

ISMAEL SILVA: UMA MEMÓRIA FEITA DE FRAGMENTOS E SILÊNCIOSCarla Lisboa PORTO¹

Resumo: Neste artigo farei uma reflexão sobre as peculiaridades da memória do compositor Ismael Ismael Silva (1905 – 1978), e de seus artifícios para valorizá-la. Pretendo discutir, a partir de reportagens, material iconográfico e entrevistas concedidas à imprensa, sobre suas ferramentas para a construção de sua imagem como sambista. Desse modo, surgem novas possibilidades de pesquisa sobre a construção de uma memória da música popular no Brasil.

Palavras-chave: Ismael Silva, música popular, memória da música popular.

ISMAEL SILVA: A MEMORY MADE WITH FRAGMENTS AND SILENCES

Abstract: In this exposition I think about the peculiarities of the composer Ismael Silva's memory (1905 – 1978), and his skills to value it. I intend to discuss, focusing on the author's reports, the iconographic material and interviews gave to the press, about his tools to build his image as a sambista. In this way, new possibilities of research about the construction of a memory of the popular music in Brazil appear.

Key words: Ismael Silva, popular music, popular music memory.

Introdução

Nascido em Jurujuba, Niterói, em 1905, Ismael Silva ficou conhecido como um dos criadores da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a *Deixa falar*, além de suas parcerias musicais com Noel Rosa, Nilton Bastos e também com Francisco Alves. Depois de estudar no Liceu de Artes e Ofícios e de trabalhar como criado no bairro do Catumbi e do Rio Comprido, aos 18 anos, passou a viver definitivamente no bairro de Estácio de Sá. Além de aprender as artes da malandragem² (trejeitos, vocabulário, modo de vestir, bem como alguns truques para trapacear nos jogos de baralhos e conseguir tirar dinheiro dos “otários”) e do samba, com o tempo, buscou criar uma imagem de alguém fora do comum, seja na maneira esmerada de se vestir, seja nos depoimentos que concedeu à imprensa. O garoto pobre, filho de uma lavadeira e que perdeu o pai aos cinco anos se transformaria, anos mais tarde, no “rei do samba”. E o sambista famoso chegou à velhice tentando ter reconhecida e manter viva sua memória e trajetória.

Segundo Philippe Arières, em *Escrita de Si, escrita da história*, 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, construída³. Este mecanismo de “editar” a construção de uma imagem pública visa a responder à 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 indivíduo⁴. Ismael Silva buscava imprimir uma imagem a seu respeito que também determina, de alguma forma, sua identidade, ainda que essa imagem não revelasse sua verdadeira identidade. 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.

Assim, ao procurar editar a narrativa de uma “história de vida” e atribuir novos significados, é possível se diferenciar e se destacar de outros que fazem parte de um mesmo grupo social, além de demarcar seu lugar na sociedade. Para construir essa memória, observar a narrativa empregada é fundamental, porque podemos perceber mudanças no modo de ver e descrever a si mesmo e aos demais, bem como mudanças de opinião, valores, locais de sociabilidade, etc. E esses deslocamentos são ferramentas importantes para contar sobre essa trajetória.

Diferenciar-se de outros sambistas contemporâneos era, para Ismael Silva, de suma importância e isso fica evidente em suas entrevistas. O “Grande” Ismael Silva, um dos compositores de samba mais gravados na década de 1930, elaborou ao longo de sua trajetória cheia de idas e vindas, uma carreira artística legitimada não só pelas muitas partituras e discos gravados, mas também pela sua atitude e discurso. Isso não quer dizer que o autor tivesse total controle sobre o que era publicado na imprensa a seu respeito. O autor 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 fatos e acontecimentos de sua vida, mas é possível ordená-los, rearranjá-los e atribuir novos significados a eles quando se narra a própria trajetória⁵.

Dentre as fontes consultadas estão os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Última Hora* e as revistas *Música do Planeta Terra*, *Revista de Música Popular*, *Revista Fluminense de Folclore*, *Veja*, *Manchete* e *Istoé*. Além destes periódicos, foi utilizada também a transcrição de uma entrevista concedida à TV Cultura, no programa *MPB Especial*, gravado em 16/04/1973⁶ e trechos de seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1966. Esse conjunto de fontes foi publicado e divulgado na segunda fase da carreira do sambista, após um intervalo de 1935 a 1950, que abordaremos adiante. As entrevistas e reportagens trazem em seu conteúdo depoimentos de um compositor já maduro, que poderia escolher, ou pelo menos tentar ocultar, momentos menos interessantes ou menos dignos de destaque. Ao analisar o discurso presente no material analisado, constata-se a necessidade recorrente do compositor em valorizar seu passado como um artista diferente

dos demais. Apesar de não ser um material produzido por ele, mas *sobre* ele, o discurso presente em seus depoimentos e entrevistas oferece condições para analisar e compreender essa construção de si.

Ismael Silva – imagens de si



FOTO 1– Show O Samba nasce do coração, na boate Casablanca, 1954⁷.

Ao observar a foto acima, é possível ver mais do que o registro de um momento da carreira artística de Ismael Silva. É possível verificar o mesmo esforço de “editar” sua memória, por meio de fotografias publicadas em jornais e revistas. No material iconográfico pesquisado⁸, junto com as entrevistas e reportagens, 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” –, e principalmente, para que fosse visto como alguém bem querido.

Há vários elementos na foto que remetem a uma origem, não só a de Ismael Silva como malandro, 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 região conhecida como Pequena África, onde teria surgido o samba carioca, ainda sob influência do maxixe. A postura, as roupas e até mesmo seu sorriso, revelam que, aos 49 anos, Ismael estava de volta, e em plena forma. A imagem do sambista estava diretamente ligada ao seu discurso e também às suas composições. Além das entrevistas e depoimentos, suas músicas

documentam as práticas e os costumes do grupo social ao qual pertencia e ainda, poderiam fornecer indícios de como gostaria de ser visto.

A grande quantidade de fotos, reportagens em jornais e revistas, uma biografia e diversas entrevistas concedidas a jornalistas da área de música, pareciam facilitar a tarefa de identificar e reconhecer uma memória para o compositor. Entretanto, depois de ler boa parte do material, concluí que a maior parte das fontes continha as mesmas informações. Os dados se repetiam com muita frequência e eram citados em diferentes trabalhos.

O mesmo acontecia com as referências bibliográficas. Em trabalhos como *Almanaque do Samba*⁹, do jornalista André Diniz, *Feitiço Decente*¹⁰ de Carlos Sandroni, *Sua excelência o samba*¹¹, de Henrique L. Alves, uma fonte sempre citada foi o livro *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*¹², escrito pelo jornalista Sérgio Cabral, publicado em 1996. Esse livro é uma versão revista de *As escolas de samba – o quê, quem, como, quando e por quê*¹³, publicada em 1974. Nele, há uma entrevista de Ismael Silva em que ele fala de sua infância no bairro de Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, e da origem da escola de samba *Deixa Falar*.

Além disso, dados fornecidos para essa mesma entrevista também aparecem em seus depoimentos para o *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *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*¹⁴, com os mesmos dados. É possível perceber então, que as informações sobre a vida do sambista já haviam se tornado oficiais, ou seja, foram cristalizadas. Surge então a necessidade de investigar como ocorreu esse processo de “cristalização” da narrativa de sua trajetória de vida.

Para isso, algumas questões, como quais eram seus círculos de relações (amigos, inimigos, parentes, colegas, vizinhos, etc.), permitiram ler e interpretar esse material. Que características poderia encontrar 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 do sambista quando jovem? Nem sempre responder a essas e outras indagações é tarefa fácil, uma vez que, mesmo com todo o seu esforço para manter viva sua memória como compositor popular, alguns pontos de silêncios e omissão a respeito de episódios menos interessantes, do ponto de vista do indivíduo, estão presentes nessa narrativa.

Nesse sentido, a afirmação de Philippe Arières¹⁵, auxilia na compreensão do tema. Ao arquivar a vida, seja guardando cartas, bilhetes, cartões postais, diários, recortes de jornais e revistas, fotografias, entre outros, contrapõe-se uma imagem social a uma imagem particular. A prática de construção de uma identidade é um meio de vê-la registrada, juntamente com seus valores, crenças e práticas. Ao falar de seu passado como artista, Ismael Silva procurava sempre projetar a imagem de alguém especial. Produzia um sentido específico e peculiar para

sua vida e seus vínculos de amizade e, ao contar a própria história, buscava esse reconhecimento independentemente do que tivesse realmente acontecido.

Um episódio que ilustra sua “singularidade”, e que sempre contava aos repórteres, era sobre a sua vontade de estudar. 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 é¹⁶?

Não bastasse o episódio pouco comum, a narrativa buscava valorizar o caso “único”. É como se desde cedo, o pequeno Ismael estivesse destinado a ser admirado, a ter uma platéia. Sua biógrafa, Maria Thereza Mello Soares, afirma que a principal característica de seus depoimentos 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 responsável¹⁷.

Essa “gabolice” era parte de uma estratégia para um processo de construção de sua identidade de alguém especial. E essa “peculiaridade” (ou seria gabolice, como quer a biógrafa?) já era mostrada por ele ao apontar a importância que dava ao estudo, coisa à qual poucos garotos pobres como ele, teriam acesso.

A imagem que pretendia criar não era a de um sambista comum: negro, pobre e com poucas chances de melhorar de vida. Ele 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.

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 Estácio¹⁸.

Ismael Silva não foi somente personagem, tampouco só autor, uma vez que não tinha controle sobre os acontecimentos e episódios de sua vida. Na verdade, foi um *editor*, porque poderia escolher que “passagens” do passado seriam mais relevantes na construção de sua trajetória. Ao mesmo tempo em que ocorre o processo de uma escrita de si, a sua identidade também se constrói. A memória do compositor foi lapidada ao longo dos anos, para que só restasse a imagem do sambista famoso.

Isso vem ao encontro do que afirma Pierre Bourdieu, em *A ilusão biográfica*¹⁹: “o relato de vida tende a se aproximar de um modelo oficial de apresentação oficial de si”. No caso de Ismael Silva, seu *cartão de visitas*, isto é, sua apresentação oficial é a sua *peculiaridade*, seja na infância, seja no meio artístico. Tais artifícios eram utilizados para dar mais veracidade e lógica aos fatos, o que não quer dizer que tudo em sua vida tenha sido uma invenção, ou uma fantasia. Os registros deixados por ele, na forma de entrevistas, são *subjetivos e fragmentados* e seu valor histórico está justamente nestas características. Não se trata de enfatizar o aspecto factual, o testemunho de uma época, ou grupo social, mas de como os acontecimentos, a época ou mesmo as relações sociais repercutiram em sua vida. O objetivo desses registros, portanto, não é descobrir o que aconteceu e sim o de registrar as sensações e impressões dos fatos que foram vividos por ele. Com esses artifícios, pretendia fazer com que a narrativa dos acontecimentos de sua vida que mereciam destaque levassem as pessoas a acreditar que, de fato, ele era alguém especial, único. No meio de tantos que buscavam viver profissionalmente de suas composições, este era o modo encontrado por Ismael Silva para se fazer lembrar e valorizar e também para não ser só mais um sambista entre tantos outros de sua geração.

Contudo, alguns aspectos da vida pessoal ficaram nebulosos. Um exemplo disso são os boatos de que o compositor era homossexual. Tais boatos nunca foram confirmados ou negados, apesar de Luis Antônio Giron, em seu livro *Mário 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*”²⁰. Entretanto, Giron não menciona de onde tirou 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 uma sexualidade ambígua, o que não quer dizer que fosse verdade. Em sua biografia não há nenhuma referência a essa questão, tampouco nos livros e reportagens de periódicos citados anteriormente. O cantor Mário Reis, um dos que mais gravaram composições de Ismael Silva no início da década de 1930, assim como ele, era visto como alguém “esquisito”, “afetado” e de pouca masculinidade. Tudo por causa da maneira como se apresentava em público e de seus gestos delicados ao cantar.

*Seus maneirismos discretos (de Mário 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 (...) ²¹.*

O foco desta discussão não é procurar saber quais as preferências sexuais do compositor, mas perceber que, ao tentar forjar uma imagem diferente dos demais compositores, seja na vestimenta, nos anéis e cordões de ouro que usava, Ismael Silva, também teve uma outra, elaborada pelos outros. Esta é muito diferente daquela pretendida por ele. Como provavelmente não havia indícios suficientes para confirmar essa hipótese, talvez a biógrafa não tenha considerado este assunto como algo que devesse ser investigado mais detidamente. Isso mostra que, apesar de todo um esforço em criar uma imagem de si para si e para os demais, dos relatos, documentos e outros indícios, nem sempre ela é recebida e interpretada da mesma maneira. É uma memória “clandestina”²².

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 à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante ²³.

Surgem novamente as brechas, as zonas de silêncio, de sombras e de não ditos²⁴. São episódios que ficam de fora da edição final da memória ‘oficializada’ de Ismael Silva, mas que repercutiram de maneira irreversível em sua vida. Numa sociedade machista como aquela na qual vivia, a homossexualidade não era aceita. Se de fato o compositor fosse homossexual, isso macularia sua imagem de artista e, portanto, deveria ser negado, ou ocultado. Se não fosse, essa afirmação pode ter surgido como uma tentativa de desmoralizá-lo, uma vez que seu comportamento e vestimenta eram considerados extravagantes e associados à homossexualidade, tida como um “desvio moral”, “uma perversão”. Às vezes, é preciso ir além dos documentos para obter informações (ou hipóteses) onde, aparentemente, elas não estão:

nas brechas, nas ausências, bem como na imagem construída por outras pessoas. Com isso, além das práticas sociais, é possível perceber juízos de valor e moral vigentes na época.

O boteco era o principal lugar de sociabilidade daqueles que viam no samba, não apenas um meio de expressão cultural, mas também de entretenimento nas comunidades pobres naquela época. Era lá que compartilhavam de um modo de ver o mundo e as pessoas, seus códigos, pontos de vista e práticas. Era lá também que elaboravam suas impressões e representações sobre a comunidade e, particularmente, sobre o modo de vida.

Desde garoto, Ismael Silva já acompanhava as rodas de samba do bairro de Estácio de Sá, que eram freqüentadas por sambistas como Bide (Alcebíades Barcelos, 1902 - 1975), seu irmão Mano Rubem (Rubem de Maia Barcelos, 1904 – 1927), Nilton Bastos (1899 – 1931), Brancura (Sílvio Fernandes, 1908 – 1935), Baiaco (Osvaldo Caetano Vasquez, 1903 - 1935), Mano Edgar (Edgar Marcelino dos Passos, 1900 – 1931). Foi freqüentando o Bar Apolo ou o Bar do Compadre²⁵ que Ismael incorporou o discurso da malandragem, seu vocabulário, o gingado de corpo, o modo de se vestir e de viver do malandro²⁶.

Além dos sambas, outras motivações moviam o grupo e a comunidade do bairro de Estácio de Sá: os ranchos carnavalescos e a primeira escola de samba, a *Deixa Falar*. Apesar da curta duração (de 1929 a 1931), modificou de modo definitivo a maneira de brincar o carnaval. Em um depoimento para o jornalista Sérgio Cabral, Ismael Silva afirma que

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que o bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumprugurundum²⁷.

Depois de ajudar a modificar o andamento do samba e fazer parte do grupo que formou a *Deixa Falar*, Ismael Silva conheceria novos lugares e estabeleceria outros vínculos. O compositor deixou seu emprego na Central do Brasil para ser compositor e músico profissional no final dos anos 1920²⁸. Vivendo como sambista profissional e não como alguém comum, poderia transitar entre mundos completamente diferentes. O principal intermediário para que pudesse conhecer e estabelecer novos vínculos foi o cantor Francisco Alves²⁹. De acordo com alguns depoimentos do próprio Ismael Silva, isso era, para ele, uma vantagem, um diferencial na sua carreira de compositor:

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 Silva³⁰?

Bem sucedido e famoso, Francisco Alves lançava mão de seu prestígio para conseguir boas músicas e, com elas, fazer bons negócios. O cantor comprava a autoria das músicas e ganhava da gravadora, não só pela quantidade de discos vendidos, mas também pela co-autoria das canções que havia comprado e gravado de seus conhecidos na região do Estácio³¹. 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.

Procurado por Bide para propor a compra de um samba em nome de 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 dois anos antes da transação entre Francisco Alves e Ismael Silva, pelo pianista Orlando Thomas Coelho, conhecido como Cebola, em 1925³². Ele seria procurado novamente, desta vez pelo próprio cantor, com o intuito de conhecer suas outras composições. Para valorizar o episódio, ele constrói uma narrativa do encontro para que seja vista como mais um *momento especial* na vida de *alguém especial*.

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.

Entreí 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 Leiteria 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 medicina³³.

É interessante notar alguns aspectos da narrativa de Ismael Silva sobre o episódio. O primeiro deles, e o que ele fazia questão de observar, foi o fato de o cantor mais famoso da época ter ido procurá-lo, num botequim no bairro pobre de Estácio de Sá. Além disso, aparece a prática de compra e venda de sambas, que era algo aparentemente comum³⁴.

Dois elementos chamam a atenção no depoimento. O primeiro é mostrar um objeto inanimado, um poste, como testemunha (ou amuleto de sorte?) e a menção de que deve ao tal poste “todo cuidado, todo respeito”. O segundo diz respeito à sovinice de Francisco Alves. Se, de fato, esta era uma característica conhecida do cantor, o fato de ter lhe pago um lanche

indica que havia todo o interesse em convencê-lo do negócio proposto. Ou seja, Francisco Alves via nas composições de Ismael Silva uma verdadeira “mina de ouro” e o investimento inicial nem seria tão caro, em vista do que poderia lucrar num futuro breve.

Durante o período da parceria, Ismael Silva foi uma espécie de secretário pessoal de Francisco Alves. Ficava responsável por encontrar canções que valessem a pena gravar, assim como Bidê, pouco tempo antes. Na carta transcrita a seguir, datada de 15 de outubro de 1931, enviada ao compositor, o cantor dá instruções sobre o “negócio” com as músicas e, mais uma vez, fica claro como o comércio de músicas era uma boa oportunidade de negócios.

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 formas 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 Aires³⁵.

Na carta reproduzida acima, podemos notar alguns indícios que nos conduzem a diversos aspectos da vida de Ismael Silva: as relações pessoais e profissionais entre ele e Francisco Alves; as práticas cotidianas no “negócio da música”; a maneira como a vida artística era vista por eles (um negócio visando o máximo de lucro possível), a importância da “nota” (dinheiro), da família (o cantor faz menção à irmã de Ismael e à mãe do amigo e parceiro musical Nilton Bastos, que havia falecido naquele ano).

Outro aspecto importante é o vocabulário empregado na carta, com frases longas, repletas de vírgulas, cheia de gírias e expressões populares como, “vou ficando na moita”,

“néris de andar atrás de jornalista e de chaleirismo”, ou “Tocaia com eles!”. O tom da narrativa da carta estava muito mais próximo de uma conversa, ainda que de um sócio passando instruções a outro, do que o utilizado geralmente nas correspondências entre amigos. Um trecho da última frase em particular chama a atenção: “[...] enfim, você vê tudo direito e banca o chefe de verdade”, nos leva a deduzir que Francisco Alves dava autonomia a Ismael Silva para fazer negócios em seu nome, como se fosse o “chefe de verdade”.

Enquanto durou a parceria, que acabou em 1935, Ismael Silva estava sempre em companhia de Francisco Alves. Pôde conhecer e conviver com parte da intelectualidade carioca, que freqüentava os bares e cafés no centro da cidade. 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 para ser reconhecido por eles. Não negava o orgulho que sentia por ter amigos como Prudente de Moraes Neto, Lúcio Rangel, Hermínio Bello de Carvalho, o empresário Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes, Mário de Andrade, entre outros. 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. Aaulfo Alves ou uma sumidade estrangeira que estivesse visitando o Brasil.³⁶

As novas e importantes amizades do compositor eram para ele motivo de orgulho. Ele não era o primeiro artista popular a ter esse tipo de vínculo com a elite³⁷ mas, como era alguém com objetivo de ser visto como alguém especial, ele atribuiu um significado especial a esse círculo de amigos. Em uma circunstância especialmente delicada, a amizade de Prudente de Moraes Neto foi de grande ajuda. Ainda no ano de 1935, o sambista foi preso depois de atirar em Edu Motorneiro, que, segundo ele, havia desrespeitado Orestina, sua irmã. Ele foi preso em flagrante e condenado por tentativa de homicídio³⁸. Graças ao amigo, que foi seu advogado, cumpriria a pena mínima de cinco anos, mas foi solto em 1938, por bom comportamento.

Depois de cumprir a pena, Ismael Silva se viu sozinho. Afastou-se dos antigos amigos e deixou de freqüentar os lugares de seu costume, como os bares e gravadoras. Passou uma temporada com Orestina e os sobrinhos e depois, resolveu mudar-se. Durante muito tempo, ninguém soube exatamente onde ele estava, cogitou-se até que estivesse morto.

[...] Depois de 35, sei lá o que foi, fiquei desgostoso da vida. Caí 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?

(repórter:) 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 sucesso.³⁹

Mais uma vez, o silêncio sobre si aparece. Se não há como apagar esse episódio, pode-se calar sobre ele, uma vez que não faz parte do grupo de grandes acontecimentos de sua vida. No depoimento, o compositor sequer menciona o período em que esteve preso, apenas que ficou “desgostoso da vida”. Não havia de sua parte nenhum interesse em esclarecer ou explicar o desgosto e o que fez durante essa ausência de 15 anos. Ao contrário, preferia ocultar, seja por seu orgulho ferido, vergonha, ou para não manchar ainda mais a imagem de sambista famoso e único. 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 caladão.⁴⁰

O silêncio então, torna-se um recurso para minimizar os efeitos de lembranças não desejadas, clandestinas. Ele é também uma forma de discurso. Ao calar sobre um assunto ou um fato, provavelmente porque não se pretendia polemizar sobre questões delicadas e de difícil aceitação por parte de um grupo social a que pertence ou deseja pertencer.

Ismael Silva se retirou do mundo artístico até 1950, quando compôs *Antonico* e *Único desejo*, que foram gravadas com bastante sucesso. Nos anos seguintes voltaria a compor e a gravar discos em 1950, 1955 e 1957⁴¹. Três anos antes, apresentou-se 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.

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 novamente Ismael Silva, ainda que, por alguns momentos, voltasse a assumir o título de “rei do samba”. Sua identidade como compositor e sambista popular havia sido recuperada, apesar de não ter mais o mesmo viço de antigamente. O “grande Ismael Silva”, como Vinicius de Moraes o chamava nas rodas do *Café Nice* no ápice de sua carreira, queria ser lembrado, reconhecido como um artista importante. Por isso buscou construir uma imagem de si como representante de uma geração de velhos sambistas que, em pouco tempo não existiria mais. Ele desejava, sobretudo, que sua imagem e tudo o que ela representava, sobrevivesse depois dele. Para isso, o sambista assumiria o papel de ícone de si mesmo, de seus sambas, de uma época e de um modo de viver.

No carnaval de 1975, ano em que completou 70 anos, 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*. O compositor foi o primeiro homenageado vivo em desfiles de carnaval⁴². 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 memória.

Ainda naquele ano, o compositor foi beneficiado pela Secretaria de Turismo e teria direito a dois ingressos nas cadeiras cativas. Porém, ao tentar exercer esse direito, no carnaval do ano seguinte, 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 de 1977 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 do mesmo ano, o sambista 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, tá?*⁴³

Ainda 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 samba⁴⁴”. 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, ameaçado de despejo pelo atraso de dois meses de aluguel, com poucos amigos, sem dinheiro, nem a mesma fama dos idos de 1930.

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, 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.*⁴⁵

Em 14 de março de 1978, às 20 horas e 30 minutos, Ismael Silva morreu vítima de um infarte, depois de ficar internado por três meses no Hospital da Lagoa. Seu corpo foi velado no Museu da Imagem e do Som e sepultado no Cemitério do Catumbi, no Rio de Janeiro⁴⁶. Apesar dos cuidados para manter viva sua memória de grande sambista, não foi possível apagar os rastros deixados de indivíduo comum. Ao confrontar as fontes, o discurso do compositor presente em seus sambas, suas entrevistas e as imagens que outras pessoas construíram para ele, foi possível reconstruir a memória de alguém que buscava ser reconhecido, ainda que com silêncios e ausências. Ao contrário do que se imagina, o silêncio não omite completamente. Ele sugere um novo modo de ver e investigar sobre a memória.

Notas:

¹ Mestre pelo Programa de Pós Graduação de História Social, UNESP – Assis, bolsista CAPES, orientada pela Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva

² Para mais detalhes sobre o *modus vivendi* do malandro ver: MATOS, Claudia. Acertei no milhar:samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

³ ARIÉRES. Philippe. *Escrita de Si, escritas da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, nº 21, p. 11.

⁴ GOMES, Ângela Castro (org.) *Escrita de Si: escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

⁵ GOMES, Ângela Castro (org.). *Opus Cit.*, p. 16.

⁶ SILVA, Ismael. BOTEZELLI, J.C.; PEREIRA, Arley. *A música deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC – Serviço Social do Comércio, 2000.

⁷ Foto integrante do Acervo do Centro de Documentação do jornal *Folha de S. Paulo*.

⁸ Foram consultados os acervos do Centro de Documentação do jornal *Folha de S. Paulo* e o Centro de Documentação Iconográfica do *Jornal do Brasil*.

⁹ DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

¹⁰ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

-
- ¹¹ ALVES, Henrique. L. *Sua excelência o samba*. São Paulo: Símbolo, 1976.
- ¹² CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- ¹³ _____. *As escolas de samba: o que, quem, quando e por que*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- ¹⁴ www.dicionariompb.com.br. Acesso em 18 de jun. 2005,
- ¹⁵ ARIÉRES. Philippe. *Escritas de Si, escritas da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, nº 21, p. 11.
- ¹⁶ Trecho extraído de seu depoimento para o Museu da Imagem e do som – RJ, em 1966. Parte integrante do Acervo Almirante.
- ¹⁷ SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p. 9.
- ¹⁸ 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.
- ¹⁹ 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.
- ²⁰ GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 98. Grifo da autora.
- ²¹ GIRON, Luís Antônio. Op. Cit., p. 156.
- ²² POLLAK, MICHEL. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2 nº. 3, 1989, p. 3-15.
- ²³ ARIÈRES, Philippe. Op. Cit, p. 5.
- ²⁴ POLLAK, Michel. Op. Cit., p. 8.
- ²⁵ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996 a, p. 41.
- ²⁶ SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música, 1985, p. 9.
- ²⁷ CABRAL, Sérgio, Op. Cit, p. 242.
- ²⁸ idem, ibidem, p. 42.
- ²⁹ 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-ator 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).
- ³⁰ MALHEIROS, Sonia; MIGUEL, Antonio Carlos. *Ismael Silva: minha vida é um samba*. Música do Planeta Terra, nº 1. Rio de Janeiro: Ground Informação, 1976, p. 10.
- ³¹ GIRON, Luis Antonio, *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 97-98.
- ³² ALVES, Henrique L. *Sua excelência o samba*. São Paulo: Símbolo, 1976, p. 69.
- ³³ *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.
- ³⁴ Para saber mais detalhes sobre o comércio de sambas, ver: CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996; HOLLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boemia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Editora Conquista, 1970, 2ª. Edição. Ainda que sejam trabalhos de memorialistas e não de historiadores, é interessante observar como essa dinâmica era descrita por depoimentos dos próprio sambistas ou jornalistas que escreviam sobre música naquele período.
- ³⁵ GIRON, Luis Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 143-4.
- ³⁶ GIRON, Luis Antônio. Op. Cit., p. 20.

-
- ³⁷ Hermano Vianna, em *O mistério do samba*, discute sobre essas relações entre membros da elite carioca e artistas populares, como Pixinguinha e Catulo da Paixão Cearense. Ele define estes intelectuais e membros da elite como *mediadores culturais*, utilizando o conceito criado por Michel Vovelle. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 2004.
- ³⁸ SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p. 22-23.
- ³⁹ Idem, *ibidem*, p. 21.
- ⁴⁰ 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.
- ⁴¹ SILVA, Ismael (intérp.) SILVA, Ismael. *Me diga teu nome/Nem é bom falar*. Rio de Janeiro: Gravadora Sinter, 1955. Um disco em vinil, 78 rpm.; SILVA, Ismael (interp.) SILVA, Ismael. *O samba na voz do sambista*. Rio de Janeiro: Gravadora Sinter, 1955. Um disco em vinil, 78 rpm.; SILVA, Ismael (intérp.) SILVA, Ismael. *Ismael canta...Ismael*. Rio de Janeiro: Gravadora Mocambo, 1957. Um LP em vinil.
- ⁴² SOARES, Maria Thereza Mello. Op. Cit., p. 38.
- ⁴³ ÚLTIMA HORA. *No lugar de honra, queiram ou não queiram*. Rio de Janeiro, 14 de set. de 1977.
- ⁴⁴ FOLHA DE SÃO PAULO. *Ismael: o samba ficou só*. São Paulo, 16 de mar. de 1978.
- ⁴⁵ REVISTA MANCHETE. *O melhor samba faz escola: Deixa Falar*. s.d.
- ⁴⁶ REVISTA MÚSICA. *Morreu Ismael Silva*. Rio de Janeiro, nº 22, 1978, p. 30.

Artigo recebido em 21/08/2007 e aprovado em 05/11/2007