos passavam a noite pagando doses de uísque.

Apesar de bastante freqüentados, inclusive por homens da elite carioca, os *dancings* não eram bem vistos. Durante as pesquisas na seção *O dia Policial*, do jornal *Correio da Manhã* foram encontradas algumas notas que mostram como esse ambiente pode ser violento, competitivo e até mesmo hostil. Em várias reportagens foram denunciados o funcionamento irregular dos *dancings* e das “falsas escolas de dança”. Seja porque “as casas de entretenimento não cumpriam as exigências do regulamento para funcionamento”⁹¹, ou porque a vizinhança⁹² reclamava do barulho e das freqüentes brigas entre os clientes, os donos dos estabelecimentos e a polícia.

O ambiente boêmio não era lugar de “negócios” somente para os homens. Algumas mulheres também tinham na orgia o seu ganha pão. E como em todo negócio, a concorrência era acirrada. Em 26 de março de 1930, uma dançarina foi espancada por três rivais, ao se dirigir para o trabalho. Joracy Moreira, a vítima, foi agredida por causa de clientes que ela havia supostamente “roubado”⁹³ das demais.

⁹⁰ HOLANDA, op.cit., p. 45.

⁹¹ CORREIO DA MANHÃ. *Contra os dancings*. 17 de abril de 1935.

⁹² CORREIO DA MANHÃ. *Música e pancadaria: cinco pessoas feridas no conflito*. 20 de set de 1935.

⁹³ CORREIO DA MANHÃ. *Entre dançarinas profissionais*. 26 de mar. 1930.

A ilusão de conseguir um cliente que rendesse uma boa comissão ou, quem sabe, uma vida diferente, fez com que muitas moças tentassem a sorte dançando, seduzindo, mas também se deixando seduzir e iludir. Esse foi o caso de Maria Pereira, de 21 anos, que tentou se matar porque um antigo cliente, com quem passara a viver maritalmente, terminara o romance⁹⁴. Ao perceber que Antônio N. Dias, seu amante, havia realmente voltado a morar com sua antiga esposa, Maria tentou suicídio se jogando de um carro em movimento.

Anos mais tarde, as moças dos *dancings* ainda seriam tema de canções como *Vida de bailarina*, escrita por Américo Teixeira e Dorival Silva. Gravada pela primeira vez em 1954, por Ângela Maria.⁹⁵ Apesar de não ser de Ismael Silva, descreve bem a vida dessas mulheres “da orgia”.

*Quem descerrar a cortina
Da vida da bailarina
Há de ver cheio de horror
Que no fundo do seu peito
Abriga um sonho desfeito
Ou a desgraça de um amor*

*Os que compram o desejo
Pagando amor a varejo
Vão falando sem saber
Que ela é forçada a enganar
Mal vivendo p'ra dançar
Mas dançando p'ra viver*

*Obrigada pelo ofício
A bailar dentro do vício
Como um lírio em lamaçal
É uma sereia vadia
Prepara em noites de orgia
O seu drama passionai*

*Fingindo sempre que gosta
De ficar à noite exposta
Sem escolher o seu par
Vive uma vida de louca
Com um sorriso na boca
E uma lágrima no olhar*

⁹⁴ CORREIO DAMANHÃ. *Não era correspondida em seus amores...*A dançarina tentou suicidar-se, atirando-se do automóvel em movimento. 01 de abril. 1930.

⁹⁵ MARIA, Ângela. *Vida de bailarina*. Américo Teixeira e Dorival Silva. Rio de Janeiro: Gravadora Copacabana, 5170 - B, 1954.

Atraentes, sedutoras, traiçoeiras e mentirosas, essas mulheres tornavam-se conhecidas por meio das composições de Ismael Silva e de outros tantos sambistas. Nas suas composições elas são mentirosas, falsas, por causa de sua índole, de seu caráter. No caso da canção mencionada, a mulher é *forçada* a enganar, não porque seja de sua natureza, mas porque é obrigada pelo *ofício*. Ela *finje* que gosta de se expor à noite e a personagem descrita por Ismael está nele porque *gosta*, porque *quer*. Nos versos de *Não há*⁹⁶, gravada em 1931, pode-se observar a maneira como ela é descrita negativamente.

Não há
Não há quem não se iluda
Com teu sorriso traidor
Dizem que vingança é pecado
Então tu podes crer
Que eu serei um pecador

Nunca se deve
Confiar numa mulher
Porque, quando não se espera
Faz do homem o que ela quer
Por isso, a nenhuma
Eu darei a confiança
Pois ela ilude o homem
Como fosse uma criança

Mulher assim,
Deus me livre, não preciso
Meu benzinho, tu pensavas
Me iludir com teu sorriso
Já julgavas ser
Dona do meu coração
Queres me ver sofrer
Desista da pretensão

⁹⁶ SILVA, Ismael; ALVES, Francisco; BASTOS, Nilton. Intérpretes: ALVES, Francisco; REIS, Mário. *Não há*. In: CARVALHO, Fernando Medeiros de. Ismael Silva: samba e resistência. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980, p. 91.

Ao descrever essa mulher como alguém de má índole, há, também a tentativa de controlar, a partir de um julgamento, as atitudes daquelas que não aceitavam os padrões sociais estabelecidos. Essa representação não era questionada, uma vez que retratava o comportamento esperado (ou não) de uma mulher, de acordo com os valores do grupo social da qual os compositores faziam parte. Essas e outras questões assinaladas estão presentes em suas composições, seja nos sambas que escreveu sozinho, ou em parceria. Tais questões são sistematizadas e analisadas nas tabelas 1 e 2, a seguir.

Tabela 1 – *Músicas compostas por Ismael Silva, gravadas entre 1930 e 1935.*

* Gravadoras: O (Odeon); V (Victor) e P (Parlophon).

	Data da gravação	Título	Autor(es)	G. *	Intérprete(s)	Temática
1	1930	Quando souberes amar	Ismael Silva	O	Francisco Alves	Crítica ao comportamento da mulher.
2	1930	Novo amor	Ismael Silva	O	Mário Reis	Amor como algo efêmero.
3	1933	Carinhos eu tenho	Ismael Silva	O	Ismael Silva	Valorização do dinheiro.
4	1933	Deus sabe o que faz	Ismael Silva	O	Jonjoca e C. Barbosa	Crítica ao comportamento da mulher.
5	1933	Não digas	Ismael Silva	O	Francisco Alves	Crítica ao comportamento da mulher
6	1933	Nunca dei a perceber	Ismael Silva	O	Francisco Alves	Características do malandro: a capacidade de esconder os sentimentos.
7	1934	Não faltará ocasião	Ismael Silva	O	Aurora Miranda	Crítica ao comportamento da mulher
8	1934	Agradeças a mim	Ismael Silva	O	Silvio Caldas	Fala da origem da mulher malandra: a favela.
9	1934	Cara feia é fome	Ismael Silva	O	Silvio Caldas	Crítica ao comportamento da mulher.
10	1935	Choro sim	Ismael Silva	V	Francisco Alves	Amor como sinônimo de sofrimento.

Fonte: CARVALHO, Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980; JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000; FRANCESCHI, Humberto. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002; Acervo Almirante, Museu da Imagem e do Som, MIS – RJ; Site do Instituto Moreira Salles <http://acervos.ims.uol.com.br>. Acesso em 04 dez. 2007.

Tabela 2– Músicas compostas em parceria, gravadas entre 1930 e 1935.

* Gravadoras: O (Odeon); V (Victor) e P (Parlophon).

	Data da gravação	Título	Autor(es)	G.*	Intérprete(s)	Temática
1	1931	Amar	I. Silva/ N. Bastos/ F. Alves	P	Francisco Alves	Amor como sinônimo de sofrimento.
2	1931	Arrependido	I. Silva/ N. Bastos/ F. Alves	O	F. Alves/ M. Reis	Remorso pelo abandono.
3	1931	Ironia	I. Silva/ N. Bastos/ F. Alves	O	Francisco Alves	Valorização do dinheiro.
4	1931	Isso não se faz	I. Silva/ N. Rosa/ F. Alves	O	J. Petra de Barros	Crítica ao comportamento da mulher.
5	1931	Liberdade	I. Silva/ F. Alves	O	F. Alves/ M. Reis	Felicidade e alívio pelo fim de um relacionamento.
6	1931	Me diga teu nome	I. Silva/ N. Bastos/ F. Alves	O	Ismael Silva	Valorização da beleza.
7	1931	Não há	I. Silva/ N. Bastos/ F. Alves	O	F. Alves/ M. Reis	Crítica ao comportamento da mulher.
8	1931	Nem é bom falar	I. Silva/ N. Bastos/ F. Alves	O	Francisco Alves	Boemia.
9	1931	Rir pra não chorar	I. Silva/ F. Alves	O	Francisco Alves	Características do malandro: saber fingir.
10	1931	Se você jurar	I. Silva/ N. Bastos/ F. Alves	O	F. Alves/ M. Reis	Amor como algo negociável.
11	1931	O que será de mim?	I. Silva/ N. Bastos/ F. Alves	P	F. Alves/ M. Reis	Características do malandro: desvalorização do trabalho.
12	1931	Sonhei	I. Silva/ N. Bastos/ F. Alves	P	Francisco Alves	Amor como algo efêmero.
13	1932	Adeus	I. Silva/ N. Rosa/ F. Alves	V	Jonjoca e C. Barbosa	Música dedicada ao amigo Nilton Bastos
14	1932	Amor de Malandro	I. Silva/ Freire J./ F. Alves	O	F. Alves/ M. Reis	Violência física como prova de amor.
15	1932	Ando cismado	I. Silva/ N. Rosa	O	Francisco Alves	Crítica ao comportamento da mulher.
16	1932	Antes não te conhecesse	I. Silva/ F. Alves	O	F. Alves/ M. Reis	Crítica ao comportamento da mulher.
17	1932	Ao romper da aurora	I. Silva/ L. Babo/ F. Alves	O	Mario Reis	Boemia.
18	1932	A razão dá-se a quem tem	I. Silva/ N. Rosa/ F. Alves	O	F. Alves/ M. Reis	Amor como algo efêmero.
19	1932	Assim, sim!	I. Silva/ N. Rosa/ F. Alves	V	Carmen Miranda	Amor como algo efêmero.
20	1932	Boa Viagem	I. Silva/ N. Rosa	O	Aurora Miranda	Amor como algo efêmero.
21	1932	Dona do Lugar	I. Silva/ F. Alves	O	Jonjoca e C. Barbosa	O fato de a mulher participar da roda de samba é bem visto.
22	1932	Escola de Malandro	I. Silva/ N. Rosa/ O. L. Machado	O	N. Rosa e I. Silva	Características do malandro: "fingindo é que se leva vantagem".
23	1932	É peso	I. Silva/ Noel Rosa	O	N. Rosa e I. Silva	Remorso pelo abandono.
24	1932	Gandaia	I. Silva/ F. Alves	O	Francisco Alves	Boemia.
25	1932	Gosto, mas não é muito...	I. Silva/ N. Rosa/ F. Alves	O	Francisco Alves	Amor como sinônimo de sofrimento.
26	1932	Sofrer é da vida	I. Silva/ F. Alves	O	Mario Reis	Amor como sinônimo de sofrimento.
27	1932	Para me livrar do mal	I. Silva/ N. Rosa	O	Francisco Alves	Crítica ao comportamento da mulher.
28	1932	Tristezas não pagam dívidas	Ismael Silva	O	Francisco Alves	Amor como algo efêmero.
29	1932	Uma jura que fiz	I. Silva/ N. Rosa/ F. Alves	O	Mario Reis	A solidão como sinônimo de felicidade.
30	1933	Sorrindo sempre	I. Silva/ N. Rosa/ F. Alves	O	J. Petra de Barros	Remorso pelo abandono.
31	1933	Quem não quer sou eu	I. Silva/ N. Rosa	O	Francisco Alves	Crítica ao comportamento da mulher.

Fonte: CARVALHO, Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980; JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000; FRANCESCHI, Humberto. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002; Acervo Almirante, Museu da Imagem e do Som, MIS – RJ; Site do Instituto Moreira Salles <http://acervos.ims.uol.com.br>. Acesso em 04 dez. 2007.

Das 53 músicas do compositor gravadas no período de 1930 a 1935, foram encontrados fonogramas e as respectivas letras de 41 delas⁹⁷. Os dados apresentados nas Tabelas 1 e 2, evidenciam que a malandragem aparece de forma diluída, como a caracterização do malandro, citada quatro vezes; a importância do dinheiro nas relações aparece duas vezes e a boemia é mencionada três vezes. A crítica aos relacionamentos e às mulheres aparece com mais intensidade. Do total de músicas estudadas, 11 fazem críticas diretas ao comportamento da mulher e a violência contra ela é mencionada uma vez, embora o compositor considere essa prática como algo legítimo, positivo, pois ele mesmo afirma em *Mulher de Malandro*⁹⁸ que, “bater-se em quem não se gosta eu nunca vi.”

Há uma música sobre a origem da mulher na favela e a beleza física como artifício de sedução, citada uma vez, com uma conotação negativa, porque é uma beleza que leva a um “mau caminho”. Quatro sambas falam do arrependimento de deixar a companheira para, de maneira contraditória, abordar a solidão como *alívio* pelo fim do relacionamento em duas canções. Será arrependimento por ter deixado a mulher, ou pelo prejuízo financeiro? Em *Carinhos eu tenho*⁹⁹, o dinheiro é definido como algo determinante: “Carinho sem a nota, não adianta nada.” Ainda que não tenha sido mencionado tantas vezes, o dinheiro (ou a sua ausência) mostra-se como um dos fatores determinantes para a duração dos relacionamentos, em geral descritos como efêmeros, em seis sambas e sinônimo de sofrimento em 4 composições.

O discurso malandro apresenta algumas particularidades. Se no discurso lírico amoroso, o personagem sofre pela traição da mulher ingrata, o discurso malandro lança mão do humor, da ironia e do fingimento para lidar com os contratemplos ou frustrações¹⁰⁰. Sofrer por amor para o malandro é perda de tempo, “coisa de otário”. Os relacionamentos são regidos pela conveniência, é um negócio, até mesmo fonte de

⁹⁷ A canção *Adeus*, gravada em 1931, foi excluída desse total por se tratar de uma homenagem de Ismael Silva ao amigo Nilton Bastos, falecido no mesmo ano.

⁹⁸ ALVES, Francisco; REIS, Mário (intérp.) SILVA, Ismael; ALVES, Francisco. *Amor de malandro*. In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000. Catorze CDs, acompanha encarte.

⁹⁹ SILVA, Ismael. *Carinhos eu tenho*. Intérprete: SILVA, Ismael. Rio de Janeiro: gravadora Odeon, 1933. In: CARVALHO, Luis Fernando Medeiros de. Ismael Silva: samba e resistência, p. 95.

¹⁰⁰ MATOS, op.cit., p. 162.

renda: “tomo a grana da mulher”. Em *Escola de Malandro*¹⁰¹, gravada em 1932, essas e outras características, seja do discurso, seja da descrição do malandro são apresentadas:

Escola de malandro

Orlando Luiz Machado - Ismael Silva - Noel Rosa - 1932

*A escola do malandro é fingir que sabe amar
Sem elas perceberem para não estrilar
Fingindo é que se leva vantagem
Isto sim é que é malandragem*

*Enquanto existir o samba não quero mais trabalhar
A comida cai do céu, Jesus Cristo manda dar
Tomo vinho, tomo leite, tomo a grana da mulher
Tomo bonde e automóvel, só não tomo o Itararé*

(Breque: Isso é conversa pra doutor?)

*A nega me deu dinheiro p'ra comprar sapato branco
A venda estava mais perto, comprei um par de tamancos
Pois aconteceu comigo perfeitamente o contrário
Ganhei foi muita pancada e um diploma de otário.*

A *mulher malandra* é descrita nas canções de Ismael Silva como alguém que gosta de freqüentar a boemia para se divertir. Ela prefere a dinâmica da rua, do lugar público, totalmente diverso do ambiente doméstico e, por isso, é vista como alguém imoral. Ela quer usufruir livremente de sua sexualidade e da liberdade que os homens têm e também, de seduzí-los. Não existe, porém, uma *única* mulher malandra, com um perfil específico, determinado. Há também aquela que busca por alguém que lhe sustente ou, pelo menos lhe pague uma bebida no final da noite. Ela representa o tipo de mulher que não se submete aos papéis determinados para ela por outras pessoas e, por isso, pode ser “confundida” com a prostituta. Independentemente de suas ocupações, motivações e interesses, o que faz dessas mulheres “malandras” é a vontade de participar do ambiente público, de fazer suas escolhas, inclusive, de romper relacionamentos insatisfatórios, apesar de todos os conflitos e riscos. Como não era possível interferir no comportamento daquelas que tinham seus próprios meios de sobrevivência (lícitos ou não), a única maneira de ter algum controle era questionar sua

¹⁰¹ ROSA, Noel; SILVA, Ismael. *Escola de malandro*. Intérpretes: ROSA, Noel; SILVA, Ismael e ESTÁCIO, Batutas do. In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000. Catorze CDs, v. 3, CD 5, faixa 2. Acompanha encarte.

reputação. Definindo-a como alguém de “moral duvidosa”, tinha-se uma forma de limitar e controlar seu comportamento mais independente¹⁰².

Ao contrário do discurso lírico amoroso, que fala dos sentimentos de modo mais abstrato, falando de uma mulher idealizada (ou que não atinge esse ideal), o discurso malandro lança mão do humor e materializa as suas personagens. Dá a ela uma origem (a favela), um rosto (“não tens nada de beleza”), e condição social (“és dureza”) além de uma motivação objetiva: viver na orgia¹⁰³. Além do julgamento sobre as mulheres malandras, há, nos sambas de Ismael Silva a valorização dada às palavras. Expressões como “caí na sua conversa”, em *Ironia*, ou a jura de amor como condição para a regeneração (que não se realiza) proposta em *Se você jurar*, demonstram que as palavras, se não são desprovidas de valor, são mais um artifício para se conseguir o que deseja.

Com a análise desse conjunto de músicas, conclui-se que os sambas de Ismael falam muito mais da mulher e dos relacionamentos do que sobre a malandragem propriamente. Ao dizer que uma mulher prefere a orgia ao lar, e tudo o que ele representa, a crítica também é direcionada à tentativa de controle da elite, ainda que os compositores compartilhassem dessa opinião. Mesmo que não pretendesse seguir essas regras e valores, o malandro exige que a mulher se submeta a eles e, para isso, lança mão de diversos expedientes, seja pelo julgamento de seu caráter, pela agressão física ou crimes passionais, como veremos no Capítulo 3. Quando se diz que determinado relacionamento não convém, não é apenas a companheira que não convém, mas também os padrões e valores burgueses, como a importância do casamento como instituição e da maternidade como papel social da mulher.

Ao falar sobre essas personagens femininas, há uma inversão de valores das práticas do malandro. O que era positivo para eles passa a ser considerado negativo para elas. Se para o homem mentir é uma vantagem, para a mulher isso é um defeito. Se para o homem procurar alguém que o sustente é sinal de esperteza, para a mulher é sinal de dissimulação, de leviandade. Se ele procura um relacionamento mais vantajoso, ela procura outro porque sua natureza é volúvel, instável. Se a vida na orgia é algo positivo,

¹⁰² O texto de Cláudia Fonseca aborda esta questão na cidade de São Paulo, porém, ao que parece, essa prática também eram comum na cidade do Rio de Janeiro dos anos 30. FONSECA, Claudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 2000, p. 519.

¹⁰³ Menção respectivamente às músicas *Agradeças a mim* e *Ironia*. Nota da autora.

porque proporciona liberdade ao homem, para a mulher a vida na orgia a torna imoral, “um negócio ruim”.

Michelle Perrot afirma que há um excesso de discurso e falta de vestígios sobre as mulheres. Segundo ela, “das mulheres muito se fala, sem parar, de maneira obsessiva. Para dizer o que elas são ou o que deveriam fazer”¹⁰⁴. Mas isso não quer dizer que o discurso presente nos sambas de Ismael seja literal. O discurso malandro tem características próprias. Fala-se, critica-se algo ou alguém, por meio daquilo que não se diz diretamente, com um discurso que é cheio de dualidades e nuances. Ao renegar os relacionamentos estáveis, Ismael Silva também critica aquilo que ele vê como um recurso para normatizar o comportamento dos indivíduos: o trabalho assalariado e o casamento. Entretanto, de acordo com esse mesmo discurso, ele reitera a validade desses valores da elite *para a mulher*. E daí é que surgem as críticas.

1.2 Amor, nota e carinho

Além das necessidades básicas para a sobrevivência, como alimentação, vestuário, moradia e higiene, o estímulo à aquisição de bens de consumo passou a interferir diretamente no comportamento das pessoas a partir da década de 1930. O *modus vivendi* do malandro, seja homem ou mulher, na verdade, critica não só os valores burgueses, mas também os meios empregados para se viver como eles. As mulheres, apontadas como “interesseiras”, buscam acompanhar o padrão estético que só aquelas de classe média e alta podem usufruir. Como lhes faltam os mesmos meios e oportunidades, vêm nos relacionamentos com alguém que tenha melhores condições financeiras uma possibilidade de viver como “madame”. Mas sem se submeter aos papéis e limitações determinados para elas, quando os relacionamentos não forem mais convenientes. Elas transitam pelas ruas, tais quais mariposas, como as descreveu João do Rio.¹⁰⁵ Elas estavam sempre em busca do brilho e da sofisticação dos ícones de elegância feminina, ao mesmo tempo, tão perto e tão distantes.

¹⁰⁴ PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007, p. 22.

¹⁰⁵ João do Rio. *A alma encantadora das ruas*. Disponível em :<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000039.pdf>. Acesso em 2 de maio de 2006.

A rua não lhes apresenta só o mar, o namoro, o desvio...Apresenta-lhes o luxo. E cada montra [vitrine] é a hipnose e cada rayon de modas é o foco em torno do qual reviravoltiam e anseiam as pobres mariposas

O consumo, febre dos tempos modernos, se não as permitiam ter aqueles objetos que simbolizavam requinte, elegância e status, as fazem sonhar, desejar, ainda que secretamente, ao menos um dia poder experimentá-los.

[São] *Criaturas pobres que freqüentam o centro da cidade, em especial a Rua do Ouvidor, e que formam o cenário das galerias no seu fechamento. Não são prostitutas. São mulheres sonhadoras, que discutem o que lhes fica melhor da última moda de Paris, sem ter a mínima possibilidade de comprar. Exemplares perfeitos da neurose do mundo moderno.*¹⁰⁶

Ainda sobre as mariposas, João do Rio descreve o cotidiano delas:

Elas refazem esse roteiro todos os dias e diariamente, admiram as vitrines como templos da riqueza e do luxo. Enganam-se cotidianamente. Suas fantasias e seus sonhos esgotam-se na hora de tomar o bonde.

*Mas no fundo, gostam do sonho e da ilusão. O simples fato de poderem usufruir, com o olhos, dos encantos das vitrines e das suas imagens refletidas no vidro, repletas de jóias, já lhes dá uma certa sensação de posse. Afinal, muitas mulheres nem mesmo conhecem as vitrines. Representantes da nova geração, daqueles que foram, aos poucos, excluídos do Centro da cidade, elas têm, pelo menos, o direito de andar por suas ruas e admirar o luxo do novo ambiente. A lembrança desses momentos enfeita as suas vidas. Dá-lhes uma certa ascendência no lugar onde moram, pois são, entre todas, aquelas que ligam o moderno do luxo ao moderno da miséria*¹⁰⁷ [...].

Como lidar com tantas contrariedades e frustrações? A sociedade carioca cobrava dessas mulheres a postura, o comportamento submisso, do mesmo modo que deveriam ter as mulheres burguesas. No entanto, elas não possuíam as mesmas condições de vida, seus artefatos de beleza e elegância. Deveriam comportar-se como uma dama, mas sem jamais ter a chance de se vestir e enfeitar-se como uma. Mais que tudo, era preciso ganhar a vida, que apesar de dura, ainda dava espaço para observar o

¹⁰⁶ RODRIGUES, Antônio E. Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta – o olhar do flaneur na Belle époque tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 98.

¹⁰⁷Rodrigues, op. cit. p. 98-9.

brilho das vitrines. Um contentavam-se com o sonho, outras queriam materializá-los e, para tanto, procuravam alguém que lhe proporcionasse ou viabilizasse “a ambição enganadora de poder gozar as jóias, as plumas as rendas, as flores¹⁰⁸.”

Ao estudar o material publicado no jornal *Correio da Manhã*, sobressai a grande quantidade de suicídios em que *não* são mencionadas as razões que levavam as mulheres a tomar essa atitude. Porém, algumas hipóteses podem ser consideradas a partir do que não é dito. Tantas tentativas de dar fim às próprias vidas levam a deduzir que foram provocadas pela frustração de não conseguir uma vida materialmente mais interessante e confortável, ou por não agüentar mais viver com tantas limitações, sejam elas sociais, comportamentais ou financeiras.

Um caso emblemático foi o da doméstica Jorgina Alves da Silva, 23 anos¹⁰⁹. Ela tinha como passatempo ler o *Jornal das Moças*. E para esquecer de suas angústias e aflições:

escrevia de quando em quando, seus “bilhetes” e era um regalo para ela vê-los e lê-los, vê-los com seu nome em grifo, legitimando a maternidade dos “pensamentos” que enviava ao semanário para devida publicação.

As dificuldades deveriam ser muitas, porque Jorgina escrevia textos “denunciadoramente melancólicos”. Em um deles, inclusive, fazia elogios ao suicídio. Convencida de que talvez fosse a melhor solução para seus problemas, ateou fogo às próprias roupas, o que provocou queimaduras de terceiro grau. Morrer talvez fosse a única saída para alguém que não tinha chances de usufruir de uma vida tão diferente da sua, como aquela descrita nas páginas do *Jornal das Moças*.

O caso a seguir é de outra moça pobre que, assim como outras tantas, viu numa promessa de casamento com um senhor “distinto”, a possibilidade de ascensão social¹¹⁰. Aurélia de Souza Carvalho, 21 anos, filha mais velha de Juliana de Souza Carvalho, (viúva com quatro filhos pequenos), trabalhava como vendedora, junto com sua irmã Anayde para ajudar no orçamento da família. Pouco tempo depois de começar a

¹⁰⁸ Rodrigues, op. cit., p. 99.

¹⁰⁹ CORREIO DA MANHÃ. *A vida de nada lhe servia*: por isso a Jorgina resolveu suicidar-se. 07 de jan. 1930.

¹¹⁰ CORREIO DA MANHÃ. *Uma tragédia passional na Rua do Riachuelo - um médico e fiscal mata a jovem que seduzira e, em seguida, suicida-se*. 17 de jan. 1930.

trabalhar, conheceu Dr. Antônio de Carvalho Duarte, 49 anos, médico e fiscal de bancos, que seduziu a moça com promessa de um bom casamento e de uma vida mais confortável.

Depois de muita insistência e promessas de luxo e riqueza, Aurélia, foi morar com ele, pensando também em melhorar a condição de sua mãe e seus irmãos. Por causa de ciúme excessivo, ele a matou com cinco tiros e, em seguida, se matou. Ao investigar o local dos crimes, a polícia descobriu que o Dr. Antônio Carvalho Duarte, além de já ser casado (embora não vivesse com a família há 10 anos), não era tão rico quanto se fazia acreditar. Em seus bolsos foram encontradas muitas notas de penhores.

Ruben George Oliven, em seu artigo *O dinheiro na música popular brasileira*, afirma que, na grande maioria das canções dos anos 20 e 30 do século passado, a mulher e o dinheiro estão relacionados, seja abordando a personagem perdulária, que procura alguém para sustentá-la, ou aquela que não suporta mais sustentar o companheiro.

Ao passo que ele (malandro) se apresenta como desligado das preocupações materiais, fica explícito que é uma mulher quem lhe pede dinheiro e que ela não é indiferente às questões financeiras¹¹¹

Oliven afirma que o amor e o dinheiro sempre causam atritos. Principalmente por causa da crescente valorização do consumo. Isso, sem contar o *status* que a compra proporciona.

A imagem da mulher associada ao dinheiro equivale a alguém insensível, degradado e impuro que perdeu sua dignidade e valor. Nas décadas de 30 e 40 são um período de grandes transformações sociais no Brasil. Há um crescimento da urbanização, aumenta a atividade fabril e o assalariamento, e o governo frisa cada vez mais o trabalho como uma obrigação social. Isto vai se refletir na música através de composições que vão falar da escassez do dinheiro, da necessidade de trabalhar para consegui-lo, da apologia da malandragem enquanto rejeição do trabalho, da mulher levando o homem a ter que pegar no batente¹¹².

¹¹¹ OLIVEN, Ruben George. *O dinheiro na música popular brasileira*. Latin American Music Review. V. 18, nº 1 (Spring/Summer, 1997), p. 69.

¹¹²OLIVEN, op.cit., p. 93.

Se a mulher é vista como alguém materialista, que só se envolve com um homem em busca de conforto material, há duas canções de Ismael Silva que indicam que a *nota*, ou seja, o dinheiro, também é uma preocupação por parte dos homens. O fato de buscar melhores condições de vida é depreciativo para a mulher, mas é considerado golpe de esperteza para o homem. Ou seja, o comportamento esperado de um homem é vetado à mulher.

Carinhos eu tenho¹¹³

*Carinho eu tenho até demais
E a nota é como eu te digo
O meu desejo é uma ordem
Meu bem
Quando Deus quer
Não há castigo*

*Carinhos sem a nota
Não adianta nada
Isso de amor é lorota
É bom para quem quiser
Eu não aceito
Sou espertinho
Eu acho direito
Amor, nota e carinho*

*Tu nem debes teimar
Pois não há de convencer
Eu quero a vida gozar
E não me aborrecer
Sempre me dei bem
Tu não me convém
Vivendo assim
Isso é contra mim*

Ao que parece, para Ismael Silva, a falta de dinheiro é determinante para o fim do relacionamento. O sofrimento pelo fim do amor não é algo a ser levado a sério, afinal, se a mulher é por natureza ingrata, o final de um relacionamento é algo previsível, banal. A dificuldade que a população pobre tinha para conseguir uma renda fixa faz-se notar a partir das canções de Ismael e de outros compositores da época como: Geraldo Pereira, Wilson Batista e até mesmo seu parceiro, Noel Rosa. Obter

¹¹³ SILVA, Ismael. *Carinhos eu tenho*. In: CARVALHO, Luís Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980, p. 95.

conforto material é, para os personagens desses compositores, mais importante que amar.

Tristezas não pagam dívidas¹¹⁴

*Tristezas não pagam dívidas
Não adianta chorar
Deve-se dar o desprezo
A toda mulher
Que não sabe amar*

*O homem deve saber! – A
Conhecer o seu valor – E
Não fazer como o Inácio – I
Que andou muito tempo – O
Bancando o seu Estácio – U*

*Nunca se deixa a mulher
Fazer o que ela entender
Pois ninguém deve chorar
Só por causa de amor
E nem se lastimar*

Em *Agradeças a mim*¹¹⁵, de 1934, Ismael trata especificamente dessa personagem que procura um bom partido para “mudar de vida”, por meio de um relacionamento, falando, inclusive da sua origem pobre.

*Se saíste do morro
Se tens felicidade
Agradeças a mim
Porque se não fosse assim
Tu não estavas na cidade*

*Nem sonhavas em ser o que és
Já conheces até cabarés
Não tens recordação
Daquele teu barracão
(agradeças a mim)*

*Tu andavas de má intenção
E eu nunca prestei atenção
Mas, até que afinal*

¹¹⁴ SILVA, Ismael. *Tristezas não pagam dívidas*. Intérprete: Silva, Ismael. In: *Se você jurar*. Rio de Janeiro: Gravadora RCA Victor, 1973. 1 CD remasterizado em digital.

¹¹⁵ SILVA, Ismael. *Agradeças a mim*. In: CARVALHO, Luís Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: Samba e resistência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980, p. 98.

*já me livre de este mal
(Agradeças a mim)*

Há também a recusa em se adaptar ao papel de provedor. Em *Cara feia é fome*¹¹⁶, de 1935, ele dá a entender que não pretende mudar de vida, apesar de sua companheira estar contrariada com essa situação. A vida financeira e social instável faz com que os relacionamentos sejam fragilizados e até mesmo breves. Deixam de ser um modo de expressar a afetividade para se tornar meio de vida, uma alternativa para a falta de emprego, ou a indisponibilidade de encontrar algum trabalho remunerado.

Cara feia é fome

*Não adianta se aborrecer
Porque você não vai me bater:
Você cresça e apareça
Eu peço que não se esqueça:
Você é quem se consome...
Pra mim, cara feia é fome!*

*Eu já notei que o seu prazer
É só me provocar
E eu pago pra não brigar
Mas, se na briga me meter
Eu quero decidir
E pago pra não sair*

*Você não deve me ofender
Eu não lhe dei razão
Nem ando atrás de discussão
Se eu procurasse me esconder
De cara anormal
Não assistia o carnaval!*

Esperava-se que o homem fosse capaz de prover o lar materialmente e à mulher cabia cuidar do lar e dos filhos. Em síntese: ao homem cabia os “perigos” do espaço público e à mulher o “conforto e proteção” do lar¹¹⁷. Mas nem sempre isso acontecia aos de classe social mais pobre. Em muitos casos, as mulheres eram quem conseguiam algum trabalho nas fábricas, ganhando cerca de 30% menos que um homem na mesma

¹¹⁶ SILVA, Ismael. *Cara feia é fome*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1935. Uma partitura, 2 páginas. Partitura integrante do Acervo Almirante, Museu da Imagem e do Som, MIS – RJ.

¹¹⁷ MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*. In: SEVCENKO, Nicolau (org). República: da Belle Époque à era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 367-422.

função, ou em tarefas domésticas como lavadeira, passadeira, faxineira, cozinheira, e outras ocupações¹¹⁸.

A mulher da rua, ao contrário, simboliza a quebra de regras e convenções sociais em nome de seu bem estar. Se do homem era cobrado uma mudança de atitudes, bem como do cumprimento de suas obrigações (o sustento da casa), a cobrança da regeneração (e da fidelidade), da mulher era cobrada a honra para o *companheiro*. Era a honra do homem que estava em jogo e não só a da mulher¹¹⁹. Ao defini-las como mentirosas, traidoras, perdulárias, etc., Ismael Silva utilizava mais uma ferramenta para tentar controlar as mulheres. Desta vez o julgamento não vinha das elites, mas de um dos integrantes da população mais pobre que, se não incorporou parte dos valores elitistas, ao menos atribuiu *um novo significado* a eles em suas composições.

Dentre essas mulheres ditas “da orgia”, havia aquelas que não queriam um “otário” que as sustentasse. Elas apenas buscavam a mesma liberdade para viver da maneira que desejassem, poder se divertir em lugares públicos e circular livremente pelas ruas.

A rua é o símbolo do viver moderno, por onde transitam os diversos tipos sociais, onde esses tipos ganham expressão e sentido, se constroem e crescem, e onde, finalmente, discutem a sua existência.

120

A rua, com todos os seus sons, luzes e encantos, continuava a ser um lugar proibido para as mulheres. Foi na rua também que surgiu um dos principais locais de sociabilidade do samba como manifestação cultural: os blocos carnavalescos que dariam origem às escolas de samba, em 1929. No capítulo a seguir, serão apresentados os locais de sociabilidade do samba e também de Ismael Silva. Nesses locais, ele compartilhava de diversas práticas, relacionadas ao samba. Nos blocos carnavalescos foram criadas novas características musicais para essa produção musical e, nas gravadoras, cafés e botecos, o sambista negociava suas composições como um produto da indústria fonográfica, em expansão naquela época.

¹¹⁸ FONSECA, op. cit., p. 516.

¹¹⁹ MATOS, op.cit., p. 154.

¹²⁰ RODRIGUES, op. cit., p. 107.

2 – OS LOCAIS DE SOCIABILIDADE DO SAMBA

“Muita gente não gostou, achou aquilo coisa de crioulo besta e deitou a boca na gente. ‘Deixa falar pessoal’, ria Cartola. ‘Eles um dia vão procurar a gente’.”¹²¹

Com o crescimento do mercado fonográfico durante a década de 1920 e a maior aceitação do samba como produção cultural, os pagodes nas casas das tias deixaram de ser o principal local de sociabilidade e de convivência, dando lugar aos bares, emissoras de rádio e gravadoras. A Pequena África, aos poucos, deixava de existir como lugar principal de resistência e refúgio da cultura negra. As tias baianas não deixaram de existir, mas perderiam, até o final da década, sua influência sobre a comunidade local. O samba teria, a partir de então, um novo lugar de sociabilidade, com uma dinâmica bem diversa.

Na mesma época, o morro de São Carlos se transformava, gradativamente, em local de moradia e outros bairros foram surgindo. O bairro de Estácio de Sá, onde moravam Bide (Alcebíades Barcelos) e seu irmão Mano Rubem (Rubem de Maia Barcelos), Nilton Bastos e também Ismael Silva, seria o lugar onde o samba se transformaria e se profissionalizaria. Essa nova geração de sambistas surgiu para modificar de maneira definitiva o samba e a maneira como ele era visto pelo resto da sociedade.

Um dos passatempos preferidos do jovem Ismael Silva era acompanhar as rodas de samba¹²². Assim como o garoto que observava a roda de samba e seus “professores de malandragem”, à direita na *Ilustração 01*, o franzino Ismael ia aos botecos para ver, admirar os “bambas” e sonhava com o dia em que seria um deles também. Lá ele aprendeu os fundamentos da malandragem, o modo de agir, de se vestir, de tocar violão ou qualquer instrumento de percussão, como o pandeiro, o surdo, ou o reco-reco. Depois de aprender seus códigos e valores ele recriaria o *modus vivendi* do malandro.

¹²¹ PERIN, O.; NETO, J. PEÑA. *No Rio, colação de grau do samba*. Jornal do Brasil, 13 de fev. 1972.

¹²² SOARES, op.cit., p. 8.



Ilustração 1 – *Noitada num bar da Lapa*. Charge de Seth, 1937.¹²³

Numa entrevista concedida a Sônia Malheiros e Antônio Carlos Miguel, em 1976, sobre essa fase de sua vida ele conta que

*(...) quando saía, quando era mandado a fazer compras, aquele negócio, vai na venda!(sic) vai no armazém (sic), (...) vai na padaria (sic)! Qualquer lugar, vai depressa, hem! Lá ia eu, eu ia depressa, era negócio urgente, mas se encontrasse alguém tocando violão e outro cantando, adeus compromisso, esquecia da pressa, da responsabilidade, eu era louco por música. E aí ficava, esquecia de tudo, e aí fui indo, fui indo, fui me acostumando assim com o pessoal do lugar.*¹²⁴

Era no boteco que eles, os bambas, mostravam seus sambas, compartilhavam um modo peculiar de ver o mundo e as pessoas. Lá, eles elaboravam suas impressões e visões sobre a comunidade e, particularmente, seu modo de vida. Além dos sambas, outras motivações moviam o grupo e a comunidade do Estácio: os ranchos carnavalescos e a primeira escola de samba, a *Deixa Falar*, fundada em 1928. Assim

¹²³ NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril Cultural, 1980, v. 03, p.150.

¹²⁴ MALHEIROS; MIGUEL, op.cit., p. 10.

como o samba sofreu mudanças, o carnaval também passaria por modificações em sua estrutura e no modo como seria visto pelos outros grupos sociais.

De acordo com Fábio Augusto de Oliveira Santos¹²⁵, o carnaval de rua era, além de local de “trocas sociais e econômicas, culturais e políticas,” um dos poucos canais de expressão dos mais pobres. Também era um espaço de lutas pelo reconhecimento de seu grupo social pelas outras camadas da sociedade carioca. O carnaval tornou-se uma reação ao controle e à censura, porém, não de forma violenta. A música, os instrumentos “exóticos”, as fantasias e o cortejo dos blocos, ranchos e sujus, mais do que elementos da festa carnavalesca, eram uma demonstração de resistência. Ao brincar o carnaval, os populares tinham a oportunidade de participar ativamente na sociedade e de preservar sua cultura, suas práticas coletivas e também proporcionar trocas sociais¹²⁶.

Dentre outras possibilidades de interpretação dessa manifestação popular, havia a possibilidade de os “indesejáveis” (negros, nordestinos, índios, imigrantes pobres, ciganos, etc.) mostrarem uma identidade criada *por* eles e não *para* eles. Aproveitavam a ocasião também para fazerem críticas aos principais acontecimentos da sociedade carioca, utilizando um discurso sempre muito irreverente, sobretudo nas músicas.

Partindo desses pressupostos, a festa carnavalesca do Rio de Janeiro constitui-se como um cenário privilegiado em que se pode discutir não apenas os aspectos expressivos do universo dominante, mas também as próprias dimensões da cultura popular, que acabam por fundamentar os elementos sociais que exprimem a vida coletiva carioca, na transição do século XIX para o XX¹²⁷.

Os foliões que vinham dos bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo, Catumbi, Rio Comprido e Cidade Nova tiveram muitos obstáculos para conseguir levar seus grupos carnavalescos até as ruas do centro da cidade. A Rua do Ouvidor e a Avenida Central eram, no começo do século XX, redutos do carnaval da elite, com as grandes Sociedades Carnavalescas, como os *Democráticos*, *Tenentes do Diabo* e *Fenianos*. Entretanto, mesmo com toda a riqueza de detalhes das fantasias e dos carros decorados especialmente para a ocasião, o carnaval não era tão animado quanto às festas dos subúrbios:

¹²⁵ SANTOS, op.cit., p. 12.

¹²⁶ Idem, p. 14 -15.

¹²⁷ Idem, p. 19.

Constituídos por negros, mestiços e brancos pobres, essas manifestações coloriram e sonorizaram ruas e praças, através de suas fantasias e instrumentos originais. Não se distinguiram propriamente pela riqueza, nem pela exibição de ornamentos, muito menos pela ostentação do luxo nas fantasias. A sua característica principal era a alegria e festividade, gerada por uma intensa tradição popular¹²⁸.

Apesar da contrariedade da classe dominante, era impossível, durante o carnaval, separar claramente os diferentes grupos sociais. Se havia nas ruas um espaço que as sociedades carnavalescas pudessem se apresentar, haveria também para as agremiações populares das regiões mais pobres. E para que isso fosse possível, a imprensa foi um importante mediador entre a elite e os bairros mais pobres da capital carioca, ainda que a imprensa também divulgasse a ação da polícia contra os populares e “arruaceiros.” A relação entre a imprensa carioca e os grupos populares, ao que parece, era muito mais baseada numa troca de favores do que simples empatia. Os jornais teriam notícias para publicar e os grupos teriam suas atividades e o desfile divulgados.

Por meio da divulgação da imprensa e da organização dessas agremiações, a Segunda-Feira Gorda passou a ser o dia de desfiles dos blocos, cordões e ranchos nas ruas do centro. Em meados dos anos 20, o número de ranchos e cordões provenientes do subúrbio carioca era tão grande que havia nas páginas dos jornais que cobriam as festividades carnavalescas, colunas como *Carnaval Suburbano* e ainda *Ranchos e Cordões*¹²⁹, inclusive, apresentando os grupos carnavalescos infantis. Outra prática comum era a de representantes dos grupos carnavalescos visitarem as redações dos jornais. Assim, poderiam divulgar seu grupo, expor seus estandartes e obter notoriedade. Segundo Santos, essa prática seria também empregada alguns anos mais tarde para os populares conseguirem entrar em outros setores da sociedade.

Se havia na imprensa um aliado dos grupos populares e seus festejos, a polícia foi seu grande inimigo, que durante as festividades carnavalescas aumentava seu efetivo, com a ajuda do exército. Apesar de o carnaval de rua dos populares ser aceito por parte da sociedade carioca, havia ainda a necessidade de controlar, mesmo que de forma velada, as brincadeiras dos populares.

¹²⁸ SANTOS, op.cit., p. 21.

¹²⁹ Idem, p. 159-60.

Antes que os ranchos, blocos e cordões das regiões mais pobres pudessem desfilar no centro da cidade, a Praça Onze de Junho tinha sido, até meados da década de 1920, o principal lugar das brincadeiras carnavalescas para eles.

A Praça Onze constituiu-se numa importante área de lazer para seus freqüentadores, um local onde as famílias vinham passar os domingos e as crianças das redondezas brincavam durante todo o ano. Surgiu desde logo uma vida boêmia e musical muito intensa por parte da classe baixa. A massa de carnavalescos era muito diferente daquela que se divertia nos bailes e nos corsos da Avenida. Ali a alegria era constante, marcada pela sonoridade vinda das rodas de batuques que costumeiramente eram organizadas¹³⁰.

Ao conquistar espaços “pertencentes” à elite, as principais avenidas e ruas do centro da cidade, os cordões ganhavam força e seu número crescia a cada ano, o que acirrava também a competição entre eles. Ao longo dos anos, eles foram se transformando em agremiações, tinham sede, diretoria, e estatutos. Assim, eles incorporavam das elites a idéia de ordem e hierarquia. Aliás, um dos fatores para que fossem bem vistos era a sua organização, apesar da fama de ter entre seus integrantes pessoas violentas que infiltravam os grupos. Uma prática muito comum de cordões que tiveram problemas com a polícia em decorrência de brigas e confusões, era a de mudar seu nome para *grêmio carnavalesco* ou *clubes*, por serem considerados mais elegantes e para conseguir uma nova licença¹³¹.

O que diferenciava os cordões de outros tipos de grupos populares era a música cantada durante os desfiles. As músicas apresentadas pelos cordões eram lentas e sincopadas, influenciadas pelo maxixe, muito popular naquela época, acompanhadas por diversos instrumentos de percussão. Mais tarde, as músicas carnavalescas foram adaptadas para que os foliões não perdessem a marcação rítmica. Essa música, menos influenciada pelo maxixe, ficou conhecida como samba do “Estácio”, porque foi nas rodas de samba do bairro de Estácio de Sá que essas mudanças surgiram. Sobre elas, o próprio Ismael Silva explicava:

¹³⁰ SANTOS, op.cit., p. 113.

¹³¹ Idem, p. 136.

O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia uma coisa. O samba era assim: tan tantan, tan tantan...

*Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: bumbum paticumbumpruburundum...*¹³²

A expressão *escola de samba* surgiu porque no Largo do Estácio havia uma Escola Normal, que formava professores. Segundo Ismael Silva, em uma entrevista que concederia anos mais tarde a Sérgio Cabral, a escola de samba formava “professores de samba¹³³”. Entretanto, a *Deixa Falar*, de fato, não era uma escola de samba, pois seu registro era de um bloco carnavalesco. Sua sede ficava no porão de uma casa de cômodos – localizada na Rua do Estácio, 27 – onde viviam além de Ismael, Benedito Lacerda e uma família. Além das fantasias em vermelho e branco (uma homenagem ao *América Futebol Clube* e ao bloco *União faz a Força*) e do samba mais marcado pelo surdo, novos instrumentos passaram a ser usados na bateria da escola: o tamborim e a cuíca¹³⁴.

Mais do que um local de sociabilidade para os moradores da comunidade onde os jovens compositores da região mostravam suas composições, a escola de samba foi também uma alternativa para tentar melhorar a maneira como os sambistas eram vistos pela polícia. Os ensaios na sede da escola, além de prepararem os músicos e as alas para o carnaval, tinham como atrativo a parte um baile, com uma banda de jazz, para atrair também pessoas de fora da comunidade. Desse modo, os sambistas e as escolas de samba poderiam ter uma imagem diferente daquela que se tinha até então: um lugar perigoso freqüentado por pessoas violentas, desocupadas e bêbadas.

A *Deixa Falar* teve vida curta, desfilou de 1929 a 1931, mas originou outros blocos durante a primeira metade dos anos 1930, que desfilavam na Praça Onze. Entre eles as escolas *Estação Primeira de Mangueira*; a *Vai Como Pode*, (que em 1934 passou a se chamar *Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela*); a *Unidos de Padre Miguel*; *Escola da Samba Vizinha Faladeira* e a *Unidos da Tijuca*. Em 1932 o desfile

¹³² CABRAL, Sérgio. *Enfarte mata compositor Ismael Silva aos 73 anos*. O Globo, 15 de mar. 1978.

¹³³ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumair, 1996^a, p. 241.

¹³⁴ CABRAL, op.cit., 1996 a, p. 42.

dos blocos e escolas de samba se tornou um evento oficial, e, em 1934, foi criada a União das Escolas de Samba para estabelecer as regras dos desfiles¹³⁵.

Com as escolas de samba, o entendimento do que é samba se modificou. Sérgio Cabral registrou em seu livro *As escolas de Samba do Rio de Janeiro* um diálogo que testemunhou, “em fins da década de 60”, como afirma o jornalista, na SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música) entre Ismael Silva e Donga. Neste diálogo é possível notar como compositores de gerações diferentes definem o que é samba:

Donga: - Ué, o samba é isso há muito tempo: (cantando) ‘O chefe da polícia/Pelo telefone mandou me avisar/ que lá na Carioca/Tem uma roleta para se jogar.’

Ismael Silva: - Isso é maxixe.

Donga: Então o que é samba?

Ismael Silva: Se você jurar/Que me tem amor/Eu posso me regenerar/Mas se é para fingir mulher/A orgia assim não vou deixar.’

Donga: Isso não é samba, é marcha¹³⁶.

Esse novo samba batucado, quase uma marcha, tinha primeira e segunda estrofe, com apenas um tema. A marcação rítmica era mais forte, feita por um instrumento de percussão, o surdo. Esse novo modo de fazer samba foi identificado pelos estudiosos da música brasileira como *samba carioca*¹³⁷. Seu acompanhamento era

feito basicamente por instrumentos de percussão, na maioria fabricados pelos próprios ritmistas, ou por eles inventados. Se na Cidade Nova [isto é, no estilo antigo] as festas são animadas por músicos treinados, bons tocadores de piano, flauta, clarineta, cordas e metais, no Estácio de Sá, salvo por um ou outro violão ou cavaquinho em mãos desajeitadas [sic], tudo é tamborim, surdo, cuíca

¹³⁵ Algumas dessas regras já eram obedecidas antes da formação da União das Escolas de Samba, como a obrigatoriedade da ala das baianas e a proibição de instrumentos de sopro, (CABRAL, op.cit., 1996 a, p. 100).

¹³⁶ CABRAL, op.cit., 1996 a, p. 37.

¹³⁷ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 293.

*e pandeiro. Ou acompanhamento ainda mais rudimentar, palmas cadenciadas ou batidas em mesas, cadeiras, copos, garrafas.*¹³⁸

O samba deixava de ser uma produção musical restrita às sedes das escolas de samba, dos botecos, das rodas de samba e seria divulgado pelo rádio¹³⁹. Com o rádio, novos lugares de sociabilidade e novos vínculos apareceriam. Assim, com o crescimento do mercado fonográfico, as rádios e gravadoras, estavam sempre atrás de novidades, novos intérpretes, compositores e, claro, mais lucros. Mas como os músicos e sambistas teriam acesso a esse ambiente?

Apesar do rápido crescimento desse setor, o mercado de trabalho não conseguia absorver completamente a grande quantidade de instrumentistas desempregados, por causa do cinema falado, que dispensava o pianista para tocar as trilhas sonoras e vinhetas. Outro fator que também dificultava a entrada dos músicos nesse mercado de trabalho eram profissionais trazidos pelas gravadoras de outros países. Ainda que o samba fosse o principal produto dessa indústria em crescimento, raras vezes o músico brasileiro tinha chances de trabalho nas gravadoras. O próprio Ismael Silva, mesmo já famoso, só conseguia entrar no estúdio para ajudar no coro, ou tocando pandeiro para ajudar a marcar o ritmo dos sambas gravados por Francisco Alves, Mario Reis e outros intérpretes.

Os compositores populares não tinham acesso direto às gravadoras. Alguns como Ismael Silva, Bide, Heitor dos Prazeres, João da Baiana e Getúlio Pinheiro, conseguiam apenas fazer parte do ritmo nas gravações de suas músicas. Eles compunham e entregavam, ou vendiam, suas melodias aos cantores que as levavam aos arranjadores e, algumas vezes, eram até mudada as letras.

¹³⁸ Máximo, João e DIDIER, Carlos, apud SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/ Editora UFRJ, 2001, p. 138.

¹³⁹ No início da década de 1930, o rádio tornou-se a principal fonte de informação e entretenimento no Brasil. O principal combustível para o crescimento da indústria fonográfica eram os discos, ainda que a produção musical fosse regida por padrões estéticos, que também estavam em transformação, ela se dava pelas leis de mercado. Essas leis acabavam por determinar, de alguma maneira, uma fórmula para o rápido consumo dos produtos lançados por esse mercado. Para mais informações sobre o crescimento do rádio e da indústria fonográfica no Brasil, ver: CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do Rádio*. São Paulo: Editora Moderna, 1996; FRANCHESCHI, Humberto M. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Editora Sarapu, 2002; e TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

A possibilidade de ter contatos e amigos influentes aparece, neste contexto, como meio de legitimação da produção cultural de um indivíduo integrante de um grupo social específico. Se na Pequena África os contatos com a elite carioca já eram importantes, a partir de meados dos anos 20 do século XX¹⁴⁰, os amigos de classe social diferente seriam intermediários para o reconhecimento dos compositores ou artistas populares. Muitos deles venderiam seus sambas (ainda não havia uma diferença clara entre a autoria e o direito de gravar e divulgar as músicas) para intérpretes brancos, denominados por muitos como “compositores”¹⁴¹. Entretanto, havia compositores que, como Cartola (Angenor de Oliveira, 1908 - 1980), não viam, a princípio, um samba como algo possível de ser vendido.

Numa tarde de 1929, Cartola estava em seu barraco, no Morro de Mangueira, quando um primo o procurou para comunicar que, lá embaixo, o cantor Mario Reis o esperava para negociar a compra de um de seus sambas.

_Comprar um samba meu? Pra quê?, queria saber Cartola, para quem comprar um samba era como comprar o vento, a chuva, qualquer coisa, enfim, que jamais seria comercializada¹⁴².

Depois de convencido pelo primo a vender o samba *Que Infeliz sorte*, por 300 mil-réis, Cartola venderia outras composições, mantendo seu nome na autoria. Outros compositores vendiam sua produção, como Wilson Batista, Arlindo Marques Jr., Jorge Faraj, Aaulfo Alves, além do próprio Ismael Silva, como veremos adiante. Francisco Alves¹⁴³ era um dos que mais compravam sambas e tinha entre seus “parceiros” o compositor e jornalista Orestes Barbosa. Ele esclarece de maneira didática (para não dizer sarcástica) como aconteciam os negócios musicais:

¹⁴⁰ MOURA, op.cit., p. 66.

¹⁴¹ CABRAL, Sérgio. op.cit, 1996 b, p. 31.

¹⁴² Idem, p. 30.

¹⁴³ Filho de imigrantes portugueses, Francisco Alves foi criado nos bairros de Estácio de Sá, Saúde e Vila Isabel. Acostumado desde cedo ao ambiente dos botequins como o de seu pai, trabalhou, ainda garoto, como engraxate e depois numa fábrica de chapéus. Apesar de ser branco, considerava-se tão malandro quanto qualquer outro daquela região e, mesmo trabalhando como taxista, apresentava-se como cantor em produções modestas. Em 1918 estreou como cantor profissional em duas Companhias de Teatro, até ser levado por Sinhô, para gravar seu primeiro disco. Apresentou-se pela primeira vez na Rádio Sociedade em 1929. Francisco Alves foi o cantor que mais gravou em discos de 78 rotações: 526 discos e 983 músicas. (MARCONDES, Marco Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977, p. 27-28).

Quando o repórter de polícia Mauro do Carmo aborda Orestes Barbosa com a pergunta – ‘Quem é aquela mulher que ficou na taça?’ [referindo-se á canção A mulher que ficou na taça, gravada por Francisco Alves em 1934], o poeta escreve sobre o assunto. ‘Pergunta com endereço errado’, garante. Deveriam indagar a Francisco Alves, o autor dos pedidos. Porque os poemas não passam disso: ‘encomendas comerciais’. O parceiro pede uma mulher assim, com uma história tal. O letrista entra com as palavras, a editora Vitale com o pagamento e a Odeon com a gravação. Tudo para o disco circular com a ‘tapeação emocional’. Orestes esclarece que não bebe a ponto de ‘ver bruxas dentro dos copos...’. Francisco Alves, então, ‘este só bebe café.’¹⁴⁴

Havia aqueles que não viam com bons olhos essa industrialização da música popular e o conseqüente comércio clandestino de sambas. O jornalista Francisco Guimarães, conhecido como Vagalume, achava que o samba deveria continuar a ser apenas um modo de manter viva a cultura africana, como folclore. Em *Na roda do samba*, ele denuncia constantemente a exploração do samba como negócio e não apenas como entretenimento, principalmente na figura de Francisco Alves. Este, aliás, possuía um dos maiores faturamentos de sua gravadora, a Odeon. Além de receber \$200 (duzentos réis) por face de disco gravado, recebia os direitos autorais do sambas comprados. Para se ter uma idéia de parte dos lucros obtidos pelo cantor, somente em 1929, foram vendidos mais de 120 mil discos seus,¹⁴⁵ o que para os padrões da época, era um número altíssimo.

2.1 Falando de negócios

Depois de ajudar a modificar o andamento do samba e fazer parte do grupo que formou a *Deixa Falar*, em 1929, Ismael Silva conheceria novos lugares de sociabilidade e estabeleceria outros vínculos. O compositor deixou seu emprego na Central do Brasil para ser compositor e músico profissional no final dos anos 20¹⁴⁶. Em *O que será de*

¹⁴⁴ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: editora Agir, 2005, p. 358.

¹⁴⁵ FRANCESCHI, op. cit. p. 225.

¹⁴⁶ MOURA, op. cit., p. 42.

*mim?*¹⁴⁷, gravada em 1931 por Francisco Alves e Mario Reis, o compositor evidencia sua falta de entusiasmo pelo trabalho.

*Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
Minha malandragem é fina
Não desfazendo de ninguém
Deus é quem nos dá a sina
E o valor dá-se a quem tem
Também dou a minha bola
Golpe errado ainda não dei
Eu vou chamar Chico Viola¹⁴⁸
Que no samba ele é rei*

*(Dá licença seu Mário)
Oi, não há vida melhor
Que vida melhor não há
Deixa falar quem quiser
Deixa quem quiser falar
O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar*

*Oi, trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá*

Procurado por Bide para propor a compra de um samba em nome do cantor Francisco Alves, em 1927, Ismael vendeu a ele (*Não*) *Me faz carinhos*, por cem mil réis. Dois anos depois, vendeu *Amor de malandro*, pela mesma quantia. A primeira gravação de (*Não*) *Me faz carinhos* foi feita três anos antes da transação entre Francisco Alves e Ismael Silva, pelo pianista Orlando Thomas Coelho, conhecido como Cebola, em 1925¹⁴⁹. Ismael seria procurado novamente, desta vez pelo próprio Francisco Alves, com o intuito de conhecer suas outras composições. Para valorizar o episódio, Ismael elabora uma narrativa do encontro de forma que seja entendido como mais um momento especial na vida de alguém peculiar.

¹⁴⁷ SILVA, Ismael. *O que será de mim?* Intérpretes: ALVES, Francisco; REIS, Mário. In: FRANCHESCI, H. A casa Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Acompanha 5 CDs com imagens e 4 CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 22.

¹⁴⁸ Apelido do cantor Francisco Alves.

¹⁴⁹ ALVES, Henrique L. *Sua excelência o samba*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976, p. 69.

Era 1927. Eu estava no bar do bairro. Ele chegou e gritou: Ismael! Em seguida, Chico Alves pediu que eu cantasse. Ficamos lá até tarde, cantei quase 50 músicas. Ele ficou no violão e eu encostado em um poste, que ainda existe. É muito interessante isso para mim: quando eu passo por lá e olho aquele poste me lembro que tudo que consegui dependeu daquele poste – porque não dizer – onde eu me encostei. Hoje, coitadinho, está enferrujado, eu passo ao lado dele com todo cuidado, com todo respeito. Não piso depressa que é para ele não se ofender.

Entrei no carro a pedido de Chico, e ele começou a me propor parceria:

Ismael, gravarei tudo isso, mas o meu nome tem que sair junto, inclusive no que você fizer de hoje em diante.

Aí, chegamos na Leitaria Brasil, na Lapa, que ainda existe. Entramos e tomamos um lanche.

Ele, Chico Viola, pagou um lanche. Isso é importantíssimo, mostra como ele estava interessado em minhas músicas. Todo mundo sabe que, para ele, pagar um café para alguém era um desespero. Era mania, caso de medicina.¹⁵⁰

O compositor aceitou o acordo desde que incluísse nas “parcerias” seu amigo Nilton Bastos, que morreria em 1931, de tuberculose. Com esse arranjo surgia o trio *Bambas do Estácio*, que acompanhou Francisco Alves em diversas gravações. Ismael também vendeu um samba a Mario Reis, *Novo Amor*, e por ele recebeu 500 mil réis. Ele mesmo compara: “A diferença foi grande. Por que não dizer? Mario Reis foi muito mais humano que Chico Alves”, referindo-se ao fato de o cantor manter seu nome nas músicas que comprou, para que recebesse pelos direitos autorais.

Com a morte de Nilton Bastos, Noel Rosa (1910 - 1937) entrou nas parcerias e, junto com Ismael, fazia coro nas gravações de Francisco Alves. Ismael Silva foi, durante o período da parceria, uma espécie de secretário do cantor. Ficava responsável por encontrar canções que valessem a pena gravar, assim como Bide. Na carta transcrita a seguir, datada de 15 de outubro de 1931, enviada ao sambista, Francisco Alves dá instruções sobre o “negócio” com as músicas.

¹⁵⁰ O ESTADO DE S. PAULO. *Ismael faz músicas, Chico Alves compra-as. E os dois fazem muito sucesso.* São Paulo, 4 de maio de 1970.

Amigo e parceiro, Ismael

Só agora te escrevo porque estive um pouco atrapalhado, e ao mesmo tempo esperava receber uma cartinha tua, visto não te lembrares do parceiro, eu resolvi escrever-te dando as boas d'aqui.

Ismael, como era de se esperar o conjunto agradou em cheio, todos agradaram. Eu vou indo bem, já sabes que vou sempre me defendendo. Modéstia a parte.

Aqui nas horas vagas o que se fala é no Rio e muito mais ainda quem é que vai ganhar o carnaval este ano, e eu vou ficando na moita porque eles são espertos, mas eu também não sou burro, a minha vida aqui é, ensaiar, trabalhar e vir para casa, néris [sic] de andar atrás de jornalista e de chaleirismo, já sabes o meu gênio, seu parceiro vendo é a nota nada e o resto não me interessa, eu aqui por enquanto não tive tempo nem sequer de fazer um coro para um samba, o tempo é pouco para ensaiar o Mário [Reis] a Carmen [Miranda] e orquestra, de forma que eu espero que o meu parceiro não se vá distrair, olha que o carnaval está aí, e sempre vendo se tem alguma coisa na roça. Ismael não te descuides, vê como vai o negócio dos discos e música, se sair alguma coisa que esteja nos fazendo diferença, manda o Santo botar outro disco para fora, e se não tiver nada de que possa fazer diferença espera eu chegar, compreendes? [...] Manda me dizer tudo o que se passa integral para eu estar ao par, qualquer negócio que convém você faz. Não te descuides dessa turma que na parte de camarada [...] Tocaia com eles. Recomendações a Sra. Mãe do Nilton (Bastos) e a Dna. Zizinha sua irmã, enfim, você vê tudo direito e banca o chefe de verdade.

Um abraço do teu parceiro Chico Alves. Escreve-me ou telegrafa-me para o Cine Broadway Calle, Corrientes, Buenos Aires¹⁵¹.

Em 1931, Ismael Silva gravou seu primeiro disco pela gravadora Odeon, com as músicas *Samba raiado*, de Marcelino de Oliveira, e *Louca*, de Bucy Moreira. Ainda naquele ano gravou duas músicas da “parceria” com Nilton Bastos e Francisco Alves. Depois da morte de Nilton, mudou-se para o centro da cidade do Rio de Janeiro, onde fez amizade com Vinícius de Moraes (1913 – 1980), que o chamava de São Ismael, Mário de Andrade (1893 – 1945), Prudente de Moraes Neto (1904 – 1977) e Aníbal Machado (1884 – 1964). Entre os intérpretes de suas músicas durante a década de 1930 estavam Patrício Teixeira (1893 – 1972), Mario Reis (1907 – 1981), que gravou com Francisco Alves doze discos contendo canções do compositor, a dupla Jonjoca e Castro Barbosa, Aurora Miranda, Silvio Caldas, Cyro Monteiro, entre outros¹⁵².

¹⁵¹ GIRON, op.cit., p. 143-4.

¹⁵² SOARES, op.cit., p. 83.

Enquanto durou a parceria, Ismael estava sempre em companhia de Francisco Alves. Evidentemente, a conjuntura favorável, (o crescimento do mercado fonográfico, o rádio se popularizando rapidamente e precisando de novidades) também contribuiu para que ele tivesse condições de entrar nesse círculo de amizades e de ser reconhecido por eles. Não se pode negar o orgulho que o jovem sambista sentia por ter amigos como Prudente de Moraes Neto, Lúcio Rangel, Hermínio Bello de Carvalho, o empresário Augusto Frederico Schmidt, além dos já citados. Ismael freqüentava os saraus na casa de Aníbal Machado, onde se reuniam artistas plásticos, compositores e cantores brasileiros, entre outros.

*Nessas Domingadas (sic) regadas a batida de maracujá, Ismael cantou muitas vezes seus sambas, acompanhado pelo auditório em coro, sendo sempre muito aplaudido. Tais reuniões, realizadas na Rua Visconde de Pirajá, 487, eram conhecidas como lítero-musicais [...] Lá podiam ser encontrados o pintor Scliar, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade. Ataulfo Alves, ou uma sumidade estrangeira que estivesse visitando o Brasil.*¹⁵³

Por insistência de Noel Rosa, o compositor decidiu que era tempo de terminar a parceria com Francisco Alves. Afinal, em 1935,¹⁵⁴ já não era mais iniciante e não precisaria mais viver sob sua sombra. Muitos cantores queriam gravar canções dele, mas o compromisso com o cantor o impedia. Porém, Francisco Alves não gravou exclusivamente canções de Ismael. Além de sentir-se explorado, o compositor sentia-se também humilhado, uma vez que o cantor o apresentava sempre como um “negro de alma branca”, adjetivo que o incomodava profundamente¹⁵⁵.

Bem sucedido e famoso, Francisco Alves lançava mão de seu prestígio para conseguir boas músicas e, com elas, fazer bons negócios. O cantor era uma espécie de intermediário para que os sambistas das camadas mais populares, como Ismael Silva, conseguissem ter seus sambas gravados e ganhar algum dinheiro. Segundo o conceito de Vovelle, o cantor pode ser considerado um *mediador cultural*, “no sentido de colocar em contato mundos culturais bem diversos ou, pelo menos, de transitar em vários

¹⁵³ SOARES, op.cit., p. 20.

¹⁵⁴ Maria Thereza Mello Soares, sugere que as relações musicais entre Ismael Silva e Francisco Alves foram interrompidas por causa da prisão de Ismael Silva. Ver, SOARES, op.cit., p. 21.

¹⁵⁵ Idem, p. 19.

mundos”¹⁵⁶. Isso não quer dizer que esta intermediação entre grupos sociais distintos não fosse movida por interesses particulares do cantor em aumentar seus lucros. Como se pode ver, a música havia se tornado moeda corrente e valiosa. Contudo, é importante observar esta prática sob um outro ponto de vista. Em uma entrevista concedida a Sérgio Cabral, Bucy Moreira defende a atitude de Francisco Alves, um dos intérpretes que mais fazia aquisições:

*Ele subia qualquer morro atrás de um samba bonito. Ai, diziam que ele estava comprando samba, mas não era nada disso, não. Ele dava uma propina ao autor para segurar o samba. Você vê como essa gente é ingrata. Ainda falam mal do rapaz.*¹⁵⁷

De acordo com Carlos Sandroni, a maior contribuição de Francisco Alves foi a de profissionalizar a produção musical dos compositores¹⁵⁸. Mas Ismael Silva não era o único a vender seus sambas. Além dele e Bide e até mesmo Noel Rosa, que chegou a pagar um carro, que comprou de Francisco Alves, por meio de composições suas.

Vivendo como sambista profissional e não como alguém comum, Ismael Silva poderia transitar entre mundos completamente diferentes. O principal intermediário para que ele pudesse conhecer e estabelecer novos vínculos foi o cantor Francisco Alves. De acordo com alguns depoimentos sobre como começou seu contato com o cantor e como isso era, para o compositor, uma vantagem sobre os demais.

*Na música é o seguinte: o comum é o compositor procurar o cantor, mostrar a sua música, o seu material. Isto é o comum, meu caso é diferente, o cantor é quem andava querendo saber, quem é o Ismael Silva?*¹⁵⁹

Esse tipo de aproximação entre artistas populares e intelectuais já acontecia antes de 1930. Em 1914, Catulo da Paixão Cearense cantou, a convite da então primeira

¹⁵⁶ VOVELLE, op. cit. p. 214.

¹⁵⁷ CABRAL, Sérgio, apud Sandroni, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/Editora UFRJ, 2001, p. 148.

¹⁵⁸ SANDRONI, op.cit., p. 150.

¹⁵⁹ MALHEIROS; MIGUEL, op. cit., p. 10.

dama, Nair de Teffé, no Palácio do Catete, residência do presidente da República, Hermes da Fonseca. E na Pequena África, era por meio dos contatos de Tia Ciata com funcionários da polícia e dos clientes ricos que os pagodes aconteciam sem que houvesse interferência de policiais. O conceito de mediadores culturais reforça a idéia de legitimação e reconhecimento da produção musical dos sambistas de classe pobre pela camada mais privilegiada da sociedade carioca. O bar, local de encontro entre os músicos e intelectuais, é um território de mediações interculturais, onde grupos sociais diferentes se encontravam.

De acordo com Hermano Vianna, o samba só teria condições de deixar de ser malvisto e despertar o interesse das classes mais altas e do rádio, como veículo de divulgação de suas canções, através dos *mediadores culturais*: artistas, intelectuais e interessados na música popular que pertenciam à classe média e alta. Contudo, Fabiana Lopes da Cunha afirma que há um exagero por parte de Vianna em considerar os intelectuais e integrantes de classes sociais responsáveis pela disseminação da música produzida por músicos das classes populares¹⁶⁰. Mas que outro modo haveria de a elite carioca conhecer esse tipo de música se não fosse pela intermediação dos mediadores culturais: intérpretes brancos, ricos e famosos? Creio que a presença de Francisco Alves e Mario Reis foi fundamental para que o “samba do Estácio” fosse divulgado, consumido e apreciado, ainda que não tenha sido somente pela intenção tão nobre de divulgar a música popular.

Segundo Vianna, a elite e a camada mais pobre não são grupos homogêneos. São, na verdade, heterogêneos e realizam uma *troca simbólica*: um grupo conhece a produção musical “exótica” dos “músicos populares”, e o outro tem a oportunidade de se fazer conhecer e, de alguma forma, entrar em contato com um grupo social diferente do seu.

Não penso ser uma afirmação arriscada dizer que o samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações participaram desse processo, pelo menos como ‘ativos’ expectadores e incentivadores de performances musicais¹⁶¹

¹⁶⁰ CUNHA, Fabiana Lopes de. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917 – 1945)*. São Paulo: Annablume Editora, 2004. p. 144.

¹⁶¹ VIANNA, op.cit., p. 35.

O samba se tornava conhecido por grande parte das elites, graças à interferência dos mediadores culturais. Eles teriam condições de fazer com que a produção musical dos compositores do Estácio fosse aceita e os sambas pudessem ser consumidos como produtos da indústria fonográfica.

Mesmo convivendo com pessoas de classe social diferente da sua, Ismael Silva não deixou de freqüentar as rodas de samba e os botecos conhecidos antes de tornar-se um compositor famoso.

Quantas vezes, após um desses saraus domingueiros, ou depois de passar uma tarde com intelectuais no Café Nice ou na (bar) Amarelinho, ele ia comemorar o sucesso do dia no Bar do Apolo, do Compadre, ou em outro boteco qualquer do Catumbi ou da Lapa¹⁶²?

Ainda que Francisco Alves ganhasse fama e dinheiro à custa do talento de Ismael Silva, seu principal “fornecedor” na primeira metade da década de 1930, havia também o aspecto de mediação que não pode ser ignorado. O cantor atuava como intermediário de mundos diferentes: a elite e os compositores. Com Francisco Alves, o garoto negro e pobre de Niterói finalmente conseguira estar entre os “bacanas”, como se dizia naquela época, e freqüentar as barulhentas e agitadas rodas do Café Nice.

2.2 Os “escritórios” dos sambas

O botequim, assim como os cafés no centro da cidade, era onde os compositores eram procurados para fazerem negócios com seus sambas. Como diria Noel Rosa¹⁶³ em uma de suas músicas, os botequins eram os “escritórios” onde a maior parte das transações acontecia. Ao contrário das reuniões nas casas das tias baianas, que recebiam

¹⁶² SOARES, op. cit., p. 21.

¹⁶³ ROSA, Noel, VADICO. *Conversa de Botequim*. Intérpretes: Noel Rosa e Conjunto Regional. In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel Rosa pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000. Catorze CDs, v. 5, CD 9, faixa 5. Acompanha encarte.

apenas pessoas convidadas e o samba tinha outra finalidade, nos botecos e bares, qualquer um podia freqüentar e, entre uma cerveja e outra, observar as negociações.

Entre os mais freqüentados estavam o *Café Paris*, no Largo da Carioca, o *Café do Rio*, na esquina da Rua do Ouvidor com a Rua Gonçalves Dias, e o mais conhecido: o *Café Nice*. Freqüentar os cafés era um hábito tão disseminado entre os cariocas na década de 1930 que era possível identificar o perfil de seus freqüentadores

*O Rio Branco, na Rua São José, é o café dos jogadores, dirigentes e entusiastas do futebol. Artistas plásticos freqüentavam o Gaúcho, na mesma rua. Já o Belas-Artes, no prédio do Liceu de Artes e Ofícios, na Avenida Rio Branco, esquina com a Almirante Barroso, é lugar de bookmakers e todo tipo de gente ligada ao turfe. No mesmo quarteirão, em direção à Rua Bittencourt da Silva, fica o café Nice. Onde se reúnem os compositores populares*¹⁶⁴

O principal “escritório”, o Café Nice, tinha localização estratégica:

*vizinho do Cinema Eldorado, Leitaria Nevada, Ponto Chic, Rádio Club, O Globo e a Livraria Freitas Bastos; a poucos passos da Galeria Cruzeiro e do Hotel Avenida; defronte do Teatro Trianon e do Palace Hotel; e a alguns metros do estúdio da Odeon e do Teatro Phenix. Quem sai do Nice chega em minutos, à Cinelândia, à Lapa e à Praça Tiradentes. Uma vizinhança que faz daquele ponto o centro nervoso da boemia carioca*¹⁶⁵.

Baseados na descrição de Nestor de Holanda em *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*, alguns desses estabelecimentos mencionados podem ser localizados no *Mapa 1*:

¹⁶⁴ DIDIER, op.cit., p. 318.

¹⁶⁵ Idem, p. 362.



Mapa 1: Locais de sociabilidade na região Boêmia: Avenida Rio Branco.

Fonte: HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice*: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1970.

Inaugurado em 1928, o *Café* chamava-se na verdade, *Casa Nice* servia, a princípio, lanches rápidos. Com o tempo, surgiria a tabacaria, o salão mais requintado, onde eram servidos os chás da tarde e bebidas mais caras. Porém, o que fez a fama da casa era o ambiente mais simples – preferido dos músicos. Mas nem só de compositores e “gente do rádio” o Nice vivia. Passavam por ali diferentes tipos de pessoas todos os dias, seja para tomar um café com média pela manhã, um café rápido depois do almoço,

um *chopp* gelado, ou um lanche entre mocinhas mais espevitadas, que viam no lugar uma de suas novas aventuras vespertinas.

O Café Nice abria suas portas pela manhã e a clientela aumentava no decorrer da tarde. Mas os “negócios musicais” aconteciam, na maioria das vezes, a noite, até que à uma hora da manhã as cadeiras começavam a ser colocadas em cima das mesas. Era o sinal para que o “expediente” terminasse. Para encontrar algum artista ou cuidar dos “negócios”, bastava chegar e esperar. Se a pressa era muita, bastava deixar um recado com um grupo de fregueses, ou um garçom.

*Qualquer recado seria transmitido no Nice, inclusive pelos garçons. Os avisos de convocação de assembléias das sociedades de cobrança de direito autoral, as notícias sobre falecimentos de pessoas ligadas ao meio musical, quaisquer informações eram colocadas nos espelhos das portas, para que todos tomassem conhecimento*¹⁶⁶.

A rotina de trabalho no “escritório” era intensa. Era comum ver numa mesa um cantor com os compositores de alguma canção nova, marcando o ritmo no tampo da mesa ou numa caixa de fósforos, enquanto um músico escrevia no pentagrama as melodias que o autor havia composto “de ouvido”¹⁶⁷. Muitos músicos, como o pianista Augusto Vasseur, conseguiam alguns trocados assim:

*Quando eu estava sem dinheiro, ia para o Nice, levando lápis e papel de música. Logo aparecia quem quisesse que eu escrevesse. Eu ganhava 10 cruzeiros por peça. Cem cruzeiros por orquestração. Em duas horas, tomando cafezinho, defendia minha féria*¹⁶⁸.

Vasseur não era o único a cumprir expediente no Nice:

*Era constante o trabalho de Pixinguinha, Benedito Lacerda, Gaia, Guerra Peixe[...]. Dezenas deles passaram melodias para o pentagrama nas mesas do Nice. Orquestravam, consertaram métricas musicais. E sofreram com os desafinados...*¹⁶⁹

¹⁶⁶HOLANDA, op. cit., p. 39-40.

¹⁶⁷Idem, p. 121.

¹⁶⁸Ibidem.

¹⁶⁹HOLANDA, op. cit., p. 121.

Ao redor de suas mesinhas com tampos de mármore, sentados nas cadeiras de palhinha, Orestes Barbosa, Antônio Nássara, Francisco Alves, Ismael Silva, Christovam de Alencar, Alberto Ribeiro, Pandiá Pires, Silvío Caldas e tantos outros conversavam, sobretudo, sobre música. Esses encontros quase diários inspiraram Orestes Barbosa a escrever *Porta do Nice*, que era uma seção da coluna *Rádio*, no jornal *A Hora*. A Seção estreou em 15 de julho de 1933 e durou pouco mais de um mês. Em *Porta do Nice*, com suas notas curtas, num tom de ironia, o jornalista denunciava o comércio de música popular. Contudo, havia quem tivesse um posicionamento mais radical a respeito. Em *Na roda do samba*, livro escrito pelo jornalista Francisco Guimarães, o Vagalume, além de chamar compositores como Noel Rosa, Ismael Silva e Alcebíades Barcelos (Bide), de “sambistas industriais dos discos da Victor”, havia denúncias mais agressivas contra seus “clientes”, principalmente, Francisco Alves.

*Não é da roda, nem conhece o ritmo do samba. Conhece, entretanto os fazedores de samba, os musicistas, enfim – os enforcados – com os quais negocia, comprando-lhes os trabalhos e ocultando os nomes*¹⁷⁰.

Vagalume continuava a tecer suas considerações:

[Os artistas] *estão otimamente instalados na vida, explorando a inexperiência, a necessidade, as privações de homens modestos e desconhecidos, comprando por uma bagatela os seus trabalhos, sonogando-lhes o nome, chamando a si a autoria de produções preciosas, porque tiveram o cuidado de preparar o monopólio da gravação*¹⁷¹.

Havia várias modalidades de compra de sambas¹⁷². Negociava-se o direito de o intérprete gravar, mas mantendo o nome do verdadeiro autor, ou então, o cantor pedia uma espécie de comissão para gravar o samba, até o caso mais extremo. Em troca de um valor fixo, geralmente combinado previamente, além da música, os direitos autorais também eram vendidos, de modo que o verdadeiro autor não receberia um centavo de arrecadação pela composição. Era como se nunca a tivesse escrito. Nestor de Holanda,

¹⁷⁰Francisco Guimarães, apud DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005, p. 446.

¹⁷¹Francisco Guimarães, apud SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/Editora UFRJ, 2001, p. 135.

¹⁷²SANDRONI, op.cit., p. 148.

no já citado *Memórias do Café Nice*, também denunciava essa prática que, ao que parece, era algo comum, até mesmo banal:

*Apesar do imenso número de autênticos musicistas, havia a invasão dos cafiolas, bicheiros, bookmakers, contraventores diversos, até contrabandistas. Esses homens compravam músicas, pagavam a cantores e a discotecários, gastavam fortunas com chefes de orquestra, e, assim, faziam se passar por compositores para esconder a verdadeira profissão e despistar a polícia. Em consequência, muito nome conhecido, anunciado pelas estações de rádio, jamais colocou uma vírgula na letra de qualquer canção. Comprou repertórios inteiros. Diversos deles, agora figuram em livros sobre a história de nossa música popular, citados como se fossem excelentes musicistas. E alguns já estão legalmente aposentados, como compositores, pelo Instituto Nacional de Previdência Social...*¹⁷³

Holanda menciona uma frase que resume de maneira apropriada a visão que se tinha sobre a música popular de então: “‘Música é comércio’, era a frase que mais se ouvia...”¹⁷⁴ O Café Nice era o local onde, além de o compositor ter uma chance de ter seu trabalho valorizado, os intérpretes poderiam renovar seu repertório, ainda que a custa de alguns mil réis.

Música também era vaidade. Muitos, desejosos de usufruir também da fama que o ambiente artístico proporcionava, compravam-nas para verem seus nomes em discos, anunciados por locutores. Um barbeiro, Francisco dos Santos, por exemplo, atendia de graça para ter seu nome num disco, o dono do *Hotel Brasil*, César Brasil, hospedava supostos “vendedores” de graça, com direito a banho e café da manhã, para ser dono de canções.

*Todo mundo desejava ser compositor, a começar pelos garçons do Nice. De tanto conviverem com a gente da música, a servir cafezinho o dia inteiro, muitos acharam que já sabiam compor. E houve até os que não voltaram a velha profissão...*¹⁷⁵

¹⁷³ HOLANDA, op.cit., p. 51.

¹⁷⁴ Idem, p. 60.

¹⁷⁵ Idem, p. 127.

Ainda que fossem consideradas como um bom negócio, os sambas não perderam sua característica de crônica de costumes. No caso das composições de Ismael Silva, elas abordam, sobretudo, os relacionamentos, ou o fim deles, mesmo que não mostre claramente as razões para os rompimentos. Se Ismael Silva define como mulher malandra aquela que não se submete aos padrões e comportamentos sociais esperados, o jornal *Correio da Manhã* nos apresenta, no capítulo a seguir, aspectos do cotidiano das mulheres populares que viviam na região onde o sambista viveu. Com esses elementos será possível ir além das representações dessas mulheres e também reconstituir parte de suas práticas, seus conflitos e visões de mundo.

3 – DOS DISCOS PARA AS PÁGINAS DOS JORNAIS

“A cidade tem mulheres perdidas, inteiramente da gandaia. Por causa delas tem havido dramas... e, de vez em quando, os amantes surgem rugindo, com o revólver na mão”¹⁷⁶.

As características que definiam a honra da mulher, por volta de 1930, foram construídas a partir da representação de um comportamento ideal, muito diverso do meio de vida das mais pobres. Isso significa que a representação da figura feminina nas canções não se limita a mostrar como eram vistas. Essas representações também ajudam a legitimar e divulgar práticas, valores e julgamentos sobre elas. Muito mais do que mostrar como são, tais representações apontam como *deveriam ser* (ou não). E se não agissem de acordo com o comportamento esperado, elas deveriam ser regeneradas, ou abandonadas. Em *Se você jurar*¹⁷⁷, de 1930, a personagem mencionada na letra pretende regenerar o malandro. Existe uma negociação, porém. Com medo de que saia em desvantagem, o malandro pede a ela uma garantia, no caso, um juramento.

*Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é
Para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar*

*A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar
O que eu posso fazer
É se você jurar
Arriscar a perder
Ou desta vez então ganhar*

*Muito tenho sofrido
Por minha lealdade*

¹⁷⁶ RIO, João do. Apud CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 142.

¹⁷⁷ SILVA, Ismael; ALVES, Francisco; BASTOS, Nilton. *Se você jurar*. Intérpretes: ALVES, Francisco; REIS, Mário. In: FRANCESCHI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco 5 CDs com imagens e quatro CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 12.

*Agora sou sabido
Não vou atrás de amizade
A minha vida é boa
Não tenho o que pensar
Por uma coisa a toa
Não vou me regenerar*

A mulher, neste caso, representa uma ameaça à liberdade do malandro. Afinal, quando há a intenção de estabelecer um relacionamento sério, há a necessidade de buscar um trabalho, uma moradia fixa. Com a necessidade de dinheiro para constituir um lar, portanto, algo *disciplinador* e *repressivo*, ela representa para o homem o seu aprisionamento, o fim da liberdade¹⁷⁸. Esta visão castradora sobre os relacionamentos ainda era muito presente na década de 1930. O grande número de agressões às mulheres por parte de seus companheiros, mostra a dificuldade em aliar valores de uma classe dominante a uma realidade totalmente diversa¹⁷⁹. Na impossibilidade de se impor através do dinheiro, os homens das classes populares impunham-se por meio da força física. Essa atitude não é exclusividade dos mais pobres. O fato de não haver muitos registros nos jornais estudados não significa que mulheres da elite carioca também não fossem vítimas de maus tratos. A letra da música *Amor de malandro*¹⁸⁰, de 1930, deixa claro que esse tipo de violência era prática comum, como se fosse uma prova de amor, justificada pelo ciúme.

*Vem, vem
Que eu dou tudo a você
Menos vaidade
Tenho vontade
Mas é que se não pode sê*

*Amor é do malandro
Oh, meu bem
Melhor do que ele ninguém
Se ele te bate é porque gosta de ti*

¹⁷⁸ CUNHA, op. cit., p. 161.

¹⁷⁹ Isso não significa que mulheres de classe social mais elevada também não sofressem esse tipo de agressão e de controle, uma vez que o Código Civil vigente as colocava em situação de subordinação total ao homem. Apesar de não serem computados os casos de agressão física à mulheres da elite, pude observar alguns casos considerados “escândalos”, em que muitas mulheres dessa classe social foram vítimas de maus tratos. Nota da autora.

¹⁸⁰ SILVA, Ismael; ALVES, Francisco. *Amor de malandro*. Intérprete: REIS, Mário. In: FRANCESCHI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco 5 CDs com imagens e quatro CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 14.

*Pois bater-se em quem não se gosta
Eu nunca vi*

Seria realmente ciúme, ou insegurança diante da atitude da companheira? Era muito comum a agressão física¹⁸¹ porque a mulher se recusava a continuar sustentando o companheiro, ou porque resolvesse viver com outro homem. Cansadas da exploração, muitas deixavam o lar e, depois de negarem as propostas de reconciliação, eram brutalmente espancadas e, até mesmo mortas. E sobre isso, Ismael Silva não escreveu uma única linha. A busca por um novo relacionamento, mais vantajoso é uma abordagem freqüente nas composições do sambista, como em *Novo Amor*¹⁸².

*Arranjaste um novo amor, meu bem
Eu fui infeliz, bem sei
Mais ainda tenho fé
Que hei de te ver chorar
Quando souberes amar
Como eu te amei*

*Tu não deves
De ter tanta pretensão
Olha que o tempo muda
E a vida é uma ilusão
Tu fazes pouco em mim
Mas isto que bem me importa
Fica sabendo meu bem
Que o mundo dá muita volta*

*Arranjei outra
Que não troco por ninguém
Já que tu me abandonaste
Há males que vem pra bem,
Hoje em dia sou feliz
Sem a tua ingratidão
Encontrei outro benzinho
A quem dei meu coração*

Essa atitude de procurar um novo relacionamento era visto como ingratidão da mulher, pouco caso dos sentimentos do antigo companheiro. Será abandono, ou cansaço pelos maus tratos? Vale lembrar que o discurso malandro não é literal e que nem sempre o fim do relacionamento era aceito facilmente, como se poderia supor aparentemente.

¹⁸¹ SOIHET, op. cit., p. 370.

¹⁸² SILVA, Ismael. *Novo amor*. Intérprete: REIS, Mário. In: FRANCESCHI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco 5 CDs com imagens e quatro CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 18.

Por causa do “mau gênio” de Felisberto¹⁸³, sua antiga amásia, Vitória Maria da Conceição, o deixou. Ao ser rejeitado por Vitória numa tentativa frustrada de fazerem as pazes, navalhou-a no pescoço, no rosto e nos braços e quase lhe arrancou uma orelha, contrariando assim, o discurso de indiferença presente na música mencionada anteriormente: “*Tu fazes pouco em mim/Mas isso que bem me importa*”. Por “incompatibilidade de gênios” e maus tratos, Olga Pereira Salema deixou Amariles Salema, com quem vivera por quatro anos. Quando foi procurada por Amariles para se reconciliarem, foram juntos à Pendotiba, um bairro afastado, pois ele havia dito que comprou um sítio. No caminho, Amariles tentou estrangulá-la e fugiu em seguida (*Uma mulher infeliz*, 11 de março de 1930). Ao falar sobre o fim dos relacionamentos, a violência é praticamente silenciada nos sambas de Ismael Silva, a única exceção é *Amor de malandro*, que faz menção explícita a esse tipo de prática. Não é preciso dizer que a violência não existe, basta calar sobre ela, omití-la. Em contrapartida, ela pode ser vista diariamente nas páginas de *O Dia Policial*. O discurso presente nas músicas de Ismael refere-se sempre ao abandono, ao fim dos relacionamentos, mas não faz menção às rupturas que levaram a esse abandono. Quanto ao abandono sofrido pelas mulheres, a justificativa é por ser “golpe errado”, ou seja, é inconveniente e, por isso, deve ser abandonada.

Além do ressentimento e do orgulho ferido, isso sinaliza a rapidez com que as relações poderiam ser desfeitas e os motivos de tantas mudanças. Ao que parece, era um consenso entre aqueles que faziam parte deste grupo social, a idéia de que, mais importante que amar o parceiro, era conseguir viver bem, sobretudo financeiramente.

*Ironia*¹⁸⁴

*Não tens nada de beleza
Além disso, és dureza
Não vivo só de carinho
Fizeste boa promessa
Foi assim, nesta conversa
Que me enganei direitinho*

*Contigo eu me enganei
Pelo valor que te dei*

¹⁸³ CORREIO DA MANHÃ. *Um apaixonado violento*, 04 de jan. 1930.

¹⁸⁴ ALVES, Francisco; BASTOS, Nilton; SILVA, Ismael. *Ironia*. Intérpretes: ESTÁCIO, Bambas do. In: FRANCESCHI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco 5 CDs com imagens e quatro CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 7.

*Fui direitinho
No teu carinho
Na tua conversa eu andei
Podes ficar descansada
Não vou mais te procurar
Vou parar meu pranto
Nunca ter nada
Sozinho eu quero ficar.*

Mesmo com tantas cobranças e dificuldades, nem todas pretendiam se submeter às exigências sociais da classe dominante. Não há, porém, uma simples divisão entre mulheres *do lar* e mulheres “malandras”¹⁸⁵. Ao falar sobre os relacionamentos, ainda que esteja se referindo às mulheres de seu grupo social, ele aborda questões mais amplas, que servem para outros grupos sociais, como o lugar social da mulher. A simples tentativa de se desviar dos padrões sociais, de tentar usufruir do espaço público como local de diversão já fazia dela uma “vadia”. Se o homem exigia que a mulher se comportasse de acordo com os padrões sociais esperados e aceitasse seu modo de vida, o mesmo não acontece em situação oposta. Essa atitude fica evidente em *Gosto, mas não é muito*¹⁸⁶, escrita em parceria com Noel Rosa, em 1931.

*Olha! Escuta meu bem
É com você que eu estou falando, neném!
Esse negócio de amor não me convém
Gosto de você
Mas não é muito....muito
Fica firme, não estrila
Traz o retrato e a estampilha
Que vou ver
O que posso fazer por você*

*Seu amor é insensato
Me amofinou mesmo de fato
Não leve a mal
Eu prefiro a Lei Marcial*

¹⁸⁵ Para mais detalhes sobre essa questão, ver MATOS, Claudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

¹⁸⁶ SILVA, Ismael; ROSA, Noel. *Gosto, mas não é muito*. Intérpretes: ALVES, Francisco; ESTÁCIO, Bambas do. In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000. Catorze CDs, v. 2, CD 3, faixa 5. Acompanha encarte.

Quando a mulher quer freqüentar a orgia, os personagens mudam de posição. Neste caso, é o homem quem pretende disciplinar ou regenerar a mulher, tirando-a da orgia, da rua¹⁸⁷. Afinal, trata-se de um ambiente que é, em essência, um lugar de perigos, de imprevistos e paixões, de ludibriar e iludir, e cabe ao homem levar a companheira ao seu lugar *natural*: o lar, lugar de abrigo e proteção dos perigos da rua. O lar, porém, não se mostra um ambiente tão seguro como se pode notar nas notícias de jornal aqui apresentadas. É possível perceber em *Para me livrar do mal*¹⁸⁸ a tentativa, nem sempre bem sucedida, de “regenerar” a companheira. É curioso perceber que o homem deseja domesticar a mulher por meio da mesma regeneração que ele tanto teme ou rejeita.

*Estou vivendo com você
Num martírio sem igual
Vou largar de mão
Com razão
Para me livrar do mal*

*Supliquei humildemente
Pra você se **endireitar**
Mas agora, francamente
Nosso amor vai se acabar*

*Vou me embora
Você vai saber porque
É pra me livrar do mal
Que eu fujo de você*

Nota-se que características diferentes podem definir *mulheres diferentes* como malandra. Ela tanto pode ser definida como aquela movida pelo interesse de ser sustentada financeiramente por alguém, como aquela que deseja circular livremente pelos ambientes públicos sem ser recriminada moralmente por isso.

Ando Cismado

*Mulher, eu ando cismado
Que errei com você
Se um dia não ficar mais ao seu lado*

¹⁸⁷ Para mais considerações sobre a dicotomia rua/casa, ver DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

¹⁸⁸ SILVA, ISMAEL; *Para me livrar do Mal*. Intérprete: ALVES, Francisco. In: FRANCESCHI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco 5 CDs com imagens e quatro CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 12.

*Não precisa perguntar porque
A mentira é fatal
Creio que não é por mal
Que a mulher faz descrer
Mas se é realidade
Sua grande falsidade
Eu hei de ver você sofrer
Eu cismado, espero agora
Ver você a qualquer hora
Dando a outro o coração
Quando chegar esse dia
Deixo a sua companhia
Sem explicar por que razão*

De um modo geral, nas canções de Ismael Silva, a mulher não é digna de confiança. Afinal, como confiar numa mulher que, de acordo com grande parte de suas músicas, é traidora, mente “por natureza” e, ainda por cima, é volúvel¹⁸⁹? Por causa dessas características, os relacionamentos não tinham vínculos amorosos mais profundos, afinal, sua nova companheira iria abandoná-lo cedo ou tarde.

Na mesma época em que os sambas de Ismael Silva fizeram sucesso, a sociedade passava por um momento peculiar de mudanças, inclusive no que se refere às mulheres. Depois de alguns anos de militância feminista, em 1932, as brasileiras passaram a ter direito ao voto e, ainda naquele ano, tiveram duas representantes na elaboração do anteprojeto da Constituição. Apesar de assegurar direitos civis, políticos e sociais às mulheres, como o direito ao voto e a licença maternidade remunerada de três meses para as trabalhadoras, os valores sobre os indivíduos, a família e o lugar “natural” de cada um não mudavam com a mesma velocidade. Uma prova disso é que algumas medidas não foram incluídas na nova Constituição, como a abolição das restrições à capacidade jurídica, principalmente entre as casadas inscritas no código civil de 1916¹⁹⁰.

Ainda que a militância das mais pobres fosse mais tímida (e tivessem motivações distintas das mulheres da elite), essas mudanças sociais não foram sequer mencionadas nas composições de Ismael Silva. Ou seja, o autor insistia em descrever a mulher em seus sambas a partir das convenções estabelecidas para elas: ser mãe e dona de casa. O silêncio do sambista sobre estas questões aponta que, talvez ele não acreditasse que tais mudanças fizessem parte de seu cotidiano e que não beneficiariam

¹⁸⁹ SILVA, Ismael; Rosa, Noel. *Ando cismado*. Intérprete: ALVES, Francisco. In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2002. Catorze CDs, v. 3, CD 5, faixa 7. Acompanha encarte.

¹⁹⁰ HAHNER, June E. op. cit.,p. 350-351.

da mesma maneira mulheres da elite e as mais pobres. É curioso observar que as práticas descritas nos sambas de Ismael Silva foram registradas nos discos na mesma época em que a sociedade que discutia os direitos civis das mulheres, ainda que não fossem plenamente conquistados.

Ao mesmo tempo em que o jornal *Correio da Manhã* fazia a cobertura da nova constituição e a atuação política das mulheres na Assembléia Constituinte, os maus tratos, humilhações e crimes mais sérios estampavam as páginas da sessão *O Dia Policial*. Essas reportagens, ou mesmo matérias pequenas, reforçam a necessidade dos homens, sobretudo nas classes sociais mais pobres, de mostrar à mulher o seu lugar, ainda que à custa de um “corretivo”. A idéia de ter a companheira como propriedade é muito presente, uma vez que, grande parte dos casos de agressão e, até mesmo tentativa de homicídio, têm como vítima um novo parceiro. A recusa em submeter-se a uma relação insatisfatória pode resultar em um índice alto de violência e também em letras de samba. Afinal, realidade e imaginário estão diretamente ligados. Um é inerente ao outro. Para interpretar uma realidade, o imaginário é fundamental, pois é a partir dele que se pode atribuir um sentido, um significado aos acontecimentos e às práticas de um grupo. Nele estão os valores, crenças e modos de ver as pessoas e a vida. Os sambas de Ismael Silva nos oferecem uma visão sobre os acontecimentos da região central do Rio de Janeiro que nem sempre eram tão poéticos. Tampouco as mulheres eram tão levianas.

3.1 Por motivos íntimos

Se no plano do imaginário as relações entre homens e mulheres eram tensas, no cotidiano elas também eram difíceis. Em *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*¹⁹¹, Sidney Chalhoub observa os instrumentos de controle sobre os mais pobres, que foram utilizados pela sociedade carioca no início do século XX. Além do trabalho como um elemento de disciplinarização, havia também um controle sobre os relacionamentos afetivos. Os

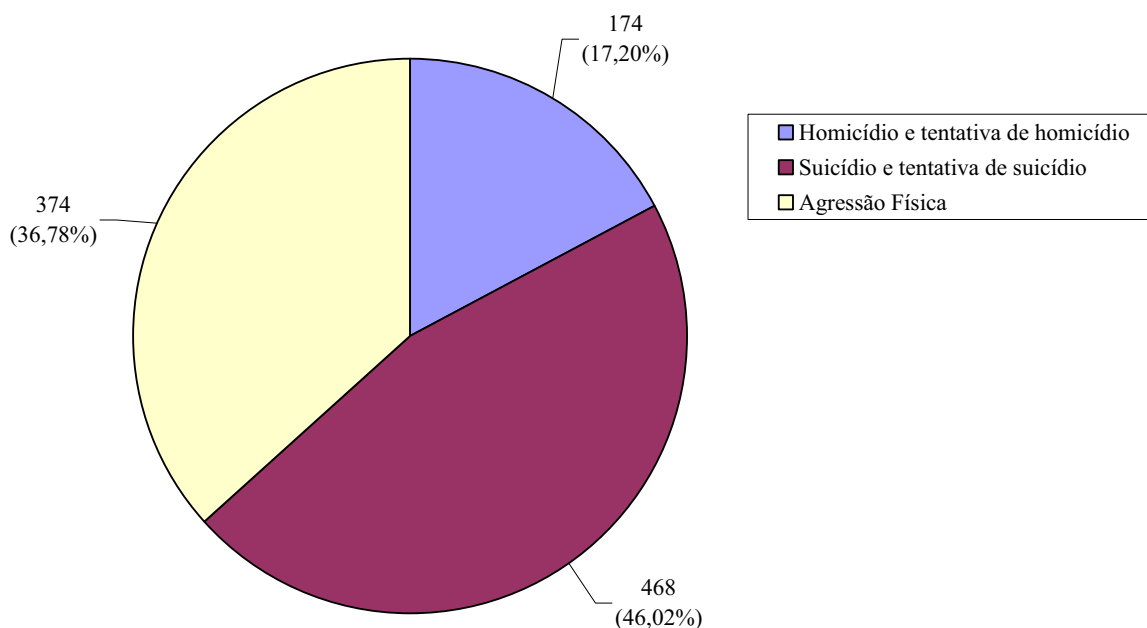
¹⁹¹ CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

relacionamentos e vínculos estabelecidos pela sociedade definiam a função social de cada um: aos homens o provimento da casa e à mulher, a casa e a educação dos filhos. Embora Chalhoub tenha pesquisado um período anterior e o enfoque tenha se voltado para aspectos diversos ao deste trabalho, não quer dizer que o mesmo não pudesse ocorrer no Rio de Janeiro durante os anos 30. A começar pelo permanente problema da moradia e da especulação imobiliária, os mais pobres tinham poucas alternativas para conseguirem uma residência: casas de cômodos (muitas vezes sublocados), com aluguéis muito caros; ou casas de parentes e amigos. Lugares onde a privacidade e a individualidade, que acabam se perdendo em algum momento, praticamente não existem com a freqüente interferência dos familiares. Com tantos problemas e conflitos, muitos casais e famílias formaram novos bairros nas encostas dos morros. Ao contrário do que muitas pessoas supõem, não foi o samba quem “desceu do morro”, foram os negros pobres que “subiram” e para lá o levaram.

Sobre a conduta das mulheres pobres, esta continuava determinante sobre a honra dos homens, levando muitos deles a cometer crimes passionais para defender sua honra maculada pela companheira, noiva ou namorada. A imprensa dava ampla cobertura a esses casos, assumindo, muitas vezes, uma postura quase didática, como se essas ocorrências fossem um exemplo de atitude que *não* deveria ser seguido. Ou então uma “moral da história”, sem direito a finais felizes, ao contrário, muitas vezes trágicos.

O *Gráfico 1* mostra o total de ocorrências policiais envolvendo diretamente as mulheres populares, durante o período de 1930 a 1935. Ele foi elaborado com a finalidade de lidar conjuntamente com o imaginário (letras de músicas) e realidade (notícias policiais) sobre esse grupo. Desse modo, pudemos analisar não apenas o comportamento delas, mas também os mecanismos de controle presentes tanto nos sambas quanto nas páginas policiais. Os critérios de seleção dos 1016 crimes estudados foram: a motivação (discussão pelo fim do relacionamento, alcoolismo, maus tratos e exploração financeira), classe social e localização (região central e alguns bairros da periferia) e repressão ao comportamento da mulher. A questão do suicídio, também muito presente, será contemplada neste trabalho, apesar de não haver nenhuma menção a isso nos sambas de Ismael Silva. Os crimes estudados foram divididos em 3 categorias: *homicídios e tentativas de homicídio*, que representam 17% do total, *suicídio e tentativa de suicídio* 46% e *agressão física e maus tratos* 37%.

Gráfico 1: Percentual de ocorrências policiais envolvendo mulheres das classes populares publicadas no jornal *Correio da Manhã* no período de 1930 a 1935¹⁹²



Fonte : Jornal *Correio da Manhã*, período 1930 – 1935.

A maior parte dos crimes ocorreu com mulheres muito jovens, em geral, entre 17 e 21 anos, embora o número de crimes cujas vítimas tenham em torno de 28 anos também seja significativo. Na faixa dos 30 anos, há variações de 8 a 20 casos e depois o número total de ocorrências cai. A partir dos 50 anos, eles são pontuais e, depois dos 60 se tornam mais raros.

As causas dos crimes eram as mais variadas, desde discussões por questões domésticas, (o almoço não estar pronto, a camisa estar manchada, falta de dinheiro para as despesas, ter saído de casa sem autorização do companheiro), ciúmes, embriaguez, fim do relacionamento por parte da mulher, para mencionar as mais frequentes. Muitas dessas ocorrências apresentam como razão *motivos íntimos, questões amorosas*, ou simplesmente, *causa ignorada*. Esse silêncio, principalmente nos casos de suicídio e tentativa de suicídio, é um artifício para preservar a vida pessoal e tentar diminuir o constrangimento causado por uma tentativa de suicídio mal sucedida. A questão da honra da mulher também é um forte motivador de ocorrências desse tipo. Muitos casos

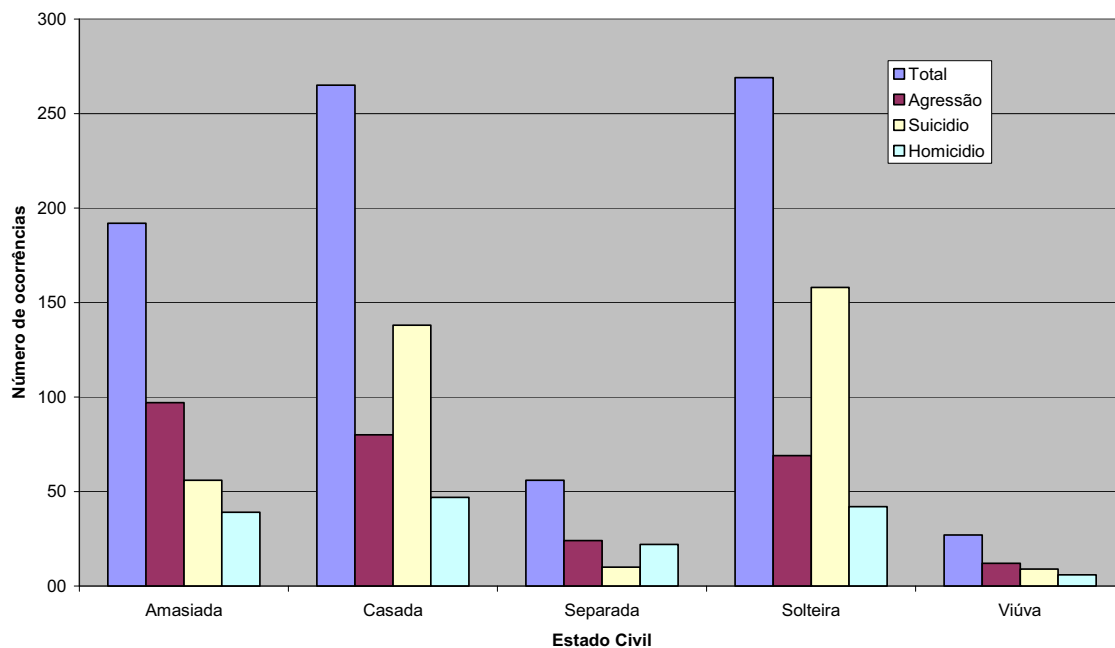
¹⁹² Ocorrências policiais extraídas da Seção *O Dia Policial*, no jornal *Correio da Manhã*, de 1 de janeiro de 1930 a 31 de dezembro de 1935. Nota da autora.

têm como justificativa a fraqueza por ter se “deixado seduzir” antes de se casar e depois são abandonadas pelos noivos ou namorados, em desonra. Em casos assim, o suicídio seria a única saída para uma mulher sem honra. Também há casos de agressão física motivados pela recusa em aceitar “propostas imorais”, caracterizando mais uma vez a impossibilidade de fazer suas escolhas.

De acordo com as notícias analisadas durante o período estudado, (vide *Gráfico 2*) no que diz respeito aos relacionamentos e estado civil, as mulheres se declararam: 192 amasiadas, ou vivendo maritalmente; 265 casadas; 56 separadas, 269 solteiras (entre elas as noivas) e 27 viúvas. Muitas das solteiras declararam ter um amante ou namorado, e algumas até viviam com eles, embora não fossem legalmente casadas. As viúvas e as separadas, geralmente, buscavam novos relacionamentos depois de terem perdido ou deixado os companheiros, seja por “incompatibilidade de gênios”, ou maus tratos, ou porque já não “viviam em acordo”. As mulheres casadas e amasiadas separavam-se por causa dos maus tratos, porque eram exploradas financeiramente e havia ainda aquelas que eram obrigadas a se prostituir para sustentar o parceiro. Muitos noivados foram desfeitos quando se descobria as reais intenções do noivo de ser sustentado pela mulher, ou porque não tivesse um emprego estável, o que já era visto como sinal de vadiagem. Esse é um dos principais motivos de agressões físicas e de homicídios e tentativa de homicídio.

Ao mesmo tempo em que o discurso malandro critica os valores da elite, ele faz uso deles para justificar a necessidade de regeneração da mulher e mostrar a ela o seu lugar e a sua função: o lar, ou o trabalho para obter o sustento. Trata-se, portanto, de um discurso cheio de duplicidades, contraditório, que não é nem do burguês e nem do “otário”, mas é, sobretudo, machista. Lança mão de valores elitistas para argumentar ao mesmo tempo em que critica estes mesmos valores e os subverte em proveito próprio. Essas relações sempre geram conflitos e rupturas porque, além de não serem da mesma natureza que aquelas das classes mais privilegiadas, são *utilitárias*, sempre a partir da exploração de alguém. Diante de tais circunstâncias, essas relações não são toleradas por muito tempo e os conflitos e rupturas aparecem inevitavelmente. A “promiscuidade”, como quer a elite, parece estar muito mais relacionada aos conflitos internos de uma relação cheia de desigualdades e contradições do que com a índole desses homens e mulheres.

Gráfico 2– Estado civil de mulheres das classes populares envolvidas em ocorrências policiais no período de 1930 a 1935.



Fonte : Jornal *Correio da Manhã*, período 1930 – 1935.

Além de jovens e de se envolverem cedo nos relacionamentos, as vítimas tinham, em geral, pouca instrução o que pode ser demonstrado na *Tabela 3*, sobre as ocupações. De todas as ocupações mencionadas, exceto os casos em que a informação é ignorada (505), as que têm o maior número de ocorrências são entre donas de casa (250), domésticas (71), prostitutas (23), costureiras (14) e lavadeiras (11), ou seja, as atividades mais comuns, mas que são também as menos valorizadas. As demais ocupações (atriz, auxiliar de enfermagem, bordadeira, caixa, cartomante, comerciante, comerciarias, cozinheira, dama de companhia, dançarina, datilógrafa, enfermeira, engomadeira, estudante, funcionária de laboratório, proprietária de casa de cômodos, manicura, operárias, pianista, professora, secretária, telefonista e zeladora) têm menos de cinco ocorrências cada uma. São atividades que, pela própria origem dessas mulheres são menos freqüentes, (exceto no caso das bordadeiras, cozinheiras e engomadeiras) pois requerem uma formação que dificilmente as moças mais pobres teriam acesso.

Tabela 3 – *Ocupações registradas nas ocorrências contra mulheres das classe populares:*

Profissão	1930	1931	1932	1933	1934	1935	Total
Atriz	1	–	–	–	–	–	1
Auxiliar de Enfermagem	–	–	–	–	–	1	1
Bailarina	–	1	–	–	–	–	1
Bordadeira	–	1	–	–	–	–	1
Caixa	1	–	–	–	2	–	3
Cartomante	–	–	1	–	–	–	1
Comerciante	1	–	–	–	–	1	2
Comerciária	3	1	–	2	1	2	9
Costureira	8	2	1	2	1	–	14
Cozinheira	2	–	–	–	–	–	2
Dama de companhia	1	–	–	–	–	–	1
Dançaína	2	1	–	–	–	2	5
Datilógrafa	1	1	–	–	–	–	2
Doméstica	32	11	11	3	6	8	71
Dona de casa	33	55	35	33	53	41	250
Enfermeira	2	–	–	–	–	2	4
Engomadeira	–	1	–	–	–	–	1
Estudante	–	–	–	–	–	1	1
Funcionária de um laboratório	–	–	–	–	–	2	2
Lavadeira	2	3	1	2	1	2	11
Locadora	2	–	–	–	1	1	04
Manicure	–	–	–	–	1	–	01
Operária	2	–	3	1	3	3	12
Pianista	1	–	–	–	–	–	01
Professora	–	–	2	–	1	–	03
Prostituta	6	1	8	2	3	3	23
Secretária	–	–	–	–	–	1	01
Telefonista	–	–	–	–	1	1	02
Zeladora	1	–	–	–	–	–	01
Não informado	268	56	41	45	48	47	505

Fonte: Jornal *Correio da Manhã*, 1930 – 1935.

Contrariando a idéia de que a rua seria um lugar perigoso para as mulheres, a incidência de agressão física, maus tratos e homicídios são maiores *dentro* de casa. O número de casos de agressão física é maior entre as amasiadas e o de suicídio entre as solteiras e casadas. O alto índice de agressões físicas no grupo das amasiadas ocorria, provavelmente, pela situação irregular dos relacionamentos. Entre as casadas, o número de suicídios era maior que o das amasiadas, motivados, quase sempre, pelo abandono de seus companheiros. Mas a incidência de suicídios e tentativas de suicídio entre as solteiras é ainda maior. A questão da honra maculada da mulher solteira, “seduzida” por falsas promessas de casamento, ainda tinha grande relevância. Ainda que as mulheres populares não incorporassem completamente os valores da elite em seu cotidiano, o casamento formal ainda era valorizado.

Os índices de homicídio eram maiores entre as casadas porque, como veremos mais adiante, havia por parte dos maridos uma relação de posse sobre suas mulheres e não um relacionamento. Se os casamentos já não eram mais satisfatórios e elas saíam de casa, ou buscavam um novo companheiro, muitas vezes, pagavam com a vida pela tentativa. Além disso, muitos dos homicídios foram resultados de agressões físicas. Entre as viúvas e separadas a incidência de crimes é menor de uma maneira geral, ainda que a incidência de agressões e homicídios seja significativa e são mais comuns que os suicídios. A partir dos dados apresentados no *Gráfico 2*, conclui-se que quanto mais jovens os casais, mais violentos eram esses relacionamentos. Do ponto de vista da exploração financeira sobre essas mulheres, quanto mais jovens, mais tempo elas poderiam trabalhar para arcar com as despesas de casa e sustentar os companheiros, mesmo trabalhando muito e recebendo pouco. Talvez, por isso, a incidência de crimes entre aquelas que trabalhavam nos afazeres domésticos, ou em outras atividades menos remuneradas, era tão alta.

O motivo que levava as mulheres a procurar um trabalho continuava o mesmo das décadas anteriores: a menor dificuldade em conseguir uma atividade remunerada e a necessidade de sustentar a família. As atividades domésticas e a venda de doces e salgados ainda eram os principais meios de conseguir dinheiro. Ainda que algumas poucas conseguissem trabalhar no comércio ou nas fábricas, a grande maioria ainda trabalhava em atividades domésticas, como passadeiras, engomadeiras, cozinheiras. Pode-se notar que muitos incidentes domésticos notificados no jornal *Correio da Manhã* envolvendo crianças¹⁹³ e mulheres, estão relacionados com trabalhos domésticos: queimaduras com água fervente, explosões de fogareiros¹⁹⁴, cortes provocados por vidros¹⁹⁵, por exemplo, eram muito comuns.

Mesmo trabalhando em condições precárias e mal remuneradas, na maioria, é possível observar que elas conseguiam se manter. Mas por que, mesmo tendo autonomia, algumas ainda se submetiam aos maus tratos dos companheiros? Uma hipótese é a de que as mulheres pobres tenham incorporado parte das definições, vindas da classe média e alta, do que é *ser mulher*¹⁹⁶, como afirma Roger Chartier¹⁹⁷.

¹⁹³ CORREIO DA MANHÃ. *A menina queimou-se com o ferro de engomar*. 13 de mar. 1930.

¹⁹⁴ CORREIO DA MANHÃ. *O fogareiro explodiu e feriu gravemente marido e mulher*. 14 de jan. 1930.

¹⁹⁵ CORREIO DA MANHÃ. *Cortou-se com um vidro*. 03 de jan. 1930.

¹⁹⁶ CHALHOUB, op.cit., p. 156.

Ao analisar os dados da *Tabela 4*, com a relação de crimes ano a ano, pode-se perceber que há em 1930, ano de muito desemprego (motivado, entre outras razões, pela desvalorização do café e a crise na bolsa de valores em Nova York), um número grande de crimes. Em alguns casos, chegava mesmo a atingir, mais que o dobro de ocorrência em anos posteriores. No caso dos homicídios, o número cai pela metade em 1932 e chega a 14 casos no ano seguinte, para novamente subir em 1934, com 30 ocorrências e caindo cerca de 5% em 1935. O número de agressões supera o de homicídios, o que significa que os agressores pretendiam muito mais “aplicar um corretivo” do que eliminar suas ex-companheiras. Os casos de suicídio, particularmente, apesar da queda entre 1931, (de 66 casos para 36) e 1933, indicam a dificuldade das mulheres em lidar com os maus tratos do companheiro. Ao comparar os casos de suicídio e agressão física, porém, notamos que, em 1932 os números foram iguais, mas depois de 1933, os de agressão física subiram e os de suicídio, apesar de maiores, se comparados aos anos anteriores, ainda eram menores que o número de agressões físicas.

Tabela 4 – Relação de crimes contra mulheres das classes populares, ano a ano

Ano	Homicídio e tentativa de homicídio		Suicídio e tentativa de suicídio		Agressão Física		Total por ano
1930	057	13,48%	239	56,50%	127	30,02%	423
1931	026	18,71%	066	47,48%	047	33,81%	139
1932	026	24,53%	040	37,74%	040	37,74%	106
1933	014	14,89%	036	38,30%	044	46,81%	094
1934	030	22,73%	045	34,09%	057	43,18%	132
1935	021	17,21%	042	34,43%	059	48,36%	122
Total	174	17,21%	468	46,06%	374	36,81%	1016

Fonte : *Jornal Correio da Manhã*, período 1930 – 1935.

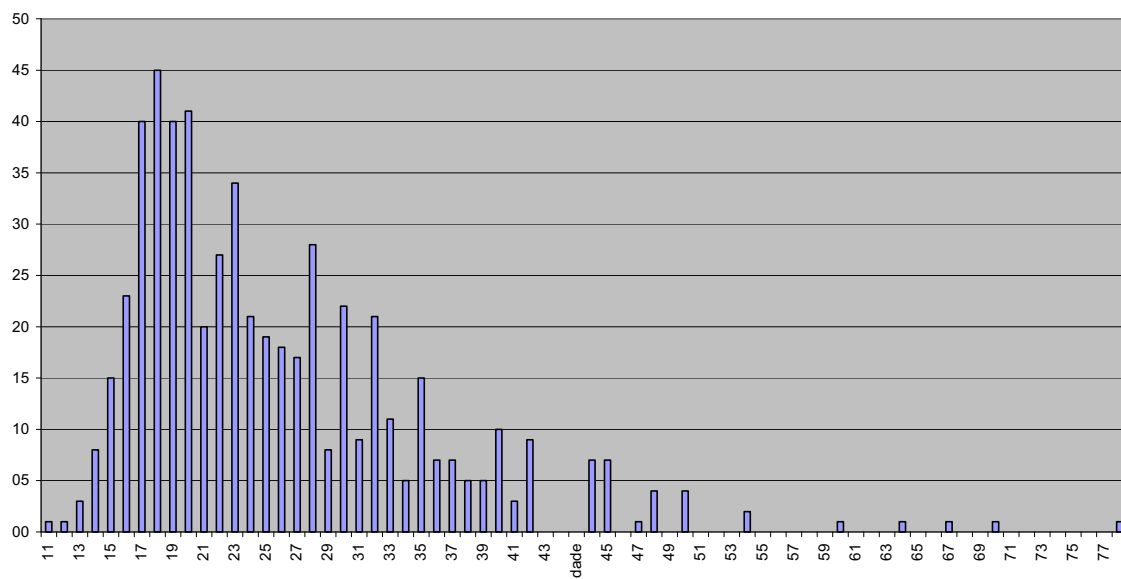
De acordo com o *Gráfico 3*, os casos de suicídio ocorriam, na maioria das vezes, entre mulheres muito jovens. De 1930 a 1935 foram registrados 30 casos em que as vítimas tinham 17 anos e 26 casos aos 21 anos. Depois, há uma queda no volume de ocorrências, até incluir os registros de 19 crimes cometidos contra mulheres com 31 anos. A quase totalidade dos casos de suicídios nessa faixa etária, quando foram informadas as razões, foi em decorrência de maus tratos e discussões com o

¹⁹⁷ CHARTIER, Roger. *Diferenças entre sexos e dominação simbólica (uma crítica)*. Cadernos Pagu, nº4. Campinas: Núcleo de Estudos de gênero/UNICAMP, 1995.

companheiro. À medida que a idade avança, diminui o número de casos cuja motivação era o relacionamento e cresce o número de ocorrências causadas por doenças e desemprego.

Os homicídios tiveram maior incidência numa faixa etária maior, entre 19 anos (11 casos) e aos 24 anos (oito casos), caindo aos se aproximar dos 30 anos. Os casos de homicídio e agressão física e constrangimento moral, apesar de serem categorizados separadamente, foram estudados em conjunto porque, em algumas situações, os homicídios eram conseqüências de um espancamento brutal, levando a vítima à morte. Outra possibilidade, era a recusa da mulher em se reconciliar com o ex-companheiro, fazendo valer à bala de revólver a idéia de que “se não é minha, não será de mais ninguém”. Alguns homens tiveram o requinte de forjar o suicídio de suas vítimas forçando-as a ingerir produtos tóxicos como sublimado corrosivo, permanganato ou iodo. As agressões físicas registradas tiveram maior incidência entre os 19 e 28 anos (11 casos), com uma queda entre os 24 e 27 anos (5 casos). Depois dos 30 anos, o número de ocorrências cai e se mantém estável, com registros de 2 crimes com vítimas com 40, 44, 45 e 50 anos.

Gráfico 3 - Idade de mulheres populares vítimas de ocorrências policiais de 1930 a 1935



Fonte: Jornal Correio da Manhã, 1930 –1935.

Muitos casos de controle do comportamento de mulheres pobres foram registrados nas páginas policiais. Em *Conseqüências do carnaval – surrou a esposa porque esta se fantasiou*, notícia publicada em 07 de março de 1930, Maria da Silva Borges, 26 anos, casada, apanhou do marido por ter saído de casa fantasiada para brincar o carnaval nas ruas do bairro onde morava. Depois de tamanha humilhação, Maria se matou, ingerindo iodo. No segundo caso, ocorrido no dia 1 de janeiro do mesmo ano, o noivo de Engrácia Augusta de Azevedo, 24 anos, rompeu o noivado porque ela fora a um baile de ano novo no *Clube Ginástico Português* sem o consentimento dele. Engrácia também se matou, ingerindo “sal de azedas”, produto químico utilizado para limpar mármore.

Essa atitude extremada, no caso de Engrácia, não é somente a de alguém que não quisesse se submeter às regras sociais estabelecidas, mas de quem não conseguia lidar com as críticas sobre seu comportamento, muito menos ser repreendida em público. Neste e em muitos outros casos, o suicídio pode ser um indício de uma situação limite vivida por elas: a falta de dinheiro (ou a exploração financeira por parte dos companheiros), os maus tratos, mas, também por terem sido censuradas ou recriminadas por familiares, maridos, companheiros, etc. Havia também a prática de atear fogo às roupas e entre os materiais mais comuns estavam a creolina, gasolina, petróleo, álcool e querosene. Para quem não se sentia encorajada o bastante para morrer com tanta dor, e correr o risco de, se não morrer, ter queimaduras gravíssimas, muitas se jogavam ao mar.

Os materiais empregados para matar-se eram os mais variados, bem como os métodos. A ingestão de substâncias tóxicas e produtos de limpeza como *lysol*, formicidas, permanganato, iodo, ácido fênico, sal de azedas, era muito comum. O que parece uma estranha ironia é que muitos anúncios de produtos de limpeza eram publicados exatamente nas páginas policiais, como o desinfetante *Cruswaldina*, usado para limpeza doméstica, nos ralos, vasos sanitários, etc. Esses anúncios pareciam sugerir os mais variados tipos de produtos que poderiam ser utilizados, bem como remédios.

Os suicídios representam 46% do total de casos estudados. E este percentual indica que, ao contrário dos homens, que agredem as ex-companheiras quando são deixados por elas, elas tentam o suicídio por terem sido deixadas. Em menor quantidade estão a falta de dinheiro ou de trabalho, ou ainda, alguma doença grave. Também há

casos de suicídio masculino. Depois de cometerem homicídio contra a companheira, se matam. Nessas situações, geralmente a vítima tinha de fato um amante, ou rompera o relacionamento, devido aos maus tratos, mas são pouquíssimos se comparados com o número de suicídio de mulheres. Ao que parece, ao contrário dos homens que mudavam de relacionamento quando não estavam satisfeitos, as mulheres tinham pouco controle sobre seu destino e, quando tentavam mudar esse quadro, eram agredidas ou mortas. Se a questão dos crimes passionais, na maioria das vezes, é um ato masculino, como afirma Michelle Perrot¹⁹⁸, a violência da mulher é, geralmente, uma reação à violência de seus companheiros e, na maioria das vezes a saída é o suicídio. E sobre isso, Ismael Silva sequer fazia menção. É importante mapear esses silêncios nos sambas do compositor, pois, eles indicam práticas que, mesmo não sendo mencionados frequentemente, se fazem presente de outras maneiras, seja na crítica ao comportamento da mulher ou na crítica aos relacionamentos.

Apesar de Ismael Silva mencionar diretamente em apenas uma música, *Amor de malandro*, de 1930, a prática de agressão física, fala-se muito de abandono e do temperamento volúvel da mulher, que muda de parceiro e de opinião com a mesma frequência. É importante frisar que esse “abandono” é consequência, na maioria das vezes, dos maus tratos recebidos de seus companheiros. E, ainda assim, muitas vezes, elas não estavam livres da violência, porque a quase totalidade desses homens “abandonados” procuravam se vingar. Mais uma vez, a questão da conveniência dos relacionamentos aparece aqui como causa da instabilidade e de sua curta duração. Se a mulher busca um outro relacionamento não é *apenas* porque é leviana, ou ingrata, mas porque se cansou de apanhar e ser agredida com foices, facas, cadeiras, garrafas, cintas de couro e outros objetos utilizados para dar um “corretivo”, ou em casos mais graves, baleadas e mortas. As trocas de companheiro, ou o abandono do lar, eram vistos pelo restante da sociedade como promiscuidade, sem muitas vezes considerar as circunstâncias que levaram essas pessoas a buscarem novos relacionamentos.

Há casos de agressão cujos motivos “são ignorados” e de extrema covardia. Um dos piores aconteceu com a costureira Cacilda Souza Martins, 23 anos, grávida¹⁹⁹, que depois de levar uma surra do marido, levou um pontapé na barriga e foi levada ao

¹⁹⁸ PERROT, op.cit., p. 26.

¹⁹⁹ CORREIO DA MANHÃ. *Agrediu a pontapés a esposa em estado interessante*. 11 de jan. 1930.

Pronto Socorro, em estado grave. Yvonne Castello Branco, 19 anos²⁰⁰, que foi agredida pelo companheiro com uma barra de ferro, ficou muito machucada, “sem que a polícia tomasse conhecimento.” Os casos de agressão física eram tão comuns, que alguns títulos de notícias davam a entender que, assim como na música *Amor de malandro*, só se bate em quem se gosta²⁰¹. Além desses casos, há o de Celina Maria da Conceição, que apanhou por ter recusado as “propostas indignas” de um estranho²⁰². Essa notícia leva a crer que uma mulher sem a companhia de um homem estaria sempre disponível a quem quisesse.

O alcoolismo é outra causa muito presente nos casos de violência doméstica. Navalhas, canivetes, foices, barras de ferro, ou ainda outros objetos serviam como instrumento de agressão contra as companheiras. As razões eram as mais variadas, seja porque o jantar ainda não estivesse pronto, ou pelo simples fato de estar bêbado. No primeiro caso²⁰³, Odete Silva, uma negra de 25 anos, foi atingida por golpes de foice na cabeça e nos braços pelo companheiro Leonel. No segundo²⁰⁴, Corina Rosa da Silva, 36 anos, casada com Antonio Cardoso era, como foi mencionado no jornal, frequentemente espancada pelo marido quando estava embriagado. Prática que, aliás, era também muito freqüente. Entretanto, para cada ação há uma reação. Cansada de ser espancada pelo marido²⁰⁵, sempre alcoolizado, uma mulher, cujo nome não foi citado, reagiu. Esperou o marido dormir para lhe dar uma surra com um pedaço de pau.

Ao que parece, nem todas tinham esse comportamento. Se não havia a mesma força física para reagir, havia muitos homens disponíveis. A alta rotatividade de amantes fazia com que os homens brigassem entre si. As vítimas, assim como as personagens de Ismael Silva, passavam a manipular os homens, de maneira traiçoeira.

[...] as mulheres em questão exigiam de seus companheiros relações amorosas em que assumissem uma posição mais igual e participante, e estavam em condições de romper ou pressionar pela mudança de rumo de relações que não as satisfaziam. Essas mulheres portanto, não eram, obviamente da ‘gandaia’, como queria João do Rio, e sim pareciam estar não muito acomodadas ao jugo de seus homens.

²⁰⁰ CORREIO DA MANHÃ. *Agredida a barra de ferro*. 12 de jan. 1930.

²⁰¹ CORREIO DA MANHÃ. *Pancada de amor não dói*, 03 de jan. 1930.

²⁰² CORREIO DA MANHÃ. *Agredida a pau*. 02 de jan. 1930.

²⁰³ CORREIO DA MANHÃ. *Agredida a foice no morro de Arrelia*. 15 de mar. 1930.

²⁰⁴ CORREIO DA MANHÃ. *Agredida a canivete pelo marido, foi para o pronto socorro*. 21 de jan. 1930.

²⁰⁵ CORREIO DA MANHÃ. *Acordou debaixo de pancada*, 30 de jan. de 1930.

*Apesar disso, continuavam fortemente acorrentadas ao jugo de outra classe, de outros homens que não eram os seus*²⁰⁶.

Para um relacionamento mais igual, as regras de conduta, fidelidade e respeito deveriam ser as mesmas para ambos. Ao perceber que seu companheiro não prezava muito essa regra, Esmeralda Rodrigues dos Santos teve uma reação inusitada²⁰⁷. Num domingo, ela viu seu companheiro, Nicolau Apolinário de Souza, um conquistador inveterado e incorrigível, passeando de braços dados com “duas namoradas”. Quando ele voltou para casa, tiveram uma forte discussão e Esmeralda, perdendo a paciência, despejou água fervente sobre a cabeça de Nicolau, que teve queimaduras de segundo grau. Esse caso torna evidente como os parceiros tinham visões e comportamentos distintos sobre os relacionamentos. Se Esmeralda reagiu ao comportamento de Nicolau é porque, provavelmente, esperava dele a mesma postura que a dela: que lhe fosse fiel.

As músicas de discurso malandro falam da necessidade de regenerar, disciplinar a mulher, mostrar o seu lugar. Contudo, algumas mulheres buscavam reagir a essa desigualdade, seja nos relacionamentos, ou na possibilidade de fazer escolhas. O número de mulheres agressoras, apesar de reduzido, é um indício de que elas tentavam viver com a mesma liberdade que o homem de fazer escolhas, romper relacionamentos que não lhes convinham e reagir à exploração financeira. Elas também buscavam a malandragem como meio de sobrevivência, de acordo com suas conveniências, apesar de tantos riscos.

3.2 Malandragem de fino trato

Diante de um universo tão explosivo e violento, Ismael Silva buscava se distanciar dele mostrando-se diferente dos outros malandros, seja no modo esmerado de se vestir ou no vocabulário que usava em seus sambas, evitando as gírias tão comuns no discurso malandro. Em uma entrevista para a jornalista Maria Lúcia Rangel, para o *Jornal do Brasil*, o sambista disse: “*Eu fui vaidoso demais na mocidade. Andava cheio de jóias, com anéis, pulseiras, cheguei até a usar um guarda chuva com cabo de*

²⁰⁶CHALHOUB, op.cit., p. 163.

²⁰⁷ CORREIO DA MANHÃ. *Enciumada, atirou água fervente à cabeça do amante*. 07 de jan. 1930.

ouro...”²⁰⁸. Além disso, animava-o o fato de mesmo sendo negro, ser bem tratado e respeitado por pessoas de classe social diferente da sua. Fazia questão de impressioná-los seja pela gentileza ou pela elegância peculiar. Ele sabia que a convivência com “os bacanas”, ajudaria a consolidar a sua imagem de alguém diferente. Dessa forma, não seria visto como integrante de um ambiente tão agressivo e vingativo como aquele apresentado pelas notícias do *Correio da Manhã*. Apesar de tanto esforço, nem tudo em sua vida favorecia a imagem de *malandro de fino trato*. Em uma circunstância especialmente delicada, a amizade de Prudente de Moraes Neto foi de grande ajuda. Mas ela não foi suficiente para evitar o período difícil que estava por vir.

No ano de 1935, Ismael foi preso depois de atirar em Edu Motorneiro, que, segundo ele, havia desrespeitado Orestina, sua irmã. Para defender a honra da irmã, Ismael deu dois tiros no sujeito. O compositor foi preso em flagrante e condenado à reclusão por tentativa de homicídio. Graças a defesa de Prudente de Moraes Neto, o “Prudentinho” (era assim que sambista o chamava), cumpriria a pena mínima de cinco anos, mas foi solto em 1938, por bom comportamento.

Depois de sair da prisão, não havia quem intercedesse por ele no meio musical. A parceria com Francisco Alves fora rompida e o amigo Noel Rosa falecera em 1937. Ismael Silva se viu sozinho. Isolou-se dos amigos e deixou de freqüentar os lugares de seu costume, como os bares e gravadoras. Comparado ao número de gravações de seus sambas na primeira metade da década, Ismael teve pouquíssimas músicas gravadas nos anos seguintes. Em 1936, quando ainda estava preso, Aurora Miranda gravou *Desgostoso* e em 1939, J. B. de Carvalho gravou *Com a vida que pediste a Deus*. Convencido de que sua carreira de sambista famoso era passado, resolveu, em vão, procurar um emprego, o que seria difícil conseguir por ser ex-presidiário. A pouca renda que tinha, vinda dos direitos autorais das poucas músicas que ele não tinha vendido a Francisco Alves, não era suficiente para se manter e ajudar sua irmã, com filhos ainda pequenos. Depois de uma temporada morando com eles, resolveu mudar-se. Durante muito tempo, ninguém soube exatamente onde estava, cogitou-se até que estivesse morto²⁰⁹.

²⁰⁸ RANGEL, M.L. *Ismael Silva: outra aula de samba*. Jornal do Brasil. 2 abr. 1974.

²⁰⁹ SOARES, op. cit. p., 25.

O silêncio sobre si aparece nessas ocasiões. Se não havia como apagar esse episódio, restava a ele se calar, uma vez que sua prisão não era um dos episódios que poderia entrar para o conjunto de grandes acontecimentos da vida de Ismael. Não havia por parte dele nenhum interesse em esclarecer ou explicar o desgosto e o que fez durante essa ausência. Ao contrário, preferia ocultar, seja por seu orgulho ferido, vergonha, ou para não manchar a imagem de sambista famoso e único.

[...] Depois de 35, sei lá o que foi, fiquei desgostoso da vida. Cai na boemia, passava a noite inteirinha na Galeria Cruzeiro, na Casa Nice cantando pros outros. Um dia, pensei só vinte minutos sobre a minha vida e achei que aquilo não podia continuar. Tinha que parar, mas como?

O prefeito de Teresópolis, na época Rubens Dohert Araújo (hoje deve morar em Copacabana) (1970), convidou Ismael para uma temporada na serra. E em vez de passar uma semana como tinha combinado, ele ficou sete meses. Ninguém no Rio sabia dele, pensaram até em sua morte. Ismael engordou, descansou, não compôs nada. Quando voltou em 1950, veio com Antonico, samba que logo entrou no sucesso²¹⁰.

No depoimento acima, concedido ao *Jornal do Brasil* em 1970, o compositor sequer menciona o período em que esteve preso, apenas que ficou “desgostoso da vida”. Sobre este episódio, quem fala é uma sobrinha, em uma entrevista para o *Jornal do Brasil* em 14 de março de 1979:

Luzia, sobrinha de Ismael, visitou-o muitas vezes na Rua Frei Caneca:

Eu ia lá com a minha avó e o via sempre bem vestido, muito cuidadoso da aparência, nem parecia que era um preso. E continuava a manter a mãe e os sobrinhos. Entregava a família todo o dinheiro que recebia de direitos autorais. Quando deixou o presídio era um homem diferente. Tudo parecia conspirar contra ele. Era alegre e ficou caladão²¹¹.

²¹⁰PERIN; PEÑA NETO, op. cit., 14 de jan. 1970.

²¹¹ ISMAEL Silva desconhecido – *o grande compositor tinha uma filha e um passado a persegui-lo*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de mar. 1979.

O silêncio então, torna-se um recurso para minimizar os efeitos dessa lembrança não desejada, clandestina. Ao calar sobre um assunto ou um fato, provavelmente é porque há uma intenção de não polemizar sobre questões delicadas e de difícil aceitação por parte de um grupo social a que pertence ou deseja pertencer. Esse silêncio permite conhecer e, até mesmo, determinar parte dos valores e atributos apreciados ou não por um grupo específico.

Porém, o silêncio e a ausência de Ismael Silva não durariam para sempre. Isso pode ser observado nas fotos das páginas seguintes, tiradas depois de um intervalo de quase 15 anos em sua carreira. Em 1950 voltaria aos palcos com novas composições, como *Antonico*²¹² e *Único desejo*, que foram gravadas com bastante sucesso, além de seu novo repertório ter sido registrado em discos gravados em 1950, 1955 e 1957²¹³. A letra de *Antonico* faz supor que se tratava de um desabafo do cantor sobre as dificuldades que atravessava desde que resolveu retomar sua carreira artística.

O Antonico

Vou lhe pedir um favor

Que só depende da sua boa vontade

É necessário uma viração pro Nestor

Que está vivendo em grande dificuldade

Ele está mesmo dançando na corda bamba

Ele é aquele que na escola de samba

Toca cuíca, toca surdo e tamborim

Faça por ele como se fosse por mim

Até muamba já fizeram pro rapaz

Porque no samba, ninguém faz o que ele faz

Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser

E agradeço pelo que você fizer.

²¹² SILVA, Ismael. *Antonico*. Intérprete: SILVA, Ismael. In: Ismael Silva – MPB Especial. Rio de Janeiro: Gravadora RCA Victor, 1973. Um CD remasterizado em digital. Este CD é parte integrante da Discoteca da Rádio UNESP, localizada na cidade de Bauru.

²¹³ SILVA, Ismael (intérp.) SILVA, Ismael. *Me diga teu nome/Nem é bom falar*. Rio de Janeiro: Gravadora Sinter, 1955; SILVA, Ismael (interp.) SILVA, Ismael. *O samba na voz do sambista*. Rio de Janeiro: Gravadora Sinter, 1955; SILVA, Ismael (intérp.) SILVA, Ismael. *Ismael canta...Ismael*. Rio de Janeiro: Gravadora Mocambo, 1957.

Embora ele tenha negado em várias ocasiões que se tratava de uma letra autobiográfica, Maria Thereza Soares, sua biógrafa, afirma que Clóvis Scarpino, amigo de Ismael, dizia:

*Quando Antonico estava no auge do sucesso, ele aceitava as insinuações e até participava, levantando os braços e repetindo alegremente os nomes 'Antonico!', 'Nestor!', gritados pela platéia, e batia no peito, indicando que era ele*²¹⁴.

Em *Pixinguinha: filho de Oxum hexigento*²¹⁵, há o registro de uma carta assinada por Pixinguinha, em 1939, em que pedia a Mozart Araújo, uma ajuda para Ismael Silva. Vale citar o teor da carta, que é bem parecido com a letra de *Antonico*.

Rio, 10 de maio de 1939.

Insigne amigo Mozart.

Saúde e um bom abraço.

A finalidade desta é fazer um pedido para uma pessoa assaz conhecida no meio musical, a quem você também deve conhecer. Trata-se do antigo compositor Ismael Silva que foi, durante muitos anos, parceiro de Francisco Alves, a quem ajudou muito com uma série de sucessos a fazer o nome que ele tem hoje.

Achando-se Ismael desempregado, em má situação, com compromisso com família numerosa, etc., tendo eu muita vontade de ajudá-lo e nada podendo fazer no momento, razão pela qual lembrei-me de solicitar do velho amigo para interceder junto a Luiz Simões Lopes, a fim de conseguir uma colocação para o sambista que tem lutado com dificuldade de vida.

Sem mais, sendo você músico também e o Simões Lopes, espero que o que puder fazer pelo Ismael seja como se fosse por mim.

Previamente agradeço.

Mais um abraço e mande ordens.

Do amigo A. Vianna

Segundo Soares, os autores da biografia de Pixinguinha, concluíram que a carta fora escrita por Ismael e assinada pelo amigo Pixinguinha, uma vez que ele “era pessoa de poucas letras, insegura até mesmo para assinar o próprio nome.” Alguém vaidoso como Ismael não assumiria tão facilmente suas dificuldades, a não ser que visse uma

²¹⁴ SOARES, op.cit., p. 72.

²¹⁵ SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. Apud SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. FUNARTE, 1985, p 72-3.

chance de chamar a atenção para si novamente, como fez na letra de *Antonico*. Cioso de sua reputação de sambista refinado, faria questão de, assim que tivesse oportunidade, negar novamente suas dificuldades e reforçar a imagem de alguém excepcional.

Ao observar a *Foto 1* e as das páginas seguintes, é possível ver mais do que momentos da trajetória artística de Ismael Silva. Além de desenvolver uma narrativa para sua vida pública como compositor, valorizando alguns aspectos em detrimento de outros, é possível verificar o mesmo esforço de “editar” sua memória, por meio de fotografias publicadas em jornais e revistas. No material iconográfico pesquisado²¹⁶, o *personagem* criado pelo compositor aparece de modo que possa sempre ser associado ao samba, à malandragem – apesar de alegar, em um de seus sambas, que sua malandragem seja “fina”–, ou seja, diferente da malandragem de outros sambistas, e principalmente, para que fosse visto como alguém bem quisto.



Foto 1 – *Ismael Silva e porta bandeira em ensaio na quadra da escola de samba Unidos de São Carlos, s.d.*²¹⁷

²¹⁶ Foram consultados os acervos do Centro de Documentação do jornal *Folha de S. Paulo* e o Centro de Documentação Iconográfica do *Jornal do Brasil*.

²¹⁷ Foto integrante do acervo do Centro de Documentação e Imagem do *Jornal do Brasil*.

Roland Barthes afirma que as fotografias transmitem, “por definição, a própria cena, o real e o literal²¹⁸”. Elas são, “reproduções analógicas da realidade”, mas não podem ser vistas como algo real de fato. Para que a realidade possa ser reconstruída e ter sentidos atribuídos a ela, vários recursos são utilizados como o figurino escolhido, os objetos que compõem o cenário, o próprio local escolhido para as fotos, os gestos e expressões faciais, etc. Além disso, há os elementos técnicos como o enquadramento da foto e a luz, por exemplo. Não se trata simplesmente de uma reprodução, são também elementos de uma significação, de associação de idéias. É também uma mensagem sem um código específico, para que não seja vista apenas sob um olhar determinado.

As fotografias transmitem uma mensagem suplementar, um segundo sentido, que pode ser compreendido de diferentes maneiras. Logo, as imagens (fotografias, filmes, gravuras, ilustrações, pinturas, etc.) podem ser “lidas” e interpretadas por meio de leituras as mais variadas. Tudo depende dos “códigos de leitura” e valores sociais que cada grupo social possui para interpretá-las²¹⁹. Deste modo, a partir destas possibilidades de leitura, uma nova ferramenta nos é apresentada para auxiliar a análise da construção da imagem de Ismael Silva.

Há vários elementos na *Foto 2* que remetem a uma origem, não só a de Ismael Silva como malandro, de terno branco de linho e o jogo de corpo característico, mas também da origem do próprio samba. As mulheres vestidas de baiana, e os tabuleiros (ainda que vazios), fazem uma clara referência às tias baianas da Pequena África. A postura, as roupas e até mesmo seu sorriso, revelam que, aos 49 anos, Ismael estava de volta, e em plena forma.

²¹⁸ BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In, LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Cultura de massa*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990, p. 303-316.

²¹⁹ BARTHES, op.cit., p.306.



Foto 2 – *Ismael Silva no Show O Samba nasce do coração, na boate Casablanca, 1954.*²²⁰

Em 1954, ele se apresentou na Boate Casablanca, com o show *O samba nasce do Coração*. Na década de 1960, participou de alguns shows, como *O Samba pede passagem*, em 1965, com Araci de Almeida, gravado no Teatro Opinião, e no ano seguinte gravaria um disco homônimo. Apesar de retomar a carreira, ele teria dificuldades para fazer com que sua trajetória como sambista e tudo o que ela representa fossem resapeitadas.

Em 27 de janeiro de 1965, o jornal *Correio da Manhã* publicou uma nota em que Ismael Silva fazia um apelo ao secretário de turismo para que lhe concedesse um ingresso para ver os desfiles das escolas de samba, uma vez que não tinha Cr\$ 8 mil para pagar. Ele não conseguiu o que pedira e declarou ao mesmo jornal, um mês depois: “É injusto que a criação (as escolas de samba) receba auxílio do governo enquanto o criador cai no esquecimento.” Em 1973, apresentou-se com a cantora Carmen Costa, no show *Se você jurar*, gravando novamente um disco com o mesmo nome do show. Os shows fizeram com que Ismael Silva, ainda que, por alguns momentos, voltasse a

²²⁰ Foto integrante do Acervo do Centro de Documentação do jornal *Folha de S. Paulo*.

assumir o título de “rei do samba”. Sua identidade como compositor e sambista popular fora recuperada, apesar de não ter mais o mesmo viço de antigamente.

Outras referências sobre a origem aparecem, tais como uma tentativa de reproduzir, no cenário, o ambiente do boteco: a mesa redonda, a cerveja e o malandro (*Foto 3*). Sua expressão facial também aponta a já conhecida contrariedade em assumir a condição de “otário”. Além do aspecto descritivo e dos objetos que tentam recriar o *habitat* natural de um malandro, (o botequim) é possível perceber o esforço do compositor em ser identificado como um malandro legítimo, dos “velhos tempos”. Porém, a bengala, estrategicamente escondida debaixo da mesa, não consegue esconder a ação do tempo e da saúde já debilitada. Ismael não era mais o malandro de outrora. Seria então, uma representação de si mesmo.



Foto 3 – Com Carmen Costa no show *Se você jurar*, em 1973²²¹.

²²¹ Foto integrante do Acervo do Centro de Documentação do jornal *Folha de S. Paulo*.

Além das referências já mencionadas, outro elemento evidencia a tentativa de recuperar, ainda que momentaneamente, não só o ambiente da malandragem. Há também uma personificação de seus freqüentadores, por meio do figurino dos músicos: chapéu palhinha e a camisa listrada (*Foto 4*). A roupa, uma variante da vestimenta do “típico” malandro carioca, tenta também reproduzir parte dos costumes daqueles freqüentadores. Os objetos, os figurinos e o cenário sem muitos detalhes, refletem a tentativa de reconstituir e ambientar uma outra época.



Foto 4 - Com Carmen Costa no Show *Se você jurar*, em 1973.²²²

Quanto à Carmen Costa, também de origem pobre (foi empregada de Francisco Alves antes de se tornar cantora) assume diversos papéis. Na *Foto 3*, sua postura é a da mulher que não concorda com a atitude do companheiro e cobra satisfações. Na *Foto 4*, porém, ela está participando da roda de samba, ou como dizia Ismael, “da orgia”.

²²² Foto integrante do Acervo do Centro de Documentação do jornal *Folha de S. Paulo*.

No carnaval de 1975, ano em que completou 70 anos, o compositor foi homenageado pela escola de samba *Canarinhos da Engenhoca*. A escola, localizada em Niterói, o escolheu como tema para o samba enredo daquele ano: *Ismael Silva – O bamba do Estácio*. Ismael foi o primeiro homenageado vivo em desfiles de carnaval²²³ e nessa homenagem, alguns dos ícones da boemia estão representados na *Foto 5*: o violão, um banco de praça e o poste. O próprio Ismael é, mais uma vez, um ícone, uma representação de si mesmo, de seu passado. Ao reviver seus dias de fama, trajado de acordo com o personagem criado por ele, consegue manter viva a imagem que deseja que os demais tenham sobre si. É a reafirmação de que sua existência ainda era representativa, diferente dos malandros de sua mocidade.



Foto 5 – Ismael Silva no carro de destaque da Escola de Samba *Canarinhos da Engenhoca*, de Niterói, durante o carnaval de 1975.²²⁴

²²³ SOARES, op.cit., p. 38.

²²⁴ Foto integrante do acervo do Centro de Documentação da *FUNARTE/RJ*.

Essa homenagem, ainda que vinda de uma escola pequena, teria como consequência, um episódio embaraçoso, porém, desta vez, o sambista não o ocultaria. Ao contrário, lançaria mão mais uma vez da imprensa para denunciar a falta de respeito para com sua imagem.

Naquele ano, Ismael Silva fora beneficiado pela Secretaria de Turismo e teria direito a dois ingressos nas cadeiras cativas, conforme projeto de lei, que foi sancionada em 9 de janeiro de 1976. Porém, ao tentar exercer esse direito, foi barrado pelos funcionários da Riotur, conforme notícia publicada em *O Globo*, no dia 3 de março de 1976. A fim de reparar o erro, entregaram-lhe em sua casa, os ingressos para que fosse assistir aos desfiles da arquibancada. Com o orgulho ferido de quem ajudou a criar tudo aquilo, Ismael recusou os convites. Em uma entrevista concedida ao jornal *Última Hora*, em 14 de setembro de 1977, o compositor aproveita a oportunidade e manda um “recado”:

Olha, pede aí na sua reportagem que se eu for assistir aos desfiles das escolas em 1978, se eu estiver bom até lá, para não me barrarem como fizeram em 1976. E que o Turismo (sic) não esqueça que a lei fala em lugar de honra, tá²²⁵?

Mesmo no fim da vida, o compositor tentava preservar e valorizar o que ainda havia de sua imagem pública. Para dar entrevistas, ele recebia os repórteres em um bar, *O Carioquinha*, perto de sua casa. Dessa forma, não mostraria as condições modestas em que vivia o “rei do samba²²⁶”. O *Cidadão Samba*, título recebido em 1960 da Associação das Escolas de Samba, chegou ao fim de sua vida morando num apartamento pequeno, na Avenida Gomes Freire, número 788, apto. 315, ameaçado de despejo pelo atraso de dois meses de aluguel, com poucos amigos, sem dinheiro, nem a mesma fama dos idos de 1930. Para ajudar a suportar tamanhas dificuldades, havia se convertido ao messianismo no final da década de 1960. O sambista era um freqüentador assíduo da igreja, localizada no bairro do Grajaú. Lá, fez um curso de iniciação que o habilitaria a aplicar o *johrei*, espécie de passe, com as mãos. Segundo a doutrina, esse

²²⁵ ÚLTIMA HORA. *No lugar de honra, queiram ou não queiram*. Rio de Janeiro, 14 de set. de 1977.

²²⁶ FOLHA DE S. PAULO. *Ismael: o samba ficou só*. São Paulo, 16 de mar. de 1978.

passse teria a capacidade de curar as pessoas que o recebessem. Contudo, não parece ter curado as dores e frustrações de Ismael.²²⁷

Internado em 13 de dezembro de 1977, Ismael Silva não poderia assistir aos desfiles do ano seguinte. Ele sofria há muito tempo – pelo menos dez anos – com problemas circulatórios, causados por uma úlcera varicosa. No quarto 634 do Hospital do INPS da Lagoa ele recebia poucas visitas. Isso mudou com a proximidade do carnaval. A imprensa, mais uma vez, queria seu testemunho sobre o carnaval de outros tempos e a origem da *Deixa Falar*. A comparação entre as escolas da década de 1930 e as de 40 anos depois era inevitável.

*A marcação dos sambas do Estácio era mais rica em ritmo, mexia com as pessoas. E o sujo, como se dizia, era acessível a todos: os homens vestidos de mulher, mas sem perder a masculinidade; as mulheres vestidas de homem; as caras pintadas com carvão; pés descalços no chão quente ou os tamancos batendo forte para acompanhar o ritmo – tudo era permitido no sujo.*²²⁸

Ao contrário das imagens anteriores, a *foto 06*, mostra o sambista numa situação delicada, de fragilidade. Parece uma contradição que alguém, tido em sua juventude como extremamente vaidoso, se deixasse fotografar numa cama de hospital, dias depois de ter sido operado, magro, com barba por fazer, de pijamas, fraco e abatido. No entanto, é possível observar uma *intenção* nesta foto que não era exatamente de fraqueza. A fotografia mostra uma imagem diferente da mensagem que se deseja transmitir. A aparente fraqueza do compositor, na verdade, tem a pretensão de reforçar a capacidade de resistência de sua imagem ao longo do tempo. O sambista, já velho e debilitado, fazia um último esforço para que a imagem do jovem malandro, cheio de “gabolice”²²⁹, trajando seu impecável terno de linho branco, se mantivesse viva.

²²⁷ SOARES, op.cit., p. 31.

²²⁸ MANCHETE. *O melhor samba faz escola: Deixa Falar*. s.d. (parte integrante do acervo do Centro de Documentação do Jornal Folha de S. Paulo)

²²⁹ Expressão usada por Maria Thereza Mello Soares, ao descrever a personalidade do compositor. Ver em: SOARES, op.cit., p. 9.



Foto 6 – *Ismael Silva no Hospital da Lagoa, dias antes de falecer, em 1978.*²³⁰

A *Foto 6* reforça a necessidade que o compositor tinha de se manter vivo na memória das pessoas, não só por seus sambas, mas também por tudo que sua imagem representava. Mesmo que aparentasse estar decadente, tinha consciência da importância de lembrar às outras gerações sua importância na música popular. O compositor teve, novamente, na imprensa um instrumento de preservação de si, ainda que em circunstância diversa das anteriores.

²³⁰ Foto integrante do acervo do Centro de Documentação e Imagem do *Jornal do Brasil*.

Ismael Silva morreu, vítima de um enfarte, em 14 de março de 1978, depois de ficar internado por três meses. Seu corpo foi velado no Museu da Imagem e do Som e sepultado no Cemitério do Catumbi, no Rio de Janeiro²³¹. Apesar dos cuidados para manter viva sua memória de grande sambista, não foi possível apagar os rastros deixados de indivíduo comum.

O “grande Ismael Silva” queria ser reconhecido como um artista importante e, para isso, construiu uma imagem e memória dele mesmo: um representante da geração de velhos sambistas que, em pouco tempo, não existiria mais. Ele desejava, sobretudo, que essa imagem, e tudo o que ela representava, apesar de todas as contradições, sobrevivesse depois dele. Novamente, Ismael Silva assumia o papel de ícone de si mesmo, de suas canções, de uma época e de um modo de vida.

²³¹ REVISTA MÚSICA. *Morreu Ismael Silva*. Rio de Janeiro, nº 22, 1978, p. 30.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi analisar os elementos de representação presentes nas composições de Ismael Silva no período de 1930 a 1935, que corresponde à primeira fase da carreira do sambista. As composições de Ismael Silva foram escolhidas como objeto de análise para lidar, dentro do discurso da malandragem, com a “mulher malandra”. Essa personagem, assim como o malandro de outros sambistas, não se adapta aos padrões estabelecidos para ela na sociedade carioca na década de 1930. Para lidar com esse material, o conceito de representação de Roger Chartier e o de cultura política de Bernstein foram as principais ferramentas empregadas para conhecer e analisar os lugares de sociabilidade do compositor estudado. Além disso, houve o interesse em analisar suas relações com pessoas ligadas à indústria fonográfica e ao rádio, a fim de ter reconhecida sua produção musical, sobretudo na primeira metade da década de 1930.

As composições de Ismael Silva foram escolhidas como objeto de análise por abordar, dentro do discurso da malandragem, “a mulher malandra”. Essa personagem, assim como o personagem malandro, não se adapta aos padrões estabelecidos para a mulher na sociedade carioca nos anos de 1930. O aspecto que mais chamou a atenção foi a imagem negativa que o autor elaborou sobre as mulheres: mentirosas, falsas, perdulárias, movidas sempre pelo dinheiro. Sob o ponto de vista do compositor, a mulher é alguém que busca a vantagem ou alguém que a sustente. Mas ela também procura na promiscuidade, em relacionamentos instáveis e de curta duração, a sua satisfação pessoal. Dentre essas mulheres ditas “da orgia”, também havia aquelas que não queriam um “otário” que as sustentasse. Elas apenas buscavam a mesma liberdade para viver da maneira que desejassem e poder se divertir em lugares públicos e circular livremente pelas ruas.

Foi fundamental para este trabalho conhecer mais profundamente o cotidiano das mulheres que viviam na região central e nas periferias do Rio de Janeiro, saber como viviam, seus valores, suas práticas, e seu modo de ver o mundo. A partir desses elementos é possível perceber os artifícios empregados pela elite carioca para tentar controlar o comportamento dos mais pobres, principalmente as mulheres. Apesar das trocas mencionadas por Carlo Ginzburg entre a elite e os grupos populares no que diz

respeito às manifestações culturais, os mecanismos para tentativa de normatizar e padronizar os comportamentos ainda eram práticas correntes. Tais mecanismos causavam conflitos, não só entre os diferentes grupos sociais, mas, principalmente, nas relações entre homens e mulheres pobres. É importante salientar que, apesar de fazer parte desse grupo social, Ismael Silva incorpora em suas composições esse discurso da elite (de controle), por meio do *juízo* do comportamento das mulheres populares e os ressignifica. Em suas composições, o compositor recorre às regras e convenções sociais que tanto rejeita para justificar sua atitude machista. Ou seja, essas regras sociais valeriam para conduzir o comportamento da mulher, a fim de submetê-la à exploração e aos maus tratos, mas não teriam valor para o homem.

Entretanto, ao criticar o comportamento dessas mulheres, o sambista oculta as circunstâncias vividas por elas. A temática do abandono, por exemplo, é freqüente em suas composições, mas o que o autor não menciona é que muitas delas não abandonam por não amar mais o companheiro, mas porque, na realidade, elas não suportam os maus tratos e a exploração financeira a que se submetiam. Outro aspecto relevante é a visão sobre os relacionamentos, que é bem diverso daquele da elite carioca, que vê no casamento uma instituição indissolúvel. Para os mais pobres, os relacionamentos, sejam casamentos, “ajuntamentos”, ou “amasiamentos” não são instituições, mas recursos para a sobrevivência e, num extremo, fonte de renda por meio da exploração do trabalho da companheira, muitas vezes, forçando-a a se prostituir para esse fim. Se os relacionamentos dos mais pobres se desfazem com muito mais freqüência que os da elite, não é porque são simplesmente promíscuos, mas porque as relações se tornam insustentáveis.

Nos sambas de Ismael Silva o ambiente da “orgia” é sempre alegre, festivo, sedutor. Nas páginas do jornal *Correio da Manhã*, porém, os bares, prostíbulos disfarçados de escolas de dança, *dancings*, pensões “alegres” e cabarés servem como cenário de violência, crimes passionais, prostituição, miséria e maus tratos, apesar de o lar ter se revelado mais ameaçador do que o ambiente boêmio. A seção *O Dia Policial* do jornal *Correio da Manhã* traz novos elementos para analisar essas mulheres, suas relações com os homens, seus valores e visão de mundo. A partir de outra fonte foi possível, ainda que parcialmente, ter acesso ao *modus vivendi* dessas mulheres.

Não existe uma única mulher malandra, com um perfil específico, determinado. Independentemente de suas ocupações, motivações e interesses, o que faz dessas mulheres “malandras” é a vontade de participar do ambiente público, de fazer suas escolhas, inclusive, de romper relacionamentos insatisfatórios, apesar de todos os conflitos e riscos. Ao deixarem de agir de acordo com os padrões sociais e que são usados pelo homem para submetê-las aos seus interesses, elas são simplesmente taxadas de “vadia” ou mulheres da “orgia”. Elas não são julgadas por seu caráter, apesar de serem apresentadas como não merecedoras de confiança, mas por não quererem se submeter a práticas e valores que nada tem a ver com seu modo de vida.

Acredito que essas relações malandras ainda existam, mesmo que revestidas de outros símbolos e comportamentos. Ainda hoje é possível escutar vários sambas falando desse universo, sem deixar de lado a mulher malandra e a necessidade de regenerá-la, ou abandoná-la. Se hoje em dia o samba carioca já é visto como uma produção cultural e mercadológica legítima, os bailes *funk* nos subúrbios cariocas são considerados manifestações menores, ou mesmo marginais, e apresentam as novas malandras. Usando de artifícios parecidos com aqueles usados na década de 1930, um sorriso, a coreografia provocante e uma postura sem falsos pudores, até mesmo sexualizada, elas podem ser vistas, hoje em dia, nos bailes das comunidades, como se fossem uma espécie de “versão atualizada”.

As “cachorras”, “preparadas” e “tchutchucas²³²” são conhecidas pelo comportamento direto e objetivo no que diz respeito à sua sexualidade e não abrem mão de exercer a liberdade para escolher seus parceiros e viver com algum conforto material. Para isso, elas utilizam uma estética e códigos de conduta próprios. Elas, como as malandras de Ismael Silva, não hesitam em trocar o companheiro por alguém mais conveniente, não porque sejam imorais, ou interesseiras. Mas porque também não se submetem às regras sociais de hoje em dia, a menos que lhe seja conveniente. “Preparada”, talvez seja uma boa maneira de descrever a mulher malandra, afinal.

²³² O documentário, *Sou feia mas tô na moda*, dirigido por Denise Garcia, de 1995, mostra o circuito dos bailes *funk* no Rio de Janeiro e a forte atuação das *funkeiras* nesse meio. A partir dele, pude estabelecer o paralelo entre mulheres malandras e as *funkeiras*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Henrique L. *Sua excelência o samba*. São Paulo: Símbolo, 1976.

ARTIÈRES, Philippe. *Escritas de Si, escritas da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, nº. 21, p. 3-15.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In, LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990, p. 303-316.

BERLINK, M.T. *Sossega leão!* Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. In, Contexto. São Paulo: Hucitec, 1976.

BERNSTEIN, Serge. *A cultura política*. In: RIOUX; SIRINELI. (orgs). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. *Usos e abusos da História Oral*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

_____. *O poder simbólico*. 7ª. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CANSON, Alejandro Cervantes. *Entrelaçando consensos: reflexões sobre a dimensão social da identidade de gênero da mulher*. Cadernos Pagu, nº 4. Campinas: Núcleo de Estudos de gênero/ UNICAMP, 1995, p. 195.

CARVALHO. José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CHARTIER, Roger. *A história Cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

_____. *Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica)*. In, Cadernos Pagu, 4. Campinas: Núcleo de Estudos de gênero/Unicamp, 1995: pp. 37-47.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917 – 1945)*. São Paulo: Annablume editora, 2004.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª.edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FONSECA, Claudia. *Ser mulher, mãe e pobre*. In: DEL PRIORE, Mary (org); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 3ª. edição. São Paulo: Contexto, 2000.

FRANCESCHI, Humberto M. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 39ª. edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1987.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Ângela Castro. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda B.; GOUVÊA, Maria de Fátima S. (orgs.) *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de História*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2005.

HAHNER, June Edith. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil (1850 – 1940)*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanesi (org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 111-153.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*. In, SEVCENKO, Nicolau (org): República: da Belle Époque à era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 367 – 421. (Coleção História da vida privada no Brasil, v.3)

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/HUMANITAS, vol. 20, nº 39, 2000.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música, 1983.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*. V. 20, nº39, 2000. Disponível em <http://scielo.br>. Acesso em 09/02/2005.

OLIVEN, Ruben George. *O dinheiro na música popular brasileira*. *Latin American Music Review*. V. 18, nº 1 (Spring/Summer, 1997), pp. 68-112.

PAOLI, Maria Célia. Os amores citadinos e a ordenação do mundo paria: as mulheres, as canções e seus poetas. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (orgs.). *A cidade não mora mais em mim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004, p. 69 – 89. (Coleção Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 3).

PARANHOS, Adalberto. *Além das Amélias: música popular e relações de gênero sob o Estado Novo*. In: ArtCutltura – de História, Cultura e Arte. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. , v. 8, n. 13, p. 163 – 174, jul-dez 2006.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Minha História das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PRIORE, Mary Del (org); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 3ª. edição. São Paulo: Contexto, 2000.

PRIORE, Mary Del. *História das mulheres: as vozes do silêncio*. In: *Historiografia em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2001.

POLLAK, MICHEL. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2 nº. 3, 1989, p. 3-15

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In, DEL PRIORE, Mary (org); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 3ª. edição. São Paulo: Contexto, 2000.

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA. *A mulher no espaço público*. São Paulo, v. 9, nº 18, ago, 1989.

SANTOS, Fábio Augusto de Oliveira. *Uma festa e suas máscaras: carnavais populares no Rio de Janeiro de 1888 a 1923*. 2000. 250 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000,

SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In, *História da vida privada no Brasil*, v. 3. NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 367 – 422.

_____. *A revolta da vacina: mentes insanas em compôs rebeldes*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

SOIHET; BICALHO e GOUVÊA. (orgs). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

SOIHET, Rachel. *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*. In, DEL PRIORE, Mary (org); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 2000.

VELLOSO, Mônica. *As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade no Rio de Janeiro*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: FGV, vol. 3, n. 6, 1990, p. 207-228.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ, 2004.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

FONTES

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e porquê*. Editora Fontana. 1974.

_____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996 a.

_____. *A MPB na era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996 b.

CARVALHO, Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

CORREIO DA MANHÃ. In: ABREU, Alzira Alves de (coord.). *Dicionário Histórico geográfico Brasileiro – pós 1930*, v. II. Rio de Janeiro: FGV, CPDOC, 2001, p. 1625-1632.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1949. (volume 2)

DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1957.

FREITAG, Lea Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

SOU FEIA mas tô na moda. Direção: Denise Garcia. Rio de Janeiro: Toscographics, 2005. 1 DVD, (60 min.), son., col., documentário.

HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da boemia do Rio de Janeiro*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1970.

LAUS, Egeu. Discos de vinil: os primeiros anos. *Revista Arcos*, v. 1, out 1998.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1997.

MELLO, Zuzi Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, 1901 – 1957*. São Paulo: Editora 34, 1999 (v. 1).

RIO, João do. *As Religiões do Rio*. Disponível em:
<http://dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000185.pdf> Acesso em 02 de maio de 2006.

_____. *A alma encantadora das ruas*. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000039.pdf>. Acesso em 02 de maio de 2006.

RODRIGUES, Antônio E. Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta – o olhar do flaneur na belle époque tropical*. Rio de Janeiro: editora FGV, 2000.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Malandras canções brasileiras*. Revista Brasileira de História. São Paulo: v. 7,nº 13, set 86/fev 87.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. (orgs.) *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade (biográfico e ilustrado)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2000.

SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

JORNAIS E REVISTAS CONSULTADOS

ALMEIDA, Magda de. *O inventor do bum bum paticumbum*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, p. 4. 16/03/1988.

BAPTISTA, Alcione. *O sempre carnaval de Ismael*. Revista Fluminense de Folclore, nº 4, 1975.

CABRAL, Sérgio. *Enfarte mata compositor Ismael Silva aos 73 anos*. O Globo. Rio de Janeiro, 15 de mar. 1978.

COELHO, Regina. *Ismael: desde os anos 20 uma legenda viva do samba*. Última Hora. Rio de Janeiro, 14 de nov. 1975.

CORREIO DA MANHÃ. *Agredida a pau*. 02 de jan. 1930.

_____. *Suicidou-se com sal de azedas*. 02 de jan. de 1930.

_____. *Pancada de amor não dói*. 03 de jan. 1930.

_____. *Cortou-se com um vidro*. 03 de jan. 1930.

_____. *Um apaixonado violento*. 04 de jan. 1930.

_____. *A vida de nada lhe servia: por isso a Jorgina resolveu suicidar-se*. 07 de jan. 1930

_____. *Enciumada, atirou água fervente à cabeça do amante*. 07 de jan. 1930.

_____. *Agrediu a pontapés a esposa em estado interessante*. 11 de jan. 1930.

_____. *Agredida a barra de ferro*. 12 de jan. 1930.

_____. *O fogareiro explodiu e feriu gravemente marido e mulher*. 14 de jan. 1930.

_____. *Uma tragédia passionnal na Rua do Riachuelo: um médico e fiscal mata a jovem que seduzira e, em seguida, suicida-se*. 17 de jan. 1930.

_____. *Agredida a canivete pelo marido, foi para o pronto socorro*. 21 de jan. 1930.

_____. *Acordou debaixo de pancada*. 30 de jan. 1930.

_____. *Conseqüências do carnaval – surrou a esposa porque esta se fantasiou*, 07 de mar. 1930.

_____. *Uma mulher infeliz*. 11 de mar. 1930.

_____. *A menina queimou-se com o ferro de engomar*. 13 de mar. 1930.

_____. *Agredida a foice no morro de Arrelia*. 15 de mar. 1930.

_____. *Entre dançarinas profissionais*. 26 de mar. 1930.

_____. *Não era correspondida em seus amores...A dançarina tentou suicidar-se atirando-se do automóvel em movimento*. 01 de abr. 1930.

_____. *Contra os dancings*. 17 de abr. 1935.

_____. *Casou de mentira*. 02 de out. 1935.

_____. *As fábricas de amulação de casamento*. 08 de maio de 1935.

_____. *Música e pancadaria: cinco pessoas feridas no conflito*. 20 de set. 1935.

_____. *Ismael: o bamba do Estácio*. Rio de Janeiro, 9 de dez. 1964.

DANTAS, Pedro. *O samba, o poeta e o trabalho*. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 10 de jul. 1968.

DUARTE, Francisco. *Ismael Silva desconhecido: o grande compositor tinha uma filha. E um passado a persegui-lo*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14 de mar. 1978.

O ESTADO DE S. PAULO. *Ismael Silva, hoje e amanhã no TUCA*. São Paulo, 14 de abr. de 1973.

_____. *Ismael faz músicas, Chico Alves compra-as. E os dois fazem muito sucesso*. São Paulo, 15 de mar. de 1970.

_____. *Enfarte mata, aos 72 anos, o compositor Ismael Silva*. São Paulo, 15 de mar. 1978.

_____. *Ismael Silva dá seu adeus definitivo*. São Paulo, 16 de mar. 1978.

O GLOBO. *Ismael Silva*: “Se alguém resolver sambar certo não vai agradar porque ninguém mais conhece o samba certo.” Rio de Janeiro, 18 de fev. 1973.

_____. *Fundador da primeira escola de samba é barrado ao chegar á Avenida*. Rio de Janeiro, 03 de mar. 1976.

_____. *Ismael Silva, doente, quer ver o desfile em cadeira*. Rio de Janeiro, 01 de fev. 1978.

_____. *Parentes e amigos querem fazer Museu Ismael Silva*. Rio de Janeiro, 02 de mar. 1978.

FOLHA DE S. PAULO. *Morre Ismael Silva*. São Paulo, 15 de mar. 1978.

_____. *Ismael: o samba ficou só*. São Paulo, 16 de mar. 1978.

GRUNEWALD, José Lino. *A volta de Ismael*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 13 de mai. 1973.

_____. *LP comprova talento de Ismael*. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 23 de dez. 1973.

JORNAL DO BRASIL. *Ismael volta para gravar*. Rio de Janeiro, 23 de abr. de 1964.

_____. *Ismael Silva, que ficou de fora na Avenida, vai ter desagravo no Teatro Opinião*. Rio de Janeiro, 19 de mar. 1973.

_____. *O samba da fase heróica sobe ao palco na ginga do velho compositor*. Rio de Janeiro, 18 de abr. 1973.

_____. *Ismael Silva na idade do samba*. Rio de Janeiro, 16 de jul. 1973.

_____. *Ismael – o último bamba*. Rio de Janeiro, 15 de set. 1975.

_____. *Ismael Silva – autor “de Se você jurar” – morre de enfarte aos 72 anos*. Rio de Janeiro, 15 de mar. 1978.

_____. *Ismael Silva recebe hoje Diploma de Cavaleiro da ordem da Cartola Dourada*. Rio de Janeiro, 6 de mai. 1964.

_____. *Sem as escolas de samba, que nasceram de uma idéia sua, Ismael Silva é sepultado*. Rio de Janeiro, 16 de mar. 1978.

LOPES, Tim. *Adivinhem quem não vai ao desfile! Ismael Silva, o fundador das escolas*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 27 de jan. 1978.

LUCCA, Roberta de. *Mesa de bambas*. Vida Simples, nº 39, Março de 2006.

MALHEIROS, Sônia; MIGUEL, Antonio Carlos. *Ismael Silva: minha vida é um samba*. In: *Música do planeta Terra*, nº 1. Rio de Janeiro, editora Ground Informação, 1976.

MORAES, Vinicius de. *Ismael Silva*. Revista de Música Popular, nº5. Rio de Janeiro: 1955.

NAGLE, Leda. *Ismael Silva: muita gente me curte, me beija e me abraça. Não sou Ave Maria, mas sou cheio de graça*. O Globo, 14 de nov. 1975.

NEPOMUCENO, Eric. *Um poste tem história na vida de Ismael Silva*. O Globo. Rio de Janeiro, 05 de jul. 1970.

NONATO, José A. *Ismael, um temperamento*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 30 de mai. 1971.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Ismael Silva e o samba: Bodas de Esmeralda*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 24 de mai. 1967.

PERIN, Orivaldo & PEÑA NETO, José de La. *No Rio, colação de grau do samba*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 de fev. 1972.

RANGEL, M.L. *Ismael Silva: outra aula de samba*. Jornal do Brasil, 2 de abr. 1974.

REVISTA MANCHETE. *O melhor samba faz escola*: Deixa Falar. s.d.

REVISTA VEJA. *Uma viração para Ismael*. São Paulo, 13 de mai. 1970.

_____. O solitário Ismael, ensaiando o dia de uma volta. São Paulo, 12 de fev. 1975.

SOARES, Dirceu. *Até hoje o povo não sabe quem foi Ismael*. Folha de S. Paulo. São Paulo, 14 de mar. 1979.

TAVORA, Sílvia. *O carnaval está morto*. Revista Veja, p. 3, 14 de fev. 1970.

TUPY, Dulce. *Ismael Silva: o samba está de cama*. Revista Istoé, São Paulo, p. 52-53, 01 de fev. 1978.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *Ismael Silva: A solidão nos versos dos sambas*. Rio de Janeiro, 11 de out. 1975.

ÚLTIMA HORA. *Sem título*. Rio de Janeiro, 25 de abr. 1972.

_____. *Sem título*. Rio de Janeiro, 03 de mai. 1972.

_____. *Ismael Silva: 50 anos de samba*. Rio de Janeiro, 14 de nov. 1975.

_____. *No lugar de honra, queiram ou não queiram*. Rio de Janeiro, 14 de set. de 1977.

<http://www.dicionariompb.com.br> Acesso em: 18/06/2005 e 19/09/2005.

DISCOGRAFIA

ROSA, Noel; SILVA, Ismael. *Escola de malandro*. Intérpretes: ROSA, Noel; SILVA, Ismael e ESTÁCIO, Batutas do. In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*.

São Paulo: Gravadora Velas, 2000. Catorze CDs, v. 3, CD 5, faixa 2. Acompanha encarte.

ROSA, Noel; SILVA, Ismael; ALVES, Francisco. *Adeus*. Intérprete: Jonjoca; BARBOSA, Castro. In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000. Catorze CDs, v. 2, CD 4, faixa 1. Acompanha encarte.

ROSA, Noel; Vadico. *Conversa de botequim*. Intérpretes: ROSA, Noel; REGIONAL Conjunto. In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000. Catorze CDs, v. 5, CD 9, faixa 5. Acompanha encarte.

SILVA, Ismael; Rosa, Noel. *Ando cismado*. Intérprete: ALVES, Francisco. In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel Rosa pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000. Catorze CDs, CD 4, faixa 7.

SILVA, Ismael. *Agradeças a mim*. Intérprete: CALDAS, Sílvio. In: CARVALHO, Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1980, p. 98.

SILVA; Ismael; ALVES, Francisco; BASTOS, Nilton. *Se você jurar*. Intérpretes: REIS, Mário; ALVES Francisco. In: FRANCHESCI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco CDs com imagens e 4 CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 12.

SILVA, Ismael; ALVES, Francisco. *Amor de malandro*. Intérprete: ALVES, Francisco; REIS, Mário. In: FRANCHESCI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco CDs com imagens e 4 CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 14.

SILVA, Ismael. *Novo amor*. Intérprete: REIS, Mário. In: FRANCHESCI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco CDs com imagens e 4 CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 18.

SILVA, Ismael. *Para mim perdeste o valor*. Intérprete: ALVES, Francisco. In: CARVALHO, Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1980, p. 90.

SILVA, Ismael; ROSA, Noel. *Gosto, mas não é muito*. Intérpretes: ALVES, Francisco; ESTÁCIO, Bambas do. In: JUBRAN, Omar Abu C. *Noel pela primeira vez*. São Paulo: Gravadora Velas, 2000. Catorze CDs, v. 2, CD 3, faixa 5. Acompanha encarte.

ALVES, Francisco; BASTOS, Nilton; SILVA, Ismael. *Ironia*. Intérpretes: ESTÁCIO, Bambas do. In: FRANCESCHI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco 5 CDs com imagens e quatro CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 7.

SILVA, Ismael. *Liberdade*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1932. 1 partitura, piano e voz. (2 p.).

SILVA ISMAEL; *Para me livrar do Mal*. Intérprete: ALVES, Francisco. In: FRANCESCHI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco 5 CDs com imagens e quatro CDs com fonogramas originais, CD 4, faixa 12.

SILVA, Ismael. *Carinhos eu tenho*. Intérprete: SILVA, Ismael. In: CARVALHO, Luis Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*, p. 95.

SILVA, Ismael. *Tristezas não pagam dívidas*. Intérprete: Silva, Ismael. In: *Se você jurar*. Rio de Janeiro: Gravadora RCA Victor, 1973. 1 CD remasterizado em digital.

SILVA, Ismael. *Cara feia é fome*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1935. 1 partitura, piano e voz, (2 p.)

SILVA, Ismael. *O que será de mim?*. Intérpretes: ALVES, Francisco; REIS, Mário. In: FRANCHESCI, H. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cinco 5 CDs com imagens e quatro CDs com fonogramas originais. CD 4, faixa 22.

TEIXEIRA, Américo; SILVA, Dorival. *Vida de bailarina*. Intérprete: MARIA, Ângela. Rio de Janeiro: Gravadora Copacabana, 5170 – B, 1954. Um disco vinil, 45 rpm. Museu da Imagem e do SOM – MIS/RJ.

ICONOGRAFIA

CORREIO DA MANHÃ. *Show Se você Jurar*. 1973. 2 fotografias p&b. (fotos 3 e 4)

JORNAL DO BRASIL. *Ismael Silva e porta bandeira*. [s.d.]. 1 fotografia p&b. (foto 1)

_____. *Show o samba nasce do coração*. 1954. 1 fotografia p&b. (foto 2)

_____. *Canarinhos desfila para Ismael Silva*. 1975. 1 fotografia p&b. (foto 5)

_____. S/ Título. 1978. 1 fotografia p&b. (foto 6)

SETH. *Noitada num bar da Lapa*. 1937. 1 Charge. In: *Nosso Século*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 150.

Mapa 1: Elaborado a partir das descrições de Nestor de Holanda da região em *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da boemia do Rio de Janeiro*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1970.

ARQUIVOS CONSULTADOS

CEDAP – Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa. UNESP/Assis, São Paulo.

CEDOC – Centro de Documentação do jornal Folha de S. Paulo, São Paulo.

CEDOCI – Centro de Documentação e Imagem do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.

CECULT - Centro de Pesquisa em História Social da Cultura. UNICAMP/IFCH, Campinas, São Paulo.

MIS/RJ – Museu da Imagem e do Som. Acervo Almirante, Rio de Janeiro.