



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH
INSTITUTO DE HISTÓRIA – IH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADADA – PPGHC

CARLOS AUGUSTO DA CONCEIÇÃO JUNIOR

O SAMBA DE SAMBAR DE ISMAEL SILVA E O BAIÃO DE LUIZ GONZAGA (1925 –
1945): UMA PERSPECTIVA COMPARADA

Rio de Janeiro

2024

CARLOS AUGUSTO DA CONCEIÇÃO JUNIOR

O SAMBA DE SAMBAR DE ISMAEL SILVA E O BAIÃO DE LUIZ GONZAGA (1925 –
1945): UMA PERSPECTIVA COMPARADA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Comparada, no Instituto de História, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em História Comparada.

Orientador: Prof. Dr. José Costa D'Assunção Barros.

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

d284s da Conceição Junior, Carlos Augusto
O samba de sambar de Ismael Silva e o baião de
Luiz Gonzaga (1925-1945): Uma perspectiva comparada
/ Carlos Augusto da Conceição Junior. -- Rio de
Janeiro, 2024.
115 f.

Orientador: José Costa D'Assunção Barros.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de
Pós-Graduação em História Comparada, 2024.

1. Ismael Silva. 2. Luiz Gonzaga. 3. Samba. 4.
Baião. 5. Estado Novo. I. Costa D'Assunção Barros,
José, orient. II. Título.

CARLOS AUGUSTO DA CONCEIÇÃO JUNIOR

O SAMBA DE SAMBAR DE ISMAEL SILVA E O BAIÃO DE LUIZ GONZAGA (1925 –
1945): UMA PERSPECTIVA COMPARADA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de
Pós-graduação em História Comparada, no Instituto de
História, da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como parte dos requisitos para a obtenção do título de
mestre em História Comparada.

Orientador: Prof. Dr. José Costa D'Assunção Barros.

Aprovado em: 01/04/2024.

BANCA EXAMINADORA



Orientador(a): Prof. Dr. José Costa D'Assunção Barros (PPGHC– UFRJ)
CPF: 785.299.487-34



Documento assinado digitalmente
LEONARDO SANTANA DA SILVA
Data: 11/06/2024 14:41:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Leonardo Santana da Silva (FAETEC)
CPF: 087.126.137-54



Prof. Dr. Danieli Machado Bezerra (PPGHC – UFRJ)
CPF: 031.100.854-29

Suplentes

Prof. Dr. Débora El-jaick Andrade (PPGHC)

Prof. Dr. Jossefrania Vieira Martins (IFCE)

Dedico este trabalho aos meus avós, Osmar Martins da Conceição (Formigão) (*in memoriam*) e Valdir Pessanha Gomes (Senhor Valdir) (*in memoriam*). Aos meus pais Vanilce Almeida Gomes da Conceição e Carlos Augusto da Conceição.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer aos santos, aos orixás e a todos que me guiaram e me deram suporte espiritual para chegar até aqui, com saúde e vontade de vencer os obstáculos da vida.

Agradeço pelo privilégio de ter nascido em uma família que me deu todo suporte material para buscar o meu desejo de me tornar professor de História e de estudar em uma Universidade que me proporcionou toda a bagagem necessária para chegar até aqui. Portanto, agradeço aos meus pais, Vanilce Almeida Gomes da Conceição e Carlos Augusto da Conceição, por terem apoiado essa ideia de seguir os passos da minha mãe e me tornar professor e pesquisador.

Agradeço a minha companheira, Milena Pereira da Silva, por ter me acompanhado até aqui, ombro a ombro. A minha cadela, a Carambola, que em meio às turbulências do trabalho, chegava até mim oferecendo carinho.

Aos meus amigos, que tenho como irmãos, Luiz Carlos Bento, que foi inspiração para desenvolver esse trabalho; Luiz Gustavo Alves, por todo apoio acadêmico e suporte; Luan Mugabe, por todas as ideias trocadas enquanto bebíamos uma Brahma bem gelada e cantávamos “Amor de Malandro” do Ismael Silva com muito fulgor. Ao Renato Boia, grande irmão historiador, rabequeiro e sanfoneiro, que me apresentou o forró e foi companheiro de graduação, um cara que admiro muito, exemplo de força e resistência. Ao meu grande amigo Tony, que me ajudou com o abstract e sempre torceu por mim, assim como eu por ele. Ao Igor Ribeiro, amigo que sempre esteve presente em todos os momentos felizes e tristes de minha vida, além de ser inspiração como ser humano. Provavelmente estarei esquecendo de alguém nesse momento, mas espero que se sintam todos acolhidos.

Por fim, e não menos importante, gostaria de agradecer do fundo do meu coração à professora Débora Andrade, que sempre acreditou no meu potencial – mesmo quando eu duvidava que seria capaz de chegar até aqui. Débora, você sempre estará em minha lembrança. Muito obrigado por sempre me acolher, de nunca desistir de mim, levo esse carinho e acolhimento junto comigo. Agradeço ao José D’Assunção Barros, que topou embarcar nesta aventura comigo, sempre me deixando super a vontade durante a pesquisa e me tratando com muito respeito e carinho. Agradeço também à instituição UFRJ e ao PPGHC. Gratidão é o que define.

RESUMO

O presente trabalho aborda, a partir de um aspecto comparativo, as trajetórias de Ismael Silva e de Luiz Gonzaga. O primeiro, Ismael Silva, foi um dos responsáveis por cunhar o samba de sambar, diferenciando do maxixe, tocado nas agremiações de carnaval, além de criar a Deixa Falar, que viria a ser, mais tarde, a Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Estácio de Sá, primeira escola de samba do Rio de Janeiro. Luiz Gonzaga, por sua vez, foi o precursor da cultura nordestina, desenvolvendo o ritmo conhecido como baião, e, por isso, marcado na história como “rei do baião”. Além de ambos terem sido pioneiros e protagonistas em seus universos musicais, também transformaram a música em ofício, aproveitando a efervescência da indústria cultural. Ao analisarmos a trajetória de ambos, percebermos alguns pontos em comum e outros que os distanciam. Tanto Ismael Silva quanto Luiz Gonzaga, foram responsáveis pela ascensão dos seus estilos musicais, propuseram novas formas de pensar o samba e a música nordestina, além de estarem presentes no momento de ascensão da rádio. Porém, nosso objetivo é ir além das semelhanças e avançarmos nas contradições em que nossos personagens estão inseridos, cada um com suas particularidades, apesar de um contexto muito parecido. Ao longo do trabalho, percebemos que o Luiz Gonzaga alcançou uma projeção nacional maior, um reconhecimento social não só em sua cidade natal, Exu, mas também no Rio de Janeiro, impactando diretamente na vida do povo nordestino de Exu, ou dos retirantes que viviam na capital do Brasil à época. A música gerou, não só esse reconhecimento e fama, mas também garantiu seu sustento, da sua família e das pessoas que o cercavam, provocando uma mobilidade social. Por outro lado, Ismael Silva, embora também tenha conseguido uma pequena e efêmera mobilidade social vendendo suas composições e frequentando espaços da elite intelectual carioca, não conseguiu se firmar no mercado e acabou falecendo sem muitos recursos financeiros, por vezes sofrendo até descaso dos órgãos públicos. Além disso, percebemos na pesquisa, que Ismael Silva não recebe o devido valor pela sua importância para a cultura carioca, pois apesar de existirem algumas homenagens para o sambista, não julgamos ser de fato efetivas para manter o seu legado vivo. De que adianta ter uma praça em seu nome, um busto, ou até mesmo uma rua, mas não haver um trabalho efetivo de preservação de sua memória? Como o trabalho pretende abordar a trajetória de dois músicos com gêneros distintos, de realidades diferentes, mas que conviviam no mesmo espaço-tempo, optamos por fazer uma análise comparativa. Não para fazer uma mera comparação, mas buscando perceber a influência dos contextos em que ambos estavam inseridos. A análise comparativa permite aprofundar o debate sobre as novas relações socioeconômicas da sociedade carioca a partir da primeira

metade do século XX. Para tal, optamos por utilizar o conceito de Histórias Cruzadas, posto que falamos de personagens que, além de terem algo em comum, tiveram suas vidas atravessadas pela questão da música enquanto meio para sobreviver economicamente.

Palavras-chave: Ismael Silva. Luiz Gonzaga. Samba. Baião. Trabalho. Memória. Estado Novo.

ABSTRACT

This study explores, from a comparative perspective, the trajectories of Ismael Silva and Luiz Gonzaga. The first, Ismael Silva, was one of the key figures in shaping samba as a dance genre, distinct from the maxixe and played in carnival associations. He also founded "Deixa Falar," which later became the Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Estácio de Sá, the first samba school in Rio de Janeiro. Luiz Gonzaga, on the other hand, was a pioneer of Northeastern Brazilian culture, who developed the rhythm known as baião, earning him the historical title of the "King of Baião." Both musicians were pioneers and protagonists in their musical realms, transforming music into a profession and benefiting from the burgeoning cultural industry. By analyzing their trajectories, we identify several commonalities and differences. Both Ismael Silva and Luiz Gonzaga were responsible for the rise of their respective musical styles. They proposed new ways of thinking about samba and Northeastern music, in addition, he was present during the rise of radio. However, our objective is to go beyond these similarities and delve into the contradictions in which our subjects are embedded, each with their unique circumstances, despite a similar context. Throughout the study, we observe that Luiz Gonzaga achieved greater national prominence and social recognition not only in his hometown of Exu but also in Rio de Janeiro, directly impacting the lives of the Northeastern people of Exu and the migrants living in the Brazilian capital at the time. His music brought him not only recognition and fame but also provided financial support for himself, his family, and those around him, leading to social mobility. On the other hand, Ismael Silva, although he achieved a brief and limited social mobility by selling his compositions and frequenting the intellectual elite circles of Rio de Janeiro, was unable to secure a lasting presence in the market and ultimately passed away without significant financial resources, often suffering neglect from public institutions. Additionally, our research reveals that Ismael Silva does not receive the recognition he deserves for his contributions to Carioca culture. Despite some tributes, such as a plaza, a bust, or even a street named after him, we do not consider these efforts effective in preserving his legacy. What value do such honors hold if there is no substantial effort to maintain his memory? As the study aims to address the trajectories of two musicians from different genres and realities, yet who coexisted in the same timeframe, we opted for a comparative analysis. This approach is not intended for mere comparison but to understand the influence of the contexts in which both musicians were situated. A comparative analysis allows for a deeper discussion on the new socioeconomic relationships within Carioca society from the first half of the 20th century. To this end, we employ the concept of Cross-History, as we

are discussing figures who, besides having something in common, had their lives intertwined by music as a means of economic survival.

Keywords: Ismael Silva. Luiz Gonzaga. Samba. Baião. Work. Memory. Estado Novo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Entrada do Morro São Carlos, no bairro do Estácio, onde Ismael Silva viveu boa parte da sua vida	18
Figura 2 - Local onde foi fundado a Deixa Falar	25
Figura 3 - Monumento em homenagem ao local da residência em que Luiz Gonzaga nasceu	31
Figura 4 - Fachada da Igreja de São João Batista do Araripe.....	32
Figura 5 - Interior da Igreja de São João Batista do Araripe	33
Figura 6 - Fachada da Igreja Bom Jesus dos Aflitos, padroeiro do município	39
Figura 7 - Praça Compositor Ismael Silva no bairro do Estácio de Sá.....	69
Figura 8 - Fachada da GRES Estácio de Sá, antiga Deixa Falar	71
Figura 9 - Placa de homenagem aos 100 anos de Ismael Silva, exposta no muro da fachada da GRES Estácio de Sá	71
Figura 10 - Portal da entrada do município de Exu – PE, na rodovia Asa Branca.....	78
Figura 11 - Entrada da cidade de Exu com estátua de Luiz Gonzaga ao fundo	78
Figura 12 - Fachada do Parque Asa Branca, o museu do Gonzagão.....	79
Figura 13 - Fachada da casa de Luiz Gonzaga, no Parque Asa Branca	79
Figura 14 - Mausoléu onde se encontra os restos mortais de Luiz Gonzaga.....	79
Figura 15 - Fachada da casa de Januário e Santana.....	80
Figura 16 - Fachada da casa que Luiz Gonzaga construiu para seus pais	80
Figura 17 - Fachada do Grupo Municipal Luiz Gonzaga, atualmente abandonada	81

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 O SAMBA DE SAMBAR DE ISMAEL SILVA	18
2.1 O compositor	18
2.2 Profissão músico: um desafio atemporal	23
2.3 A questão social do trabalho na historiografia	29
3 LUIZ GONZAGA: UMA ANÁLISE HISTÓRICA	31
3.1 Da enxada à sanfona	31
3.2 O soldado Gonzaga	42
3.3 A música no quartel	44
3.4 Luiz Gonzaga e sua sanfona	47
3.5 A questão do Nordeste e do nordestino	53
4 ISMAEL E GONZAGA: UMA PERSPECTIVA COMPARADA	59
4.1 Aspectos comparativos	59
4.2 O lugar da memória	69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86
FONTES	89
APÊNDICES	91
Apêndice A - Tabela de músicas gravadas por Ismael Silva, contando composições e interpretações	92
Apêndice B - Tabela de músicas gravadas por Luiz Gonzaga, contando apenas composições	99
Apêndice C - Tabela de músicas gravadas por Luiz Gonzaga, contando apenas interpretações	110

1 INTRODUÇÃO

Buscando tratar o músico enquanto trabalhador, optamos por analisar dois estilos musicais muito característicos da sociedade brasileira na primeira metade do século XX: o samba e o baião. A opção pelo Ismael Silva, analisando a questão do samba, se dá pela sua trajetória pioneira na percepção de que este compositor teve que fazer uma mudança na estrutura do ritmo que ocupava o lugar do que hoje conhecemos como samba. Preocupado em acelerar o andamento dos sambas para que, nos desfiles de carnaval, as pessoas pudessem dançar e desfilar ao mesmo tempo, Ismael alterou a síncope do maxixe, forjando o que conhecemos como samba urbano, ou mesmo o samba de sambar. Ismael também foi grande responsável por criar o que se convencionou chamar como primeira escola de samba do Brasil, a Deixa Falar, atual GRES Estácio de Sá. Para completar, Ismael Silva, teve a possibilidade de vender os seus sambas para serem gravados por outro cantor, e, dessa forma, serem reproduzidos nas rádios, podendo garantir o seu sustento com isso. O seu pioneirismo e seu trabalho como compositor justificam nossa escolha como personagem a ser analisado nessa dissertação.

Como nos referimos a um pioneirismo, analisamos também a trajetória do Luiz Gonzaga, que diferente do Ismael Silva, um remanescente de escravos que vivia no Rio de Janeiro, então capital do Brasil à época, saiu do sertão nordestino em busca de uma nova vida acompanhado de suas referências musicais, pois seu pai era sanfoneiro e sempre estava nas festas tocando ao seu lado. Gonzaga também tem um papel importante nesse processo de estilo musical popular, ou de massa. Forjou o baião e por estar inserido no ambiente do rádio, importante veículo de comunicação da época, pode levar sua música para outras regiões, divulgando a vida do sertão nordestino.

Ao tratar a temática do trabalhador na historiografia brasileira, os primeiros historiadores buscavam abordar o operário e sua participação nos movimentos sindicais e luta por melhores condições, entendendo os trabalhadores como uma classe, sua participação na consolidação das leis trabalhistas e a fundação dos sindicatos. Entretanto, entre os anos 1980 e 1990, ao aprofundarem nos estudos sobre a classe trabalhadora, os historiadores começaram a perceber que estudar sobre a história dos trabalhadores não se limita apenas às suas ações políticas. Esse mesmo trabalhador que está nas fábricas e nos sindicatos, também se encontra na rua, nos bares, nas rodas de samba, nos terreiros de religião afro-brasileira e nas escolas de samba, por exemplo. Por isso, para ampliar a compreensão sobre a vida desses operários no século XX, era preciso levar em consideração as questões de sociabilidade desses indivíduos,

pois suas ações políticas não são restritas às greves, organização sindical, entre outros, mas também nas ruas, nos bares e nas agremiações de samba¹.

Neste trabalho, buscamos avançar um pouco nesse debate historiográfico, incluindo na classe trabalhadora um ofício que até os tempos atuais é difícil de ser reconhecido como legítimo: o músico como profissão. Ao longo dos anos, a historiografia tratava o trabalhador apenas como aquele que trabalha em fábricas, ou qualquer outro ofício em que se exigia o vigor físico da pessoa. Afinal, essa era a tendência de um Brasil moderno e republicano, que visava superar a herança colonial da escravidão.

Aqui, pretendemos contribuir para a historiografia sobre a classe trabalhadora trazendo à tona a figura de dois personagens que tiveram como ofício a música. Um se destacou pelas suas composições, encontrando dentro de uma lógica mercadológica, a partir da difusão da radiofonia, a possibilidade de vender suas músicas para cantores que se preocupavam em gravar e não em compor. Nos referimos aqui ao Ismael Silva (1905 – 1978), homem negro, filho de remanescentes de escravizados e que viveu boa parte da sua vida no bairro do Estácio de Sá, centro do Rio de Janeiro, mais especificamente no morro São Carlos. Além disso, ele foi responsável por criar um novo andamento para o samba, permitindo que se sambasse e desfilasse ao mesmo tempo, conhecido como o samba de sambar do Estácio². Teve também influência direta na criação da Deixa Falar, que hoje é a GRES Estácio de Sá, considerada a primeira escola de samba do Rio de Janeiro.

Ismael Silva, foi um compositor de samba que conseguiu uma projeção social e econômica durante o tempo que vendia seus sambas para um cantor conhecido como Francisco Alves, a “voz de ouro”, entre os anos de 1928 a 1935, tendo essa parceria se interrompido quando Ismael foi preso. Através dessas transações com Francisco Alves, Ismael pode ter uma condição melhor de vida, além de conhecer intelectuais como Aníbal Machado, Lúcio Rangel, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, entre outras figuras. Contudo, essa projeção não lhe garantiu uma vida tranquila, do ponto de vista econômico, e nem o reconhecimento merecido por parte da sociedade. Faleceu no dia 14 de março de 1978, aos 73 anos, pobre e com algumas dívidas.

Paralelamente à experiência de vida do Ismael Silva, temos o Luiz Gonzaga do Nascimento (1912 – 1989), nascido em Exu, Sertão Pernambucano, onde passou sua infância e

¹ Para aprofundamento nesse tema, sugiro a leitura: CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. 2º edição, Campinas: Unicamp, 2001.

² Sobre esse termo, sugiro consulta à obra: FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931**. 1º reimpressão, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

adolescência trabalhando na roça e sobrevivendo às crises climáticas e sociais que a região Nordeste, de maneira geral, enfrentava. Seus pais, Januário, tocador e concertador de fole³; e Santana, cantora; tinham a música como parte intrínseca de suas vidas. No caso de Januário, além do *hobbie*, era um ofício que o ajudava a compor sua renda, pois sempre era chamado para tocar nas festas locais, como também para consertar instrumentos de outros músicos. Gonzaga, segundo filho do casal, convivendo nesse meio, começou a se interessar pelos foles de seu pai e vivia na oficina o ajudando. Não só isso, também o acompanhava em suas apresentações. Aliás, Luiz Gonzaga tinha mais aptidão para tocar o instrumento do que para pegar na enxada e capinar o roçado.

Antes de completar a maioridade, Gonzaga fugiu de Exu após se envolver em uma confusão com Raimundo, pai de sua amada Nazarena, que desejara se casar. Raimundo não gostaria de que sua filha se casasse com um “tocador de sanfona”⁴, o que fez Gonzaga ter um atrito com ele. Por vergonha do ocorrido, juntamente da vontade de sair de Exu e explorar novos lugares, Luiz Gonzaga partiu para o Ceará, onde se alistou no exército e acumulou uma série de experiências pessoais e musicais. Teve contato com outros instrumentos como a corneta⁵, o violão, a sanfona de 128 baixos⁶ e outros estilos musicais como a valsa⁷, o choro⁸ e a polca paraguaia⁹, o que proporcionou uma abertura de leque em seu repertório musical e referencial, fato primordial para forjar o ritmo que o tornaria rei: o baião¹⁰.

Após 9 anos de serviços prestados ao exército, Luiz Gonzaga desembarcou no Rio de Janeiro com destino a Ceará em breve, onde encerraria sua odisseia. Mas enquanto aguardava a data de seu embarque, pegou sua sanfona e foi se aventurar pelas esquinas da região do Mangue, no centro da cidade, onde começou a investir na sua carreira musical e chegou ao

³ A palavra sanfona é mais usada no Nordeste, mas se popularizou no Nordeste por conta do Luiz Gonzaga. Nesta época chamava-se “fole”, que seria a sanfona de oito baixos. Para maiores detalhes sobre as sanfonas de oito baixos, indico o livro do Leonardo Rugero chamado “Com respeito aos oito baixos: Um estudo étnico musicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos.

⁴ Instrumento musical de palhetas livres, com fole e caixa hexagonal, dotado de dois teclados de botões. Esse instrumento é muito utilizado no sertão nordestino. Não à toa, foi o instrumento aprendido por Luiz Gonzaga.

⁵ Instrumento de sopro usado para sinais nas manobras militares. Geralmente feita de metal e dotada de bocal, tubo cilíndrico liso recurvado sobre si mesmo e pavilhão no formato de cone.

⁶ A sanfona de 128 baixos é considerada um instrumento profissional devido ao seu alto número de teclas, gerando um número maior de possibilidades musicais.

⁷ Valsa é um tipo de dança de compasso ternário, ou seja, tem três tempos, sendo o primeiro forte e os outros fracos. Posteriormente, a valsa, começou aparecer como estilo musical.

⁸ Choro, ou chorinho, como também é conhecido, é um estilo musical brasileiro, forjado pelas classes populares nos meios urbanos do Rio de Janeiro. De maneira geral, o choro, é uma música instrumental, poucos são os choros que contém letra (canção).

⁹ A polca paraguaia é um gênero musical que representa não só o Paraguai, mas o norte da Argentina e o centro-sul do Brasil.

¹⁰ O baião é um estilo musical presente no Nordeste brasileiro, que teve como seu principal precursor, o Luiz Gonzaga.

rádio. Conquistou seu espaço na indústria cultural¹¹ graças ao encontro inesperado com jovens estudantes cearenses em um bar. Ele estava tocando sua sanfona quando os rapazes fizeram um pedido inusitado: tocar música da nossa terra, o sertão.

O Rio de Janeiro é uma cidade cosmopolita, e durante o processo de industrialização e modernização que a cidade vivia, graças às políticas empregadas por Getúlio Vargas e o Estado Novo, atraiu muitas pessoas de outros estados à procura de uma oportunidade de trabalho e condições melhores de vida. Isso marcou uma migração de nordestinos para a então capital do Estado da Guanaraba. Gonzaga, ao perceber essa demanda nordestina pelas referências musicais de sua região, começou a reinventar o modo de tocar sua sanfona, reproduzindo choro, valsa e polca de um jeito nordestino, dando alicerces para criar um novo estilo musical, o baião. Além disso, o proporcionou entrada no circuito das rádios, tocando sanfona nos programas radiofônicos com temática nordestina.

O ponto em comum entre essas Ismael Silva e Luiz Gonzaga, que sustenta a justificativa desse trabalho, é que ambos, de suas maneiras particulares, conseguiram uma projeção de vida a partir da música. Algo pouco comum, pois estamos nos referindo a um momento em que o Brasil inicia um processo de modernização, sobretudo o Rio de Janeiro, que era a capital do país da época e por isso servia de modelo. Uma das políticas desenvolvidas da época era o Trabalhismo, onde o trabalhador, sobretudo o operário, começou a ter direitos garantidos pela lei através da Consolidação das Leis Trabalhistas, assinada em 1943 pelo então presidente Getúlio Vargas. Como também o direito à filiação e associação de trabalhadores, os chamados sindicatos. Embora houvesse um aparelhamento por parte do Estado aos sindicatos e aos trabalhadores, essas foram medidas que visavam a superação de práticas coloniais de exploração do trabalho. Ismael Silva e Luiz Gonzaga, fugiam à regra de trabalho formal, seja vendendo suas composições para cantores gravarem, seja tocando suas músicas nas rádios e bares da cidade. Haviam outras formas de ganhar a vida que não fosse pelo trabalho formal, sendo que esses personagens, para além disso, contribuíram para a cena no qual cada um deles estava inserido, seja pela criação do samba de sambar, seja pelo baião.

Será que Ismael Silva e Luiz Gonzaga tem seu devido reconhecimento para a sociedade brasileira? Vejamos, Luiz Gonzaga é lembrado e aclamado em sua terra natal, Exu, e o Centro de Tradições Nordestinas localizado no bairro de São Cristóvão, Rio de Janeiro, recebe o seu nome. No entanto, o Sambódromo dessa mesma cidade não recebe o nome de Ismael Silva. Por que ao pensarmos no forró, rapidamente associamos à referência do Luiz Gonzaga, e quando

¹¹ Indústria cultural é um conceito usado para falar sobre as transformações nas obras de artes em geral, levando-as a se adequarem a um padrão mercadológico.

pensamos no samba, não necessariamente lembramos do Ismael Silva? O que ocorreu durante esse processo para provocar um esquecimento da figura do Ismael Silva? Não pretendemos aqui fazer uma comparação, no sentido literal da palavra, entre Ismael e Gonzaga, mas sim entender os processos e nuances entre esses dois ritmos e dois personagens que compartilham de processos semelhantes, mas com destinos distantes.

2 O SAMBA DE SAMBAR DE ISMAEL SILVA

2.1 O compositor

Em 14 de Setembro de 1905, no bairro Jurujuba, no município de Niterói, nascia Ismael Silva, filho de Dona Emília e Benjamin da Silva, casal remanescente de escravos que viviam em condições extremamente precárias de vida. Benjamin era funcionário público e Dona Emília dona de casa. Pela infelicidade do destino, o pai do Ismael veio a falecer quando ele tinha três anos de idade, o que acabou os obrigando a migrar para o bairro do Estácio (Figura 1), no Rio de Janeiro, onde morava uma parte de seus familiares pois sem o salário do pai, sua família não tinha como se sustentar. Esta mudança para a zona central da Guanabara fez com que Ismael tivesse a oportunidade de conviver próximo a botequins, onde os sambistas se reuniam para cantar e compor samba, o que com o passar do tempo, o levou a reproduzir esse mesmo estilo de vida.

Figura 1 - Entrada do Morro São Carlos, no bairro do Estácio, onde Ismael Silva viveu boa parte da sua vida



Fonte: Autoria própria (2022).

Embora tenha ingressado na vida boêmia, Ismael chegou a frequentar a escola, fato este, incomum à época. Conta-se, inclusive por ele mesmo, que o menino Ismael, com cerca de nove

anos de idade, vivia pedindo a sua mãe para que o levasse à escola para que ele pudesse estudar, mas sua mãe sempre o enrolava dizendo “amanhã eu levo”. Por conta própria, Ismael foi à escola e entrou na primeira sala que viu, coincidentemente, a sala da diretora, que ficou impressionada com a atitude do menino que dizia ter “fome de saber” e que, portanto, queria estudar. Assim, pudemos conhecer um pouco sobre a trajetória do Ismael Silva que, mesmo tendo uma vida pobre, ainda pôde frequentar a escola onde aprendeu a ler e a escrever, e a escola da vida, onde aprendeu a ser boêmio e bom compositor.

Ismael Silva, veio a falecer às 19 horas do dia 14 de março de 1978, e como consta em seu atestado de óbito assinalado pelo doutor Paulo Roberto Martins Rodrigues, a causa foi: enfarte agudo do miocárdio, arteriosclerose. Dentre os demais dados, há um que nos chama atenção, sua profissão: compositor. Embora haja relatos de que o mesmo tenha tido alguns trabalhos temporários, no sentido de ter uma passagem efêmera por eles, o que consta é que: já ocupou o cargo de chefe de segurança interna na Central do Brasil e auxiliar em um escritório de advocacia. Quando era indagado sobre outras atividades, que não a de ser sambista, ele considerava o samba o seu único ofício (Soares, 1985). Apresento aqui duas composições do Ismael Silva que abordam a questão do trabalho e nos apresentam evidências de que ele tinha maior aptidão para composição de sambas e não para o trabalho formal:

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 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 Viola
Que no samba ele é rei

Dá licença seu Mário!

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
(se eu precisar) 2x

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

Se eu precisar algum dia
 De ir pro batente
 Não sei o que será
 Pois vivo na malandragem
 E vida melhor não há
 Que será de mim?
 (O QUE será de mim?, 1931).

Dividido em 5 estrofes, o partido alto¹² descrito acima, tendo como título “O que será de mim?” é de parceria com Nilton Bastos, gravado por Francisco Alves e Mário Reis, pela gravadora Odeon, em 1931. Nos apresenta a sua indisposição ao trabalho quando menciona: “O trabalho não é bom/Ninguém pode duvidar/Oi, trabalhar só obrigado/Por gosto ninguém vai”. E a consequente exaltação da figura do malandro: “Minha malandragem é fina/Não desfazendo ninguém/Deus é quem nos dá a sina/E o valor dá-se a quem tem”. Assim como também no refrão: “Se eu precisar algum dia/De ir pro batente/Não sei o que será/ Pois vivo na malandragem/ E vida melhor não há”, um estilo de vida combatido pelo Estado brasileiro durante o período republicano e também a partir de 1935 pelo Estado Novo de Getúlio Vargas.

Além de “O que será de mim?”, Ismael também tem uma composição que, de forma sutil e com um tom de humor, faz uma ode ao malandro e também ao seu ofício de compositor:

Trabalho igual o meu
 Todo mundo quer
 Mas nem todos podem arranjar
 Pegó às onze horas
 Largo ao meio dia
 E tenho uma hora para almoçar

Não há coisa melhor
 Fico às vezes até sem comer
 Só por não mastigar
 Não há coisa melhor
 Do que não fazer nada
 E depois descansar
 (TODO mundo quer, 1975).

¹² Partido alto é um estilo de samba, fruto do processo de modernização do samba urbano carioca.

O samba “Todo mundo quer”, com a estrutura clássica de duas partes e sem refrão, cantado pela intérprete Alcione em seu disco “A voz do samba”, e gravado pela gravadora Philips em 1975, é uma composição do Ismael que retrata, de forma sublime e com versos simples, a exaltação do malandro, avesso ao trabalho, comum aos sambistas e boêmios carioca.

Para tratarmos da formação da malandragem carioca, precisamos recorrer à história do malandro capoeira, que se destacou, na virada do século XX, entre as diversas camadas de ex-escravizados concentrada na Praça Onze, local apelidado pelo artista plástico e sambista Heitor dos Prazeres, por agrupar um número muito grande de pessoas pretas da Pequena África. Além do capoeira, havia o capadório, figura já conhecida desde a segunda metade do século XIX, que vivia de maneira mais diferente do capoeira. O capadório, de maneira geral, era forro, afeito às modinhas seresteiras e ao violão. O capoeira, no entanto, provinha do soldado ex-escravo que dera baixa, vindo das revoltas do início da República. Por conta de sua formação, era de tendência mais agressiva em relação ao capadório, pois fazia da arte de lutar – capoeira – uma maneira de impor respeito e ser temido pela população.

Pela sua habilidade, os melhores capoeiras, eram convocados por políticos profissionais para serem cabos eleitorais com objetivo de tumultuar qualquer aglomeração política e inibir as chamadas bocas de urna. Ao longo do tempo, a situação social dos capoeiras mudou completamente, pois começaram a ganhar notoriedade e até usar isso como uma relação de poder entre as comunidades que participavam. Pouco tempo depois, já comandavam as manifestações populares como a Festa da Penha, por exemplo, e passaram a dominar a zona do baixo meretrício.

Por volta da década de 1915 e 1920, toda essa nova geração, herdeira dos primeiros cabos eleitorais, já não dependia mais do crivo políticos para se manifestarem, tinham conquistado autonomia. É dessa geração que surgiu o malandro carioca, que consciente dos seus dotes pessoais, percebeu que não valia a pena trabalhar nas oportunidades que lhes eram ofertadas. Era mais vantajoso viver da exploração sexual das mulheres da região do Mangue – o baixo meretrício – ou até mesmo viver do jogo de chapinha ou baralho, que não se valiam da força física, e sim de suas habilidades de manipulação. Os malandros capoeiras não se alinhavam mais aos capoeiras no início do século, pois na nova estruturação urbana do Rio de Janeiro, outros elementos foram incorporados, além de novos movimentos mais violentos, como o jogo de navalha, arma essencial do dia-a-dia do malandro.

Como acabamos de ver, a figura do malandro não surgiu de maneira uniforme, foi provocado por uma transformação histórica. Damatta (1997, p. 265), procura desnudar a figura do malandro não somente como esse personagem ruim e maldoso. A autor traz a figura do herói,

que não necessariamente é “um personagem do bem”, pelo contrário, dependendo do ponto de vista, pode ser considerado um vilão. Se pensarmos da perspectiva do Estado, o malandro pode ser visto como um exemplo a não ser seguido, e até mesmo combatido – como de fato foi. Mas se analisarmos sob o olhar social daqueles que sofreram e sofrem com as desigualdades sociais, ser avesso ao trabalho e à imposição de exploração econômica é uma forma de resistir às imposições de uma sociedade capitalista. O paradigma presente nesse herói nos ajuda a entender o universo do malandro e os personagens que o envolvem.

Damatta (1997) atenta ainda para três personagens: o caxias, indivíduo que cumpre as ordens e respeita as leis; o malandro, aquele que vive nas frestas da vida, não se atentando às leis e mais simpático à desordem; e, entre eles, o renunciador, que rejeita o mundo social, criando outra realidade através da reza, em busca de um caminho espiritual de sucesso. Esse último, tende a divergir do malandro e do caxias, que buscam disputar narrativas do mundo material, em constante conflito e embate sociais. Compreender essa tríade de personalidades distantes, e por ora, próximas, é refletir a cosmopolita sociedade brasileira, emergente de um processo republicano conturbado.

A cosmovisão envolvendo a figura do Ismael Silva pode ser aplicada pela contradição posta acima sobre o herói e o malandro a partir de Damatta (1997). Ao mesmo tempo em que Ismael Silva busca valorizar a figura de malandro, que vive na boêmia, avesso ao trabalho, morador de uma área periférica e marginalizada socialmente, ele também transitou em outros ambientes, como gravadoras, e acessou outras figuras da elite intelectual carioca, sendo percebido por essas pessoas e ganhando prestígio social nesse meio. Ou seja, as origens da malandragem o perseguem e o constituem como indivíduo, mas sua contribuição para a música e seu trabalho de compositor possibilitou uma mudança significativa em sua vida, sobretudo no âmbito econômico.

Todo esse movimento de estruturação do malandro é um resultado de um Brasil desigual que, por falta de políticas públicas de inclusão social do negro na sociedade, produziu indivíduos que precisaram se adaptar às suas condições de sobrevivência. O Ismael Silva, como outros sambistas do Estácio e outros bairros cariocas que viviam em torno desse ambiente, tinham o malandro como referência de vida e sobrevivência, justificando, dessa forma essa inclinação à malandragem, e até mesmo uma ode ao malandro como, talvez, um símbolo de resistência às desigualdades a que eram submetidas as populações remanescentes de escravizados.

2.2 Profissão músico: um desafio atemporal

Após conhecermos um pouco da trajetória do Ismael Silva, analisaremos um período de suma importância: o período entre 1928 e 1935, quando foi compositor quase que exclusivo do cantor Francisco Alves, conhecido à época por ter “a voz de ouro”. Nesse momento, Ismael Silva vendia suas composições para Francisco Alves e assim podia acumular uma renda. Foram inúmeros sucessos dessa parceria como por exemplo “Amor de malandro”, “O que será de mim” e “Arrependido”. A primeira transação entre os dois foi o samba “Me faz carinhos”:

Mulher tu não me faz carinhos
Seu prazer é de me ver aborrecido
Ora vai mulher se estás contrariada
Tu não és obrigada a viver comigo

Se eu fosse homem branco
Ou por outra, mulatinho
Talvez eu tivesse sorte
De gozar os teus carinhos
A maré que enche, vaza
Deixa a praia descoberta
Vai-se um amor e vem outro
Nunca vi coisa tão certa

Mulher tu não me faz carinhos
O teu prazer é de me ver aborrecido
Ora vai mulher se estás contrariada
Tu não és obrigada a viver comigo

Oh! meu bem o seu orgulho
Algum dia há de acabar
Tudo como o tempo passa
A sorte é Deus quem dá
Vou-me embora, vou-me embora
Como já disse que vou
Eu aqui não sou querido
Mas minha terra eu sou
(ME faz carinhos, 1928).

Foi gravado pela gravadora Odeon em 1928 e vendido por cerca de vinte mil réis, quantia esta que o ajudou a sair de uma crise financeira, além de ter sido o único meio dele conseguir que sua música fosse gravada considerando a sua condição social de homem negro, periférico e de procedência boêmia, ou seja, tudo aquilo que o governo da época buscava combater. Apesar da música se referir a uma queixa de amor, no trecho que o Ismael menciona: “Se eu fosse homem branco / Ou por outra mulatinho”, podemos perceber que há uma denúncia, embora sutil, contra o racismo, uma vez já mencionado em outra passagem que há um

preconceito racial ainda muito forte – e ainda é hoje – com as pessoas remanescentes de escravizados, sobretudo no ambiente de trabalho em que o nosso personagem está inserido, a música, que privilegia os cantores brancos da classe média. A partir desta possibilidade, podemos sugerir que Ismael encontrou uma brecha entre os moldes de trabalho moderno¹³ impostos pelo Estado brasileiro à recém classe trabalhadora, transformando o que antes poderia ser um *hobbie*, em uma possibilidade de se erguer financeiramente.

As primeiras décadas do século XX, sobretudo a década de 1920, representa o instante histórico de transição mais acentuada entre Brasil rural e Brasil urbano. A cultura brasileira, acompanhando as mudanças estruturais, se reorganiza em termos de expressões urbanas. O estilo de vida urbano vem substituindo gradativamente interesses e valores ligados ao mundo rural. Em concomitante ao processo de urbanização, surge a radiofusão, que, buscando rentabilidade, se estrutura como empresa comercial, afinal, o Brasil está iniciando o seu processo de inserção no mundo capitalista. Basicamente, o rádio funciona como uma ferramenta de entretenimento, constituído por programas recreativos que utilizam a música como matéria-prima. Essa tal matéria-prima utilizada nos programas de rádio, sobretudo a partir do Estado Novo de Getúlio Vargas, foi o samba, que começou a ganhar espaço no meio citadino do Rio de Janeiro, inicialmente, nas casas de religiões de matriz africana, como o candomblé, mas, em especial, na casa de uma baiana chamada Hilária Batista de Almeida, conhecida popularmente como Tia Ciata.

Pensando nesse contexto de transição entre rural e urbano, ou colonial e republicano, o samba era associado às populações remanescente de escravizados, que naquele momento viviam sob pressão policial devido à perseguição por parte do Estado. Justamente por praticarem a sua cultura que sobreviveram à escravidão e pavimentavam um estilo de vida precário que, aos olhos dos brancos, era profundamente degradante. De acordo com Borges Pereira (1967), tais circunstâncias concorreram para que fosse escolhido o samba como a mais típica música brasileira, na busca de revalorizar o gênero que conotava um desprestígio para ser elevada a posição de música popular brasileira. Esse processo se deve a dois fatores: a implantação do estilo de vida urbano e o histórico de exaltação nacionalista, pauta política do presidente Getúlio Vargas entre os anos 1930 e 1945.

A escolha do samba como símbolo de representação desses dois fatores supracitados possibilita a inserção do negro em outros postos de trabalho, e talvez até uma profissionalização, inserindo-os nos meios das rádios. Carvalho (1980) afirma:

¹³ O termo “trabalho moderno”, é utilizado amplamente nesse trabalho para diferenciar o trabalho do compositor e/ou músico do operário, haja vista que a mola propulsora da economia brasileira era a industrialização.

À medida que a estrutura sócio-econômica da empresa vai criando condições de profissionalização ao redor da comercialização da música, os negros vão, por sua vez, encontrando oportunidades favoráveis de trabalho – oportunidades além da área que a tradição consagrava até os dias atuais como trabalho negro (serviços domésticos e atividades domésticas em geral). Assim, o advento da radiofusão favorece, aos agentes ligados ao samba, uma relativa ocupação de novas posições profissionais (Carvalho, 1980, p. 26).

Em meio a esse processo, ocorriam dois fenômenos em volta da radiofusão: a transformação do samba de terreiro em um produto comercial e as tentativas de enquadramento profissional do negro em certas esferas de trabalho surgidas com a comercialização da música. Entretanto, o compositor como tal não tinha oportunidade de profissionalização na rádio, precisando se desdobrar nas funções de ritmista ou intérprete. O próprio Bide, compositor e amigo do Ismael Silva, que também foi responsável pela criação do samba de sambar e da Deixa Falar¹⁴ (Figura 2), foi durante alguns anos ritmista da Rádio Nacional. Todavia, é importante mencionar que além das radiofusoras, as gravadoras também foram espaços em que o sambista pôde conquistar a sua mobilidade social¹⁵, pois elas também estavam interessadas em gravar os discos da então típica música popular brasileira.

Figura 2 - Local onde foi fundado a Deixa Falar



Fonte: Autoria própria (2022).

¹⁴ Considerada a primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro, fundada na rua Ambire Cavalcante, nº 831 (antiga rua Major Freitas), no Complexo São Carlos do bairro Estácio de Sá.

¹⁵ Mobilidade social é um conceito da sociologia que significa mudança de posição de um indivíduo, ou grupo, dentro de uma estrutura hierárquica de uma sociedade.

Como a produção musical começa a ganhar destaque devido a necessidade de repertório, o rádio começa a estimular as gravadoras à exploração comercial das novas tendências musicais, provocando uma corrida aos redutos de samba para capitanear novas letras e, enfim, gravadas e reproduzidas pelos aparelhos radiofusores.

Esse contato se deu de maneira espúria porque se caracterizava pela compra do produto cultural, perdendo o objetivo seu valor de uso para converter-se em valor de troca, sem ao menos beneficiar o seu criador com o título de autoria. De qualquer forma esse contato espúrio se constituiu num ritual de passagem a que se submeteram os compositores para ver a sua produção valorizada comercialmente (Carvalho, 1980, p 41).

O fato é que a partir da “parceria” com Francisco Alves, Ismael Silva pode acessar diversos lugares que na época eram frequentados pelos artistas e intelectuais do Rio de Janeiro, além de poder gravar suas músicas – mesmo que na voz do Francisco Alves. Se não fosse por isso, talvez hoje pouco se saberia sobre a história e as composições musicais do Ismael Silva. Mas não podemos, com isso, afirmar que o Ismael ganhou dinheiro, de fato, a ponto de garantir uma mobilidade social, pois a quantia que era repassada para ele era muito pequena. Segundo Soares (1985), embora Ismael fosse sócio da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), o que conferia o direito de receber os direitos autorais que lhe cabiam, quem ia fazer o recebimento era Francisco Alves e com ele o repartia. Embora houvesse uma certa desconfiança do Ismael sobre Francisco Alves, achando que o mesmo ficava com a maior parte, enquanto que, na verdade, ficava para as gravadoras, as impressoras de partitura e a própria SBAT, que, por sua vez, pagava aos músicos compositores o chamado pequeno direito.

[...] enquanto dos direitos arrecadados para os autores teatrais a velha entidade retirava apenas 10%, dos direitos dos compositores cobrava:
 33% para o editor de música
 30% para as despesas da SBAT
 5% de impostos para a SBAT
 10% para o representante de São Paulo
 2% para a Caixa de Empréstimo e Beneficência (Soares, 1985, p. 26).

Podemos perceber que 80% da receita que se gerava de cada música gravada era para pagar despesas. Ou seja, se a renda bruta da música fosse um valor de 10 contos de réis – pensando na moeda da época – retirada esta porcentagem, o músico ficava com apenas 2 contos. Desde 1920 a 1944, a SBAT atuou sozinha no Brasil, arrecadando uma fortuna que não distribuía de forma justa, lesando assim o pequeno direito dos seus associados.

Se antes para o artista ter sua música gravada por uma gravadora, bem como ter a oportunidade de ela ser reproduzida nas rádios, era preciso, além de condições financeiras, influência no meio musical, tanto de outros músicos já conhecidos, quanto dos donos de gravadoras; atualmente, não é mais essa realidade que prevalece. Com o advento tecnológico favorável ao acesso à *internet* e a meios de reprodução de mídias como o *Spotify*, *Deezer*, *Apple Music*, entre outros, além da possibilidade do artista poder gravar suas músicas em casa usando apenas um microfone e um computador, estes avanços não significam que os músicos puderam ter melhores remunerações.

Segundo as estimativas apuradas pelo jornalista Wakka (2021), a plataforma *Spotify*, por exemplo, paga cerca de 0,005 dólares por cada reprodução da música em sua plataforma, o que na prática exige muitas reproduções até que se chegue ao total de 1 dólar. Já a plataforma *Apple Music* revelou que paga cerca de 1 centavo de dólar por cada reprodução de uma música, valor superior a quantia que é paga pelo *streaming*¹⁶ concorrente.

O que se sabe é que os *royalties* do *Spotify* são distribuídos a partir da receita líquida coletada das assinaturas pelo serviço, bem como os anúncios. Os pagamentos são feitos mensalmente e são calculados a partir do número total de *streams*¹⁷ para cada uma das músicas dos artistas e sendo determinado pela plataforma, quem é o proprietário de cada música e quem as distribui. Então, o pagamento é realizado na seguinte ordem: primeiramente, os detentores dos direitos; em seguida, o distribuidor (que pode ser o mesmo que o detentor dos direitos, em muitos casos), e, por último, o artista compositor.

Um artista que queira ganhar um salário mínimo no Brasil através dos ganhos oferecidos pela plataforma de música *Spotify* – que é um dos principais *streamings* de música atualmente – precisa ter em média 791 mil execuções. Segundo informa a própria *Spotify*, apenas 9 mil artistas mundialmente tiveram execuções iguais ou superiores a 791 mil em um mês em 2020. Cerca de 4,6 milhões tiveram ao menos uma música reproduzida no *Spotify*. Podemos concluir que cerca de 89% de artistas não chegam a ter receita de 1 mil dólares ao ano (Wakka, 2021).

De acordo com a matéria publicada por Gonçalves (2023), o governo do Uruguai aprovou no congresso em outubro de 2023 aprovou uma nova lei baseada em um projeto desenvolvido pela Sociedade Uruguai de Intérpretes (SUDEI). Para a SUDEI, os meios digitais provocaram grandes prejuízos às pessoas em relação ao pagamento dos *royalties*. A nova legislação trata da inclusão dos artigos 284, que trata do direito à remuneração financeira para

¹⁶ É uma forma de distribuição digital, em oposição à descarga de dados. Nesta forma, as informações não são armazenadas pelos usuários em seu próprio computador.

¹⁷ Este termo pode ser usado, de maneira geral, para se referir à noção de fluxo.

o intérprete quando sua música for reproduzida em plataformas de *streamings*, e 285, que estabelece o direito à “remuneração justa e equitativa” para os autores, compositores, e profissionais envolvidos na produção musical. Por outro lado, o *Spotify* alega que a nova remuneração equitativa pode força-lo a pagar duas vezes pela mesma música, e por isso a manutenção do negócio se tornaria insustentável. Além disso, representantes do *Spotify* alegam que a empresa paga 70% de cada dólar gerado com música às gravadoras e editoras responsáveis por gerenciar os direitos autorais e remunerar os artistas (Gonçalves, 2023).

Diante desse cenário, a empresa anunciou a sua saída do país em fevereiro de 2024. De acordo com o jornal *El País*¹⁸, o governo Uruguaio voltou atrás com essa decisão por entender que a empresa contribui para o meio musical, pois, segundo a própria empresa, eles foram responsáveis pelo crescimento de 20% da indústria musical do país somente em 2022. Por isso, o governo do Uruguai ao recuar com as novas leis, entende o valor que o *Spotify* proporciona aos artistas, compositores e fãs locais. Por mais que o governo uruguaio tenha voltado atrás com as medidas tomadas, podemos perceber que há uma insatisfação por parte da classe artística pelo baixo reconhecimento do artista pela empresa, ainda mais se analisarmos todos os dados que trouxemos acima no texto, percebendo que, ao contrário do que o governo do país alega, as empresas de *streaming* exploram e desvalorizam, e não o contrário.

A partir destes dados expostos e apurados, podemos concluir que tanto no tempo de Ismael Silva, como atualmente, artistas e músicos enfrentam dificuldades semelhantes ao tentarem se sustentar através da profissão de músico e/ou compositor. O que nos leva a evidenciar que problemas com repasse do lucro obtido com o trabalho do músico estão presentes em nossa sociedade desde século passado, até os dias de hoje, mesmo com uma suposta melhoria nos meios de comunicação, e da facilitação da produção artística pelo advento do desenvolvimento tecnológico.

Fica evidente também que quem fica com a maior parte da arrecadação dos fundos ainda são os aparelhos responsáveis pela distribuição e reprodução da música, e não o compositor. Ou seja, apesar dos *streamings* parecerem contribuir com a flexibilização do domínio das gravadoras, ela acaba gerando uma falsa democratização de divulgação do trabalho artístico, uma vez que ela segue uma lógica histórica de exploração e subvalorização da classe artística.

¹⁸ Sobre esse assunto, consultar a matéria do jornal *El País* Uruguai. Disponível em: <https://www.elpais.com.uy/informacion/sociedad/el-mail-de-spotify-a-sus-usuarios-para-confirmar-que-continuara-sus-operaciones-en-uruguay>. Acesso em 19 jan. 2024.

2.3 A questão social do trabalho na historiografia

Considerando o contexto histórico ao qual estamos nos referindo – entre os anos 1920 a 1940 – e as condições sociais que envolviam o Ismael – homem preto, sambista e de procedência boêmia – não era fácil arrumar um emprego que desse para pagar as contas e viver de forma digna e justa em um momento onde se valorizava a mão de obra imigrante, considerada como qualificada. De acordo com Chalhub (2001), em “Trabalho, Lar e Botequim”, podemos mensurar as precárias condições dos trabalhadores no Brasil República e como eles se utilizam de estratégias para sobreviver em meio a um cenário escasso no mercado de trabalho. Enfrentavam não só a concorrência com os imigrantes europeus que vinham para o Brasil no final no século XIX e início do século XX, como sua própria condição social, surgindo um conflito étnico e nacional entre as partes. Considera-se também uma precarização na condição de trabalho, como comenta o autor:

Ora, vimos também as condições árduas de luta pela sobrevivência – salários baixos, abundância de força de trabalho, habitação escassa e em condições precárias – serviam para incutir nos membros das classes trabalhadora que eles tinham que competir uns com os outros no intuito de garantir as reproduções materiais de sua existência (Chalhub, 2001, p. 150).

Além da dura realidade em que se encontrava o trabalhador no início do século XX, é preciso considerarmos que trabalho e lazer estão intrínsecos, pois o trabalhador, seja homem ou mulher, luta, trabalha e se diverte, e por vezes até os confundem, como no caso do Ismael Silva, que faz do seu lazer – compositor – um sustento.

A historiografia, por muito tempo, tratou a questão do trabalho e do lazer de forma distinta, como se as produções historiográficas fossem pautadas pelas experiências dos sindicatos e outras organizações que lutassem pelo direito do trabalhador. Por outro lado, teve a história cultural para tratar das festas populares como o carnaval, o jongo, e até mesmo as de cunho religioso como as macumbas, ou seja, a cultura popular de maneira geral. Essa dicotomia contribuiu para produzir a narrativa de que os trabalhadores não se envolvem nas questões da cultura popular e vice-versa, o que não é bem uma verdade¹⁹.

O fato de Ismael Silva estar inserido em um contexto onde a classe trabalhadora estava se consolidando e moldando sua identidade, somado ao debate entre trabalhador *versus* cultura

¹⁹ Sobre essa questão da cultura popular e os trabalhadores, indico o artigo: ARANTES, Erica Bastos. A estiva se diverte: organizações recreativas dos trabalhadores do porto carioca nas primeiras décadas do século XX. **Revista Tempo**. Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, 2014.

popular, justifica-se, ao examinarmos um período adequado de mudanças sociais, observando padrões em suas relações, nas ideias e nas instituições, ou seja, a classe é definida pelos homens enquanto vivem sua própria história. Thompson (1987), em seu livro sobre a formação da classe trabalhadora, tenta mostrar o papel da cultura como forma de elaboração de uma consciência dos trabalhadores através de experiências comuns: “estou convencido de que não podemos entender a classe a menos que a vejamos como uma formação social e cultural, surgindo de processos que só podem ser estudados quando eles mesmo operam durante um considerável período histórico” (Thompson, 1987, p. 12).

Falar do trabalhador sem considerar os seus aspectos culturais e sociais não é suficiente para compreender o universo que o cerca. Segundo Luiz Antônio Simas (2019), a cultura é todo o processo humano de criação e reinvenção de formas de viver. Nessa perspectiva, a cultura é “o conjunto de padrões de comportamento, visões de mundo, elaboração de símbolos, crenças, anseios, hábitos e tradições que distinguem determinados grupos sociais” (Simas, 2019, p. 23). E ainda, como afirma Arantes (2014, p. 28): “é importante atentarmos para o fato de que a classe trabalhadora não pode ser considerada um elemento isolado do restante da sociedade, nem é formada por pessoas que só existem no seu local de trabalho”.

Deste modo, podemos ter um panorama das condições do mercado de trabalho, nos levando a uma melhor compreensão das condições materiais e sociais que o Ismael Silva estava inserido, encontrando através da música uma forma de sobreviver à conjuntura que envolve a questão da classe trabalhadora no Rio de Janeiro.

3 LUIZ GONZAGA: UMA ANÁLISE HISTÓRICA

3.1 Da enxada à sanfona

Em 13 de dezembro de 1912, na fazenda Caiçara, em Exu, no sertão de Pernambuco, nasceu Luiz Gonzaga do Nascimento, o segundo filho do casal Januário dos Santos e Ana Batista de Jesus. Como de costume entre os latifundiários da época, os donos da fazenda Caiçara, João Moreira de Alencar e sua esposa Maria Florinda²⁰, apadrinharam a criança nascida em sua propriedade. O padre José Fernandes de Medeiros, no dia 5 de janeiro de 1913, sugeriu chamar o menino de Luiz, por ter nascido no dia de Santa Luzia; Gonzaga, porque o nome completo de São Luiz era Luiz Gonzaga; e, por fim, Nascimento, porque dezembro é o mês de nascimento de Jesus Cristo. Na Figura 3 a seguir é possível ver o local onde nasceu Luiz Gonzaga, em Araripe, no município de Exu – PE.

Figura 3 - Monumento em homenagem ao local da residência em que Luiz Gonzaga nasceu



Fonte: Autoria própria (2021).

²⁰ Ao que consta na maior bibliografia do Luiz Gonzaga, escrito por Dominique Dreyfus, intitulado “A vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga”, a autora nos revela que Ana Batista de Jesus é filha de José Moreira Franca de Alencar com Ifigênia, uma moça formosa que morava na fazenda, mas que a família Alencar a renegava pelo fato dela ter a pele preta. É possível, então, sugerir que Luiz Gonzaga fora parente de Bárbara de Alencar, liderança na Revolução Pernambucana de 1817, e também do escritor José de Alencar.

Antes de expor detalhes sobre a trajetória de Luiz Gonzaga, precisamos retomar o encontro de Januário e Ana Batista para nos situarmos em um contexto de doença – a cólera, seca e fome. Começaremos pela avó de Santana, dona Januária, que, com sua filha Ifigênia, fugindo da epidemia de cólera nos meados do século XIX, partiu de Missão Velha, no Ceará, e foi parar na fazenda Caiçara, cujo proprietário era o Coronel Manoel Ayres de Alencar, que a acolhera.

O poeta, cantor e violinista José Moreira Franca de Alencar, rapidamente se apaixonou por Ifigênia, e, contra a vontade da família Alencar, casou-se com a moça, que, além de pobre, era preta. Deste matrimônio, nasceram quatro filhas: Maria, cujo apelido era Baía; Vicença, Josefa (apelidada de Nova); e Ana Batista, em 1893, conhecida como Santana²¹, que herdou do pai o corpo alto, a miopia e a aptidão para cantar.

Nascido em 25 de maio de 1888, ano da abolição da escravatura, Januário José dos Santos e seu irmão Pedro Anselmo, fugindo não da cólera, mas da seca, migraram²² para o pé da serra do Araripe e foram parar também na fazenda Caiçara. Januário logo se apaixonou por Santana e, Pedro Anselmo por Baía. Em setembro de 1909, segundo Dreyfus (2012), na Igreja de São João Batista do Araripe (Figuras 4 e 5), Januário e Santana, que tinha apenas 16 anos de idade, casaram-se, assim como Pedro Anselmo e Baía. A imigração dessas duas famílias, uma por conta da epidemia de cólera e a outra por conta da seca, propiciou o matrimônio que gerou Luiz Gonzaga, que anos depois se tornaria o Rei do Baião, e mudaria para sempre o destino e a história de Exu.

Figura 4 - Fachada da Igreja de São João Batista do Araripe



Fonte: Autoria própria (2021).

²¹ Segundo Dreyfus (2012), o pai de Santana, antes mesmo dela completar quatro anos de idade, saiu de casa para fazer compras e só voltou dois anos depois, muito doente, falecendo logo depois. Curiosamente, ao que se conta, no lugar onde ele foi enterrado nasceu uma planta desconhecida do Nordeste, que exala um cheiro muito forte.

²² Não há registros que evidenciem a origem de ambos, mas acredita-se que vieram de Pajeú das Flores, em Pernambuco.

Figura 5 - Interior da Igreja de São João Batista do Araripe



Fonte: Autoria própria (2021).

Levando uma vida difícil e dura da roça, Januário e Santana tiveram 9 filhos. São eles, por ordem de nascimento: João Januário dos Santos (Joca), Luiz Gonzaga do Nascimento, Maria Ifigênia Januário dos Santos (Geni), Severino Januário dos Santos (dos oito baixos), José Januário dos Santos (Zé Gonzaga), Maria Januário dos Santos (Muniz, mãe do Sanfoneiro Joquinha Gonzaga), Francisca Januário dos Santos (Dona Socorro) e Aluísio Januário dos Santos (Luizinho). Segundo Dreyfus (2012), naquela época, os fazendeiros doavam um pedaço de terra para seus empregados poderem plantar, se alimentar, vender e criar uma renda. Santana era a pessoa que cuidava da roça: plantava e cultivava feijão-de-corda, vagem, macaxeira, batata doce e algodão. Aos sábados, Santana passava o dia na feira vendendo suas mercadorias e comprando mantimentos.

Enquanto Santana cuidava da casa, Januário ganhava seu dinheiro com a sua sanfona nas noites, mas, segundo consta no livro “A vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga”, em uma entrevista da autora Dominique Dreyfus (2012, p. 35), Chiquinha Gonzaga, irmã do Luiz Gonzaga, contou que:

“Pai passava a noite todinha tocando, chegava em casa de madrugada. Aí ele mandava minha mãe preparar uns ovos, comia, se deitava, e dormia até meio dia. De manhã cedo, minha mãe saía pra roça com todo mundo, para deixar ele dormir. Quando ele acordava, ele almoçava e ia pra roça ajudar mãe.”

Além de tocador, Januário também consertava as sanfonas. Segundo Dreyfus (2012) muitas pessoas o procuravam para consertar seus instrumentos ou até mesmo afinar. Por mais que a casa fosse pequena, havia sempre um quarto onde os instrumentos ficavam, e era proibida a entrada das crianças nesse quarto. Mas não tinha jeito, em meio aquela casa extremamente

musical, pai sanfoneiro e mãe que gostava de cantar, já se percebe aí que o talento de Luiz Gonzaga e de seus irmãos para música era algo que estava em seu sangue.

Em tempo de falta de luz elétrica, a diversão era cantar, tocar e até mesmo dançar. Santana tinha aptidão para a cantoria, afinal “era cantadeira de igreja e puxadora de reza” (Dreyfus, 2012, p. 36). Januário incentivava o apego pela sanfona, treinava o ouvido de seus filhos com as notas musicais. Não é à toa que dos nove filhos do casal, cinco se tornaram sanfoneiros profissionais. O incentivo à música não se restringia às paredes da casa de Januário e Santana, elas também aconteciam nas ruas: entre os meses de dezembro e janeiro acontecia a festa de reisado²³, os pastoris²⁴ e os bumba meu bois²⁵ em toda região. Já em junho ocorriam as festas em homenagem a São João, Santo Antônio e São Pedro, responsáveis pela prosperidade na safra de milho e do feijão²⁶.

Como podemos perceber, a vida no Araripe era bem agitada em termos de festas, danças e religiosidade, que acabavam se misturando – vide a festa para São João, que unia a devoção do santo padroeiro da igreja com a prosperidade no plantio. Em outras palavras, juntavam o útil ao agradável. Além de todas essas festas haviam os forrós, onde o protagonista era o sanfoneiro, que muitas das vezes era Januário. Portanto, o sanfoneiro era uma figura importante para o sertão.

De um modo geral, a música sempre fez parte da vida do sertanejo, o que não foi diferente com Luiz Gonzaga, que desde pequeno já tinha muito contato com a música, como conta Maria da Dores, sua prima, em entrevista à Dreyfus (2012, p. 39):

“Com cinco ou seis anos, Gonzaga ainda nuzinho, como os meninos do Sertão, que só ganham calça com sete ou oito anos, já começava a bulir nas sanfonas que o pai consertava. Parece que tinha o tino de ser o que ia se tornar mais tarde. Ele pegava o fole escondido e tocava no terreiro pra nós pinotar²⁷. Quando ele ouvia o zabumbeiro, ele pegava uns pratos e saía atrás. Ele tocava qualquer coisa. Tinha um velhinho, tocador de rabeca, que é como um violino, sendo que menor e com um som mais fraco. Uma vez, o velhinho estava na casa-grande da fazenda, e Gonzaga o acompanhou no tambor. E na Novena do Araripe, ele ficava com o zabumba”.

²³ Reisado é uma festa celebrada no Dia de Reis. Essa festa é considerada patrimônio imaterial.

²⁴ É uma festa popular que ocorre no período natalino, com intuito de celebrar o nascimento de Jesus Cristo.

²⁵ Bumba meu boi é uma festa popular predominante no Norte e no Nordeste em que se encena a morte e a ressurreição de um boi.

²⁶ Inclusive a festa para São João Batista era tão tradicional e significativa para o povo que vivia na região do Araripe que o padroeiro da igreja é o São João, que carrega uma história muito significativa. Indicamos aqui a leitura do livro: ALENCAR, Thereza Oldam. **Igreja de São João Batista do Araripe – Exe – Pernambuco, sesquicentenário pela devoção exuense ao glorioso São João Batista**. Salvador: Tear, 2018.

²⁷ Pinotar: Pular, dançar

Como muito bem observou a sua prima, o Gonzaga já tinha sensibilidade para a música, e ainda nasceu em berço de ouro, do ponto de vista musical, pois cresceu assistindo as bandas de pífanos²⁸, os seresteiros lânguidos²⁹ e os repentistas³⁰, improvisando até mesmo o som do chocalho dos gados no pasto, o arrulho da asa branca e o canto do assum preto, que depois inspirariam duas de suas canções, entre outros conjuntos de sons que formariam as características musicais do rei do baião.

Não demorou muito para Januário perceber a sensibilidade do Luiz Gonzaga para a música. Chamou o menino para ajudá-lo no concerto das sanfonas, ver a afinação e, com o tempo e a experiência, começou a chamá-lo também para tocar nos bailes com ele. Santana, que desde quando o Luiz Gonzaga tinha seus sete anos, já o colocava para ajudar no roçado, não gostava disso. Segundo Dreyfus (2012), Luiz Gonzaga não levava muito jeito para o roçado, o negócio dele era tocar a sanfona de oito baixos. Santana era contra a ida do menino aos bailes com Januário, mas não teve jeito, o destino era se tornar o rei do baião. Ferreira (1989) menciona o primeiro evento em que Luiz Gonzaga tocou sozinho, sem estar acompanhado de Januário, em uma festa na fazenda Caiçara em que tocou até se cansar. Quando o puseram na rede, dormiu até o dia amanhecer.

Por sorte ou traquejo, Gonzagão escapou de uma tradição: toda criança que completasse os doze anos de idade tinha que começar a prestar serviço por dois dias da semana aos patrões da fazenda Várzea Grande, no Araripe. A perspicácia que Gonzaga dotara quando criança, fez com que ele conquistasse o coronel Manuel Aires de Alencar, advogado e prefeito de Exu na época, que acabou o contratando para tomar conta de seu cavalo enquanto viajava pela região. Gonzaga então tinha conquistado algo que ninguém havia conseguido: a liberdade de entrar na casa de um Alencar.

Essa abertura à família Alencar, proporcionou ao Gonzaga diversos ensinamentos, inclusive aprender o “pê-quê-rê”³¹ com as filhas de seu patrão, o que renderia, talvez, o famoso baião “O ABC do Sertão”, composição em parceria com Zé Dantas:

[...] Lá no meu Sertão
Pro caboclo ler
Tem que aprender
Um outro ABC
O J é ji, o L é lê, o M é mê [...]
(ABC do sertão, 1953).

²⁸ Pífano é uma flauta em formato de cilindro, muito tocada no Nordeste.

²⁹ Os seresteiros são aqueles grupos de pessoas que cantam músicas apaixonadas pelas ruas a noite.

³⁰ É a arte de declamar poemas de forma improvisada seguindo um ritmo.

³¹ O bê-à-bá, o ABC.

O próprio Luiz Gonzaga traz esse relato em uma entrevista concedida a Dominique Dreyfus (2012, p. 43-44) em seu livro “A vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga”:

“Até então, meus únicos contatos com a leitura, era ouvindo por fora os meninos da escola cantando o ABC. E eu ouvindo, decorei... Quando eu vinha ao Exu, durante a semana, chegando na esquina da rua onde estava a escola, eu ficava escutando aquele coro afinado dos alunos recitando: a, b, c, d, ê, fê, guê, jê, lê, mê... Quando eu comecei a viajar com seu Manuel, as filhas dele me chamaram para me ensinar o “pê-quê-rê”, porque pra trabalhar com o coronel, eu tinha que ser um moleque letrado.”

Como podemos perceber no trecho supracitado, para Luiz Gonzaga trabalhar com o coronel ele precisava adquirir algumas práticas que eram mais exclusivas da aristocracia, não só aprender a ler e escrever, mas também a se comportar de maneira diferente do que aprendera em sua casa, como descreve o próprio Luiz Gonzaga, na mesma entrevista a Dreyfus (2012, p. 43-44):

“Elas me ensinaram também a comer na mesa, com garfo e faca, para não fazer feio. Porque naquela época, não havia hotel, então nas nossas andanças, nós ficávamos hospedados na casa dos amigos, ou dos familiares do coronel, gente fina! Só que quando eu voltava para casa, ah! Eu não queria mais comer de colher, como o resto da família! Fiquei Enxerido!”

Com a oportunidade de acompanhar o coronel Aires durante cerca de dois anos, de acordo com Dreyfus (2012), Luiz Gonzaga pode conhecer diversos povoados, vilas e municípios do Sertão pernambucano, como Taboca, Bodocó, Rancharia e Ouricuri, município onde, certa vez, acompanhado do coronel Aires, Gonzaga se interessou por uma sanfona parecida com a que tocava com seu pai, à venda em uma casa comercial ao lado de onde estava hospedado. A sanfona custava 120 mil réis, então Luiz Gonzaga, que ganhava 700 réis por dia, em conversa com o seu patrão, fez um acordo: como o fole valia 120 mil e ele tinha, nas mãos do coronel Aires 60 mil, pediu os outros 60 mil emprestados para que pudesse comprar a tão desejada sanfona.

Gonzaga comprou o instrumento que tanto queria, e pediu para que o coronel fosse descontando do seu salário até chegar ao valor que o devia. Quando a dívida chegou ao fim, Gonzaga informou ao coronel Aires que não queria mais trabalhar com ele, e que seu sonho mesmo era ser sanfoneiro profissional, e que, a partir de agora investiria na sua carreira. O coronel não gostou muito da atitude do Gonzaga, pois gostava muito dele e achava que ele

continuaría ao seu lado, mas o menino manteve firme sua posição e foi em busca de seu objetivo.

Luiz Gonzaga com apenas 14 anos de idade já era requisitado para tocar em várias festas, e com isso foi ganhando cada vez mais dinheiro, a ponto de conseguir ajudar sua família em casa, pois a família não para de crescer – em 1925 nascia Francisca (Chiquinha Gonzaga). Com a fama que vinha adquirindo, junto à remuneração, o jovem Luiz Gonzaga também se tornava vaidoso, e usava parte dos seus ganhos como músico para poder investir em seu visual. Sobre isso, Sofia em entrevista a Dreyfus (2012, p. 47) afirma:

“Quando começou a ganhar dinheiro, Gonzaga passou a mandar fazer as roupas dele. Ele ia muito arrumadinho: calça e paletó branco, porque quem não andava de branco não era boa gente. Era terno de brim, sapato – ele nunca gostou de andar de chinelo ou alpercata – e chapéu de massa, que na época ele não usava chapéu de couro. E você pensa que ele andava a pé? O pai dele, sim, andava a pé, com a sanfona nas costas. Gonzaga não. Sempre arranjava um cavalo, um jumento com o coronel Aires. E a sanfona ia numa sacola de pano, benfeita, abotoada...”

Toda essa elegância do Luiz chamou a atenção das meninas ao redor, que segundo Dreyfus (2012), foi um jovem muito namorador e vivia se envolvendo com as moças. Uma delas foi a Ana Doca, mulher com a qual Gonzaga quis até se casar e que acabou rendendo uma confusão, pois a possível decisão do menino Luiz não agradava Santana, sua mãe. Ana das Dores, entrevista a Dreyfus (2012, p. 50):

“Quando Gonzaga tinha 15 anos, as moças eram doidinhas por ele, queriam casa. Elas brigavam por ele! É que ele tinha um tipo... era alto, magrinho, civilizadinho. Sabia das coisas, sabia conversar, era inteligente. Teve uma, Ana Doca, bonitinha, que Gonzaga se engraçou com ela, resolveu que ia casar. Ele novinho, tolo, se entusiasmou, foi para o Crato, comprou um sabonete Galipe, uma caixa de pó Reny e uma aliança, e pediu a moça em casamento. Quando Santana soube, ela falou: “O quê? As moças estão se iludindo com Gonzaga, ele sem ser gente pra casar, só por causa desse oito baixos. Eu vou lá!”. E foi, deu uma bronca na noiva: “A senhora está arredando ele, não vai ter casamento nenhum!”. Ana Doca tirou a aliança do dedo e jogou no chão. Santana apanhou e levou de volta. Gonzaga ficou desgostoso, mas não disse nada, que toda vida ele obedeceu Santana.”

Ferreira (1989) também conta o episódio envolvendo essa primeira paixão, ao qual quase se casou, a Ana Doca, que ficaria eternizada tempos depois no xaxado intitulado “Vem morena”, composição em parceria com Zé Dantas, gravado em 1959 pela gravadora RCA:

[...] Esse teu suor sargado

É gostoso e tem sabor
 Pois o teu corpo suado
 Com esse cheiro de fulô
 Tem um gosto temperado
 Dos tempero do amor
 Vem, morena, pros meus braços [...]
 (VEM morena, 1959).

Apesar de muitos sucessos de Luiz Gonzaga envolverem as questões sociais e a dificuldade que passava no Nordeste, como o clássico “Asa branca”, as letras de amor também envolveram o repertório do rei do baião, o que deixa evidente sua fama como sanfoneiro respeitado por diversos nomes no Araripe, como por exemplo um de seus mestres o Duda Jardim. O quanto as paixões acumuladas ao longo de sua vida também figuraram em diversos sucessos, como o xaxado mencionado à cima. Engana-se que a vida musical de Luiz Gonzaga se limitava ao instrumento aprendido pelo pai, Januário, e o mestre Duda do Jardim. Além da sanfona, Gonzaga também tinha conhecimento em instrumentos de sopro como pífano³² e o zabumba, instrumentos muito presentes na tradição musical do Nordeste.

Ferreira (1989) destaca ainda que em Exu haviam diversas festas religiosas com muita música, e que Luiz Gonzaga fazia seus shows animando o povo com sua sanfona. Uma das festas tradicionais era durante os últimos dias de dezembro, festejo em homenagem ao Senhor Bom Jesus dos Aflitos – padroeiro de Exu. Enquanto os populares dançavam e celebravam na praça central da igreja (Figura 6), Luiz Gonzaga e seu parceiro musical à época, João Julião, tocavam para a aristocracia exuense nos salões fechados, onde só era permitido entrar pessoas brancas e bem-sucedidas.

Desta forma, podemos perceber como a música para o Luiz Gonzaga representava uma fresta para figurar em espaços exclusivos da elite. Pensando em um paralelo com Ismael Silva, que também encontrou frechas sociais ao ter suas músicas gravadas por Francisco Alves, o que permitiu, além de conseguir se sustentar, se aproximar de figuras como Vinícius de Moraes e frequentar lugares destinados às classes dominantes.

³² Pífano é uma pequena flauta transversal, criada na Europa Medieval. Muito utilizada em bandas militares, e também em diversas bandas nordestinas como a Banda de Pífano de Caruaru, de Alagoas.

Figura 6 - Fachada da Igreja Bom Jesus dos Aflitos, padroeiro do município



Fonte: Autoria própria (2021).

Assim como o nosso personagem citado no capítulo anterior, Ismael Silva, Luiz Gonzaga também queria aprender a ler e escrever. Era um desejo do jovem músico que escrevia acordes muito bem com a sua sanfona, mas não dominava a escrita no papel e caneta. Em 1926, um sargento da polícia do Rio de Janeiro mudou-se para Exu, onde fundou um grupo de escoteiros. Entre as atividades promovidas no curso estava a alfabetização, e foi nessa oportunidade que o Gonzaga encontrou a possibilidade de concretizar o seu sonho.

Gilberto Aires, filho do coronel Aires, convenceu Gonzaga, seu amigo de infância, a se integrar no grupo de escoteiros com ele. Gilberto, segundo Dreyfuss (2012), apesar de ser um homem branco e filho de coronel, nutria uma admiração por Luiz Gonzaga. A grande questão no momento para Gonzaga era se deslocar do Araripe para Exu, cerca de 10 quilômetros de distância. Mas seu amigo Gilberto, mais uma vez, o incentivou, convencendo-o de que ele podia realizar shows em Exu e, com o dinheiro que arrecadasse, se sustentar. Seria Gilberto Aires o primeiro “empresário” de Luiz Gonzaga?

Dona Vitalina, amiga de Santana, hospedou os meninos em sua casa em Exu, e com o dinheiro que Gonzaga levantava fazendo seus shows, pôde pagar suas despesas de estadia e financiar seus estudos. Em entrevista cedida a Dreyfuss (2012), Gilberto Aires comenta: “Em 30 ou 40 dias, ele (Luiz Gonzaga) já sabia assinar o nome direitinho, com letrinha boa. O bicho era inteligente!” (Dreyfus, 2012, p. 51). Embora a alfabetização fosse um desejo do jovem Luiz Gonzaga, ele não era um aluno muito aplicado, como conta o mesmo em entrevista para Dreyfuss (2012, p. 51): “E eu não era um aluno interessado em queimar as pestanas. Isso me faz falta até hoje. Além do mais, eu era muito namorador...”.

Apesar de Luiz Gonzaga não ter sido um aluno aplicado, podemos perceber que inconscientemente, ou consciente, havia uma preocupação com a questão da educação. Que dominar o conhecimento, mesmo que ler e escrever – o que já era muito ao considerarmos o contexto da época – era uma forma de mirar um progresso em relação ao que ele vivia, uma vez que o seu sonho era ser um artista e não trabalhar no roçado como seus pais e seus irmãos.

Começando a descobrir a vida sexual, Gonzaga e seu amigo Gilberto foram procurar uma pessoa especializada em iniciação sexual famosa pela região, que se chamava Maria dos Lajes. Foi com ela que ambos contraíram uma doença sexualmente transmissível chamada blenorragia³³. Gonzaga teve que retornar ao Araripe para ser cuidado por Santana, que já conhecia o procedimento, pois era comum os filhos homens passarem por esse tipo de problema. Mas, quando Gonzaga enfim ficou curado, não pode mais voltar para Exu. Aprígio, professor e fundador da escola de escoteiros havia morrido afogado quando foi buscar uma caça caída no açude, terminando assim a aventura de escoteiro e a escolaridade de Gonzaga.

Gonzaga volta para a comunidade de Araripe, mas deixa seu coração em Exu. Nazarena, conhecida de dona Vitalina, pertencia à família Olindo, que tinha uma certa influência, e, além de tudo, branca. Seu pai, senhor Raimundo, dificilmente aceitaria o namoro de sua filha com um pobre sanfoneiro, além de tudo negro. Luiz Gonzaga conta a Dreyfuss (2012, p. 53) como representava o pensamento sobre o amor a partir de sua visão de homem sertanejo na época, e como se apaixonou por Nazarena:

“O campo do amor do homem da roça é muito restrito. Quando aparece uma pessoa que a gente simpatiza, é o grande acontecimento da nossa vida. Mas eu acho que a gente se apaixona mais pela carne, e dificilmente se consegue chegar a um termo com calma. O namoro é um agarrado, uma xamegação da moléstia e aquela vontade, e quando chega a noite de núpcias, chegam as desilusões porque ninguém estava preparado. As histórias de amor no Sertão são muito complexas, muito complicadas... Mas no meu caso, eu sempre tive vocação para amar, amar direitinho. Mesmo como matuto que eu era, ignorante, eu me sentia capaz de tratar bem “o animal”. Eu sentia que era um homem carinhoso. Eu conheci Nazarena em Exu, quando vim estudar. Ela muito simpática, eu me apaixonei. Nunca tinha visto uma moça vestida de colégio! Começamos a namorar.”

A partir do depoimento supracitado por Luiz Gonzaga, já podemos identificar elementos de como representava o pensamento da época sobre a questão da mulher, referindo-a como um “animal”, e as frustrações pós noites de núpcias, mas ao mesmo tempo ele alega que tem uma certa “vocação para amar”. A partir deste raciocínio, já podemos imaginar como era difícil

³³ Blenorragia é popularmente conhecida como gonorreia.

estabelecer uma relação sadia entre um casal naquela época, e somado a isso, quando o pretendente ainda por cima era negro, pobre e músico, como é o caso do Luiz Gonzaga. O senhor Raimundo, pai de Nazarena, quando soubera que Gonzaga tinha interesse em se casar com sua filha, afirmou que “não admitia o namoro de sua filha com um sanfoneirozinho de nada, sem futuro” (Dreyfuss, 2012, p. 53).

Raimundo pertencia a uma família de origem aristocrática, uma das mais importantes de Exu, a família Saraiva. Evidentemente, ele não gostava que sua filha tivesse alguma relação com um indivíduo tocador de sanfona e vivia sob a tutela das terras da família Alencar, outra família herdeira de aristocratas. Claramente havia um preconceito com a condição social de Gonzaga manifestada na sua fala ao afirmar que não permitiria que sua filha namorasse um “sanfoneirozinho de nada, sem futuro”. Sem perceber, esse episódio muda os rumos de Luiz Gonzaga, pois é a partir do desenrolar disso que ele vai ganhar a vida por outros cantos do Brasil até se tornar o Rei do Baião e ser conhecido nacionalmente.

Como todo homem, sobretudo sertanejo, reproduzindo valores da época, foi tirar satisfação com o seu possível futuro sogro. Comprou uma faca e tomou algumas doses de cachaça, pois acreditava-se que para o homem ter coragem de praticar um malfeito, precisa tomar algumas doses de cachaça para criar coragem. Ao encontrar o senhor Raimundo, disse:

- Ô senhor Raimundo, o senhor me conhece?

- Conheço sim, você é Luiz, o filho de Januário.

- É verdade que o senhor andou aí me descompondo, dizendo que eu sou um sanfoneirozinho de merda, sem talento para casar com sua filha?

- Ora, Luiz, conversa desse pessoal. Eu sou amigo de seus pais. Não vai atrás desse povo, não!

Raimundo havia percebido que Luiz havia bebido, e logo contou a Santana o que havia ocorrido. Santana ordenou que Luiz pegasse as coisas e voltasse para casa. Ao chegar à casa, Santana deu uma coça em Luiz, que se queixava de dor de cabeça, consequência da cachaça que havia tomado. Além disso, Gonzaga contou em depoimento ao Museu da Imagem e do Som da cidade de Juiz de Fora (MG):

“[...] Meu pai me bateu em mim pela primeira vez, ele nunca havia me batido. Minha mãe tinha mão leve, mas meu pai não. Mas ele achou que eu havia me excedido e entrei no pau também, pela mão pesada do meu pai. E é aí que eu me arribei, com raiva. Eu ajudava muito à casa, o dinheirinho que eu ganhava eu dava tudo à mãe. Costume que até hoje vigora no Sertão. [...]”³⁴

³⁴ Entrevista concedida ao extinto Museu da Imagem e do Som de Juiz de Fora - Minas Gerais, no dia 19 de setembro de 1980.

Gonzaga, homem vaidoso, namorador, músico conhecido, se sentiu envergonhado e arrependido pelo o que havia acontecido e fugiu de casa. Foi se esconder no meio do mato, onde passara a noite. Ambicioso, já tinha percebido que Exu era pequeno demais para a vida que ele gostaria de levar: de músico profissional. Já estava em seus planos se mudar para uma cidade onde tivesse mais oportunidade. Usou o incidente da suposta coça que tinha levado de sua mãe para fugir de Exu. Gonzaga queria se libertar, e para isso, procurou José Elvira, que ia frequentemente para a cidade de Crato, vizinha a Exu, mas que pertencia ao estado do Ceará. Aproveitou a oportunidade, passou em casa, pegou suas coisas e sua sanfona, claro. Avisou sua mãe que estava indo tocar em uma festa no Crato e seguiu viagem.

Ao chegar em Crato, Luiz Gonzaga vendeu a sua sanfona para comprar uma passagem para Fortaleza³⁵ com o objetivo de se alistar no exército. Luiz Gonzaga não tinha idade para ingressar na carreira militar, ele chegou à Fortaleza em junho de 1930, ainda com 17 anos. Na época, o alistamento só ocorria quando o homem completasse 21 anos de idade, entretanto, ele conseguiu convencer as autoridades que o aceitassem mesmo com a pouca idade. Tal feito não foi por mero acaso.

3.2 O soldado Gonzaga

Durante o início do século XX, havia uma prática chamada “política do café com leite”³⁶, liderada pelos políticos de São Paulo, grande produtor de café, e Minas Gerais, produtora de leite, em que os mesmos alternavam o posto presidencialista. Essa prática se sustentava através da política dos governadores: acordo que envolvia a oligarquia, que controlava o voto da população local através do clientelismo e do coronelismo, e os políticos que concediam benefícios às oligarquias em troca de votos³⁷.

³⁵ O leitor pode se perguntar: Por que Luiz Gonzaga foi para Fortaleza e não para Recife? Apesar de Exu pertencer a Recife, o povo de Exu tinha uma ligação mais forte com o estado do Ceará, por conta de proximidade do município de Crato.

³⁶ Importante salientar o leitor que esta expressão “política do café com leite” não é usada de forma unânime pelos historiadores, pois já foi refutada por alguns historiadores mais recentes. “Política do café com leite” trata da hegemonia das oligarquias agroexportadoras entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, como aliados políticos que comandavam a política na primeira república brasileira. Esta linha de pensamento, com viés reducionista, exclui uma possível disputa política entre outras potências no Brasil, como por exemplo, o Rio de Janeiro e o Rio Grande do Sul que tentavam criar um eixo alternativo de poder.

³⁷ Conforme supracitado, há um debate historiográfico que coloca em questão a hegemonia da “política do café com leite”, entendendo que esse modelo esquemático exclui outras possibilidades de eixos políticos que buscaram seus espaços durante os primeiros anos da república. Para maiores detalhes sobre o debate, sugerimos a obra “A batalha eleitoral de 1910: imprensa e cultura política na Primeira República” de Vera Lúcia Bogéa Borges.

Em 1929, ocorreu uma crise financeira global, prejudicando a economia de diversos países, inclusive o Brasil com a queda na exportação de café, prejudicando majoritariamente o estado de São Paulo, que por sua vez rompe com o estado de Minas Gerais na política do café com leite, gerando um conflito político entre as principais potências do país. A solução para terminar este conflito foi através de um golpe de estado, com apoio dos militares, instituindo o gaúcho Getúlio Vargas como presidente da república. Por isso foi preciso aumentar o contingenciamento de soldados nos quartéis, justificando o alistamento precoce de Luiz Gonzaga.

O desejo de Luiz Gonzaga pelo ingresso à carreira militar é retratado no xote *Toque de Rancho*, em parceria com José Ferreira, no disco *A Triste Partida*, lançado pela gravadora RCA Victor em 1964:

O batalhão
Tá me chamando
Estou aqui, seu coroné
Recruta tá tocando o rancho
É o primeiro toque que aprende no quarté
No tempo certo fiz meu alistamento
Tou aqui senhor sargento
Pra fazer a inspeção
Quero Servir ao Exército brasileiro
Quero ser logo o primeiro
A entrar no batalhão
(TOQUE de rancho, 1964).

O presente xote, com uma estrutura de duas estrofes, representa o desejo do autor de se alistar nas forças armadas e servir a pátria, mas será que havia, de fato, esse anseio por parte do Luiz Gonzaga? O seu objetivo não era ser músico? A questão que dá pano de fundo para esse enredo é a falta de emprego formal que havia naquela época, ainda mais para um sertanejo e de pele negra. Historicamente, a carreira militar aparece para a população menos favorecida como uma forma de ascender socialmente, ou seja, poder ter um emprego digno, uma renda, uma moradia e se alimentar. Para Gonzaga, era como ter redescoberto o mundo, conhecendo a vida urbana, a praia, o *status* de militar, e também em usar o uniforme, tudo o que uma pessoa vaidosa como o Luiz gostava de ostentar.

Em 26 de julho de 1930, o candidato a vice-presidente de Getúlio Vargas, o paraibano João Pessoa, é assassinado em Pernambuco, gerando um descontentamento por parte dos apoiadores de sua chapa, a Aliança Liberal, que fazia oposição a Júlio Prestes, então presidente eleito que substituiria o presidente Washington Luís. A comoção social, somada à suspeita que

envolvia o assassinato, resultou na destituição de Washington Luís, impediu a posse de Júlio Prestes e determinou Getúlio Vargas como novo chefe de governo. Este episódio ficou conhecido como “Revolução de 30”³⁸, que contou com apoio militar, inclusive do batalhão que Gonzaga fazia parte. Dreyfuss (2012, p. 62) conta que assim como Luiz Gonzaga, os demais soldados não faziam ideia do que estava acontecendo, como ele próprio contou:

“Ninguém entendia direito aquelas ordens que vinham de cima, todas rigorosamente cumpridas, mas que deixavam um travo, já que a gente não sabia por que agia dessa ou daquela maneira. (...) A disciplina era cega. Se surgisse no meio da gente um sargento ou um tenente mandando a gente atirar, fosse onde fosse, a bala cantava”.

Está claro em sua fala que Gonzaga não estava agindo ideologicamente, apenas estava recebendo ordens, e por ironia do destino, ou consequências da história, alistou-se nas forças armadas em um período que marcaria para sempre os rumos políticos do Brasil: “Eu me alistei em julho. Início de agosto, já estava no mundo, na Paraíba, defendendo uma fronteira. Eu, recruta analfabeto, sem jeito para nada, no meio dessa revolução!” (Dreyfuss, 2012, p. 62).

Se o desejo de Luiz Gonzaga era viajar mundo afora conhecendo todos os cantos do Brasil, começara com o pé direito, conhecendo a Paraíba e participando de uma “Revolução”. Gonzaga não participou somente da “Revolução de 30”, mas também foi para o interior do Ceará para perseguir e prender os coronéis e os cangaceiros que tinham resistido à revolução que instituiu Vargas no poder, abolindo, de uma vez por todas, as práticas comuns à “República Velha”.

3.3 A música no quartel

Por ironia do destino ou não, apesar de Gonzaga ter vendido sua sanfona para comprar a passagem para Fortaleza e então ingressar na carreira militar, a música vai continuar presente em sua trajetória no quartel. Em agosto de 1932, ele foi integrado ao 12º Regimento de Infantaria de Belo Horizonte, onde viveria mais uma aventura como soldado em meio às instabilidades políticas da época. Dessa vez, o 12º RI foi mandado para a guerra do Chaco,

³⁸ Sobre o episódio que coloca Getúlio Vargas no poder executivo do Brasil, chamado de “Revolução de 1930”, é importante levantarmos uma questão debatida entre os historiadores e a historiografia até os dias atuais, pois não se trata de um evento acabado, e sim em disputa por narrativas historiográficas, dando luz ao conjunto de acontecimentos e perspectivas que contribuíram para tal. Como sugestão ao leitor, indicamos os textos de Boris Fausto (1990): “A Revolução de 30: História e historiografia”. E também o texto da Lúcia Lippi Oliveira (1979): “Revolução de 1930: Uma bibliografia comentada”.

envolvendo as fronteiras da Bolívia, Paraguai e Brasil, guerra esta incentivada pelas empresas Shell e Standard Oil, que são do ramo do petróleo, matéria prima rica na região. Mas o que mais impressionou Luiz Gonzaga na guerra, segundo Dreyfuss (2012) foi a polca paraguaia, ritmo musical popular tocado na região centro oeste do Brasil e suas fronteiras, que mais tarde seria aprimorada pelo próprio Gonzaga em sua sanfona.

Passada essa breve aventura, Gonzaga pediu transferência para São João del-Rei para o 11º BC, onde passou no concurso de corneteiro, o que lhe possibilitou adquirir algumas noções básicas de harmonia. Aprendendo a tocar corneta, ele foi elevado a tambor-corneteiro de 1º classe em janeiro de 1930, chegando a ganhar um apelido: Bico de Aço. Mas tocar corneta não o interessava muito, afinal, ter a função de despertar o batalhão não era o ideal de músico que Luiz Gonzaga almejava. A partir daí foi estudar um outro instrumento, o violão. Para Dreyfuss (2012, p.67) ele afirmou:

“Até cheguei a tocar alguma coisa. Ia bem, apesar do violão ser vagabundo, aprendi um pouco mais de harmonia. Mas violão era um instrumento cheio de problemas, desafinava, não tinha o volume que eu precisava. Não vi futuro no violão. E minhas origens era de pai sanfoneiro mesmo!”

Apesar de não ter dado certo com os instrumentos que lhe foram apresentados, é inegável que essas pequenas experiências com música no quartel, sobretudo com a possibilidade de estudar harmonia, e também de conhecer outros instrumentos, como o violão, e outros ritmos, como a polca, contribuiriam, de alguma forma, para a trajetória de Luiz Gonzaga enquanto músico.

Mas parecia que o destino de Gonzaga era ser sanfoneiro, pois em 1936, conhecera Domingos Ambrósio, um soldado de polícia que tocava sanfona. Gonzaga foi estudar com ele, afinal, Gonzaga só sabia tocar a sanfona de 8 baixos. Foi com Dominginhos³⁹ que Luiz ele pôde aprender a tocar um acordeão de 120 baixos pela primeira vez. Como Gonzaga precisava de um instrumento para seguir com os estudos, encomendou de Carlos Alemão, fabricante de sanfonas e amigo de Domingos Ambrósio, uma sanfona que tinha 48 baixos, e, apesar de não ser boa, permitiu que ele aprimorasse suas técnicas e até tocasse em algumas festas nos seus dias de folga.

Em 1937, Gonzaga foi transferido para o município de Ouro Fino, ainda em Minas Gerais, onde conheceu o advogado e teatrólogo Raul Apocalipse, que estava precisando de

³⁹ Me refiro aqui a Domingos Ambrósio, com quem Luiz Gonzaga aprendeu a tocar sanfona de 120 baixos, não o sanfoneiro pernambucano conhecido pela mídia, também por Dominginhos.

músicos para o seu novo espetáculo teatral. Foi onde Gonzaga, em uma apresentação, interpretou o choro “Faustina”, música de um dos seus ídolos, o famoso Antenógenes. Dessa forma, ele continuava tendo oportunidade de exercitar seu talento com a música, embora fosse um militar.

Gonzaga chegou a viajar para São Paulo para buscar uma sanfona Honer branca de 80 baixos, um modelo profissional, de qualidade, o que o músico precisava para se apresentar de forma digna. Quando chegou a solo paulistano, hospedou-se no Hotel Toscana. Enquanto aguardava o horário do jantar, escutou um som de sanfona. Foi no rastro do som e encontrou um senhor tocando na cozinha. Era o cozinheiro, que dissera que tinha o hábito de tocar a sanfona para chamar os hóspedes para o jantar. Gonzaga havia combinado com o cozinheiro e seu filho de fazer um chorinho no dia seguinte, quando já estivesse com sua sanfona.

Ao acordar, Gonzaga saiu em busca de sua sanfona, mas ao chegar no local indicado percebeu que tinha tomado um golpe. Não havia sanfona nenhuma e Gonzaga já havia pagado a metade do valor da sanfona, que custava, a princípio, um conto e duzentos. Ao voltar para o hotel, contou desesperado para o cozinheiro que havia sido enganado. Entretanto, o filho do cozinheiro tinha uma sanfona idêntica à que supostamente Gonzaga havia comprado, e lhe vendeu para pagar os custos de seu tratamento na coluna. Por sorte do destino, Gonzaga regressara para Ouro Fino com a sanfona que tanto queria.

Ao analisar tal trajetória, parece que tudo conspirava para Gonzaga se tornar músico, mesmo seguindo a carreira militar, a música o acompanhou. Não só a música em si, mas a paixão pela sanfona, pois mesmo aprendendo outros instrumentos, o que continuou abrindo portas foi a sanfona. Até quando parecia dar tudo errado, havia um contorno e Gonzaga estava, finalmente, com uma sanfona bonita, versátil e que atenderia a demanda. Além disso, podemos perceber a importância de sua estadia em Minas Gerais para a sua carreira. Através do contato com outras pessoas pôde aprender um instrumento mais aprimorado, contribuindo futuramente para o seu sucesso enquanto rei do baião.

Ao chegar a Ouro Fino, Gonzaga pegou cadeia, pois havia viajado para São Paulo sem autorização do quartel, onde cumpriu pena de quatro dias. No mês seguinte, deixou o quartel forçado pela lei que proibia um soldado prestar serviços por mais de 10 anos, haja vista que Gonzaga já estava com mais de 9 anos no ofício de soldado. Foi então que, no dia 27 de março de 1939, ele embarcou em um trem com destino ao Rio de Janeiro, onde pegaria em navio para Recife, e de lá voltaria a Exu. Ao chegar no Rio de Janeiro, Gonzaga ficou hospedado no Batalhão das Guardas, aguardando a data de sua viagem para Recife. Esse tempo de espera foi

o suficiente para a vida de Luiz Gonzaga tomar outro rumo e se estabelecer de vez na capital do Brasil.

3.4 Luiz Gonzaga e sua sanfona

Em um primeiro momento, o jovem Luiz Gonzaga, tinha receio de sair do quartel e andar pela cidade, pois não conhecia muito bem as redondezas. Eis que um dia, foi visto limpando sua sanfona por um soldado que sugeriu ir ao Mangue, que fica na atual Cidade Nova. Era um lugar onde muitas pessoas se concentravam para curtir a noite nos bares. Muitos militares, inclusive, curtiam assim seu momento de lazer, assim como outros trabalhadores se encontravam para se divertir.

Em um contexto histórico de Segunda Guerra Mundial (1939-1945), muitos navios atracavam no porto do Rio de Janeiro e, por isso, havia um movimento intenso de pessoas de fora do Brasil usufruindo dos bares e prostíbulos do Rio de Janeiro. Gonzaga percebeu que em cada bar havia um conjunto de músicos tocando para divertir os consumidores, e que isso poderia ser uma possibilidade de ganhar dinheiro enquanto aguardava o seu navio de volta para Pernambuco. Foi então que Luiz Gonzaga botou a Horner branca de 80 baixos no ombro e foi até o Mangue se atirar na vida.

As músicas tocadas por Luiz Gonzaga não eram aquelas mesmas que tocava com o seu pai na juventude, mas as que ele havia aprendido enquanto esteve em Juiz de Fora com Domingos Ambrósio: valsas, foxtrotes, tangos, choros. Gonzaga investiu em uma esquina e começou a tocar sanfona. Rapidamente muitas pessoas pararam para escutar sua sanfona, e consequentemente, as pessoas começaram a depositar seu dinheiro na latinha que ele utilizava para recolher a contribuição pela música. Em vista disso, os donos dos bares o chamavam para tocar em seus estabelecimentos, pois era um atrativo para chamar freguês. Além disso, era interessante para o músico, pois era garantia de gorjeta certa, cerveja grátis e, em caso de chuva, estava protegido.

Gonzaga narra esse primeiro momento em um baião em que ele utiliza outros elementos como a guitarra, contrabaixo e clarinete, fugindo do clássico baião que conhecemos se pensarmos em Asa Branca, por exemplo. A canção, de autoria de Humberto Teixeira e gravada em 1973, é chamada “Baião de São Sebastião”, assinada pela gravadora Odeon.

Vim do Norte, o quengo em brasa
Fogo e sonho do Sertão

E entrei na Guanabara
 com temos e emoção
 Era um mundo todo novo, diferente meu irmão
 Mas o Rio abriu meu fole, me apertou em suas mãos
 Ê Rio de Janeiro do meu São Sebastião
 Pare o samba três minutos pra eu cantar o meu baião
 Tive medo, muito medo meu irmão
 Mas olhei o Corcovado e assosseguei o coração [...]
 (BAIÃO de São Sebastião, 1973).

Claramente, o Rio de Janeiro se apresentava como uma espécie de divisor de águas em sua vida, pois foi onde ele conseguiu se estabelecer como músico e ganhar a sua vida. Foi nesse contexto de ganhar a vida com o que gostava – a música – que Luiz Gonzaga desistiu de voltar para a sua terra natal, pois o que ganhava, era o suficiente para sobreviver. A visibilidade que ele alcançou possibilitou conhecer muitas pessoas, em especial uma das que mudaria o seu rumo, o músico baiano Xavier Pinheiro, que hospedou Gonzaga em sua casa, onde vivia com sua esposa a Dina. Mas como a casa de Xavier e Dina era muito pequena para três pessoas, Gonzaga passou a morar na casa de Tereza, vizinha do casal.

Dreyfuss (2012) conta que Gonzaga se adaptou bem ao bairro e que se dava muito bem com as pessoas que viviam lá, sobretudo os portugueses que o acolheram. Com Tereza ele pôde aprender sobre o jogo do bicho. Em Xavier, tinha um mestre e protetor, que lhe ensinou sobre a vida de boêmio e de músico, apesar de Gonzaga demonstrar mais talento para músico do que para boêmio. Tal inclinação nos faz perceber um pouco das suas raízes no Sertão, em que a população era muito pautada na moralidade e na disciplina da vida dura e difícil da roça. Em uma das entrevistas concedidas a Dreyfuss (2012, p. 78), ele conta:

“A vida na Zona era muito perigosa. O pessoal ia pra lá pra possuir mulheres. Elas ficavam na janela, chamando os fregueses. O perigo é que elas queriam arranjar amantes para não sair sozinhas. E quando viam um cara bonitinho, bem aprontado, elas ficavam atrás. Eu sempre tive muito cuidado com isso. Eu sempre fui um cara com objetivo.”

Podemos perceber, através do depoimento de Luiz Gonzaga, o quanto ele estava focado na sua carreira de músico, disciplina essa herdada da vida no Sertão. Uma postura, talvez, que ia na contramão do que habitualmente era comum na vida dos trabalhadores no Rio de Janeiro, que desfrutavam da malandragem e da boemia. O fato de Gonzaga ser um homem do Sertão, do interior, contribuiu para essa postura? Podemos traçar uma relação urbano *versus* rural? O fato é que Gonzaga conseguiu desfrutar das oportunidades que a vida lhe deu.

Já com o seu repertório musical comercial à época, começou a participar dos programas de calouro que havia nas rádios. O rádio foi um instrumento importante na vida dos músicos naquele momento. Através da política de comunicação em massa desenvolvida durante o governo de Getúlio Vargas, mais especificamente durante o Estado Novo (1937-1945), Vargas sabia utilizar a cultura a seu favor para se manter no poder, e o rádio era uma ferramenta de comunicação com a classe trabalhadora, e também um ambiente que possibilitou aos trabalhadores da música, como é o caso de Luiz Gonzaga, conseguir um espaço para apresentar o seu trabalho.

Entretanto, Gonzaga não tinha, até aquele momento, o perfil de músico que a indústria buscava, sobretudo porque ele era um nordestino no Rio de Janeiro. Ele mesmo assume isso para Dreyfuss (2012, p. 78): “Quando eu toco, falo, faço arranjo, é tudo com meu sotaque. O meu sotaque não me permite cantar valsa, bolero, samba. A minha sanfona é parecida comigo”. E isso, ao que nos parece, impedia de emplacar o sucesso justamente porque Gonzaga estava preocupado em esconder o seu sotaque, o seu jeito nordestino de ser, para se misturar em meio aos cidadãos cariocas.

Eis que em um momento, em um bar da Cidade Nova em que costumava a tocar suas valsas para um grupo de jovens estudantes cearenses, foi questionado por um deles, que percebeu uma pontinha de sotaque nordestino e lhe pediu para que tocasse “as músicas da sua terra”. Gonzaga em um primeiro momento não achou que seria interessante, pois acreditava que havia uma “superioridade” daquelas músicas sudestinas às nordestinas, um pensamento que vigora até os dias de hoje sobre a região do Nordeste ser “atrasada” em relação ao Sudeste. Gonzaga prometeu que iria praticar algumas coisas que ele tocava no Araripe e, no dia seguinte, ficou pensando nas músicas que tocava com seu pai, dedilhou alguns acordes e compôs “Vira e Mexe” e “Pé de Serra”.

A música escolhida para tocar para os estudantes cearenses no dia seguinte foi “Pé de Serra”, que foi gravada em 1958 sob o título “Xamego”, que na verdade é uma polca, mas executada com as referências sertanejas que Gonzaga tinha da sua terra. Aquele povo que estava presente no estabelecimento gostou muito do que escutou. Aquelas músicas, tocadas de forma nordestina, agradaram a ponto de Gonzaga ter conseguido arrecadar uma boa quantia de dinheiro. Podemos sugerir que é nesse momento que Luiz Gonzaga começa a tomar consciência do valor de sua cultura musical, ainda mais porque havia uma grande massa de trabalhadores de origem nordestina no Rio de Janeiro, fruto de uma migração em massa de pessoas fugindo da seca e da falta de trabalho na região Nordeste.

Gonzaga sintetiza essa experiência de migração para as metrópoles por conta da seca em diversas canções, mas destaco um baião que é, na verdade, uma polca ao estilo Gonzaga. A música, chamada “Pau de arara”, mostra como a população nordestina enfrentava a longa viagem e o sofrimento de um povo que passava fome. Composta por Luiz Gonzaga e Guio Moraes, foi gravada em 1952 pela gravadora RCA Victor:

[...]
 Quando eu vim do Sertão
 Seu moço
 Do meu Bodocó
 A malota era um saco
 E o cadeado era um nó
 Só trazia coragem e a cara
 Viajando num pau de arara
 Eu penei mas aqui cheguei
 [...]
 (PAU de arara, 1952).

Essa polca se refere, então, à coragem destemida do nordestino em migrar para o sudeste, onde vem para a metrópole apenas com o que pode trazer, no caso do Gonzaga, a sanfona que anos depois o coroaria como o rei do baião.

[...]
 Trouxe um gonguê, no matolão
 Trouxe um zabumba, no matolão
 Xote, maracatu e baião
 Tudo isso eu trouxe no meu matolão.
 [...]
 (PAU de arara, 1952).

O baião é como é chamado o ritmo que Luiz Gonzaga imprimiu em sua sanfona, misturando referências musicais, como a polca, e um jeito particular do nordestino em tocá-la. O baião tende a ser uma polca com frases musicais mais curtas, e com as notas espaçadas em si, trazendo, muitas das vezes, um tom mais melancólico, representando bem a realidade dura de vida do sertanejo.

Gonzaga precisando ganhar um pouco mais de dinheiro para ajudar a sua família em Exu, que estava passando por dificuldades financeira, decidiu participar do programa de calouros mais uma vez. Mas não para tocar as músicas que ele já estava acostumado a tocar nos bares, como valsa e o tango, e sim para tocar suas composições. “Vira e Mexe” chamou muito a atenção de Ary Barrono da rádio Tupi, a ponto de ganhar a nota 5, a nota máxima, e sair de

lá com o valor de 150 mil réis. No entanto, não conseguira alcançar o que desejava: trabalhar em uma rádio.

Ao sair da rádio Tupi, o músico paraibano Zé do Norte foi ao bar Municipal na região do Mangue e lá encontrou Luiz Gonzaga tocando. Zé do Norte fazia dois programas, um à tarde chamado Hora do Guri, que Gonzaga acompanhava nos tempos de quartel em Minas Gerais; e outro à noite, chamado Noite na Roça. Gonzaga foi apresentado a Zé do Norte e teve a oportunidade de tocar para ele “Vira e Mexe” e “Saudade de Ouro Preto”, aproveitando a deixa para pedir um emprego como sanfoneiro em um dos programas. Por sorte, Zé do Norte começou a trabalhar, tempos depois, na Rádio Transmissora – futura Globo – passando a ser responsável pelo programa A Hora Sertaneja. Zé do Norte então, fez o convite a Luiz Gonzaga para trabalhar no tal programa, pois a temática sertaneja das músicas apresentadas correspondia exatamente ao que Gonzaga fazia.

Esse foi o momento em que Gonzaga começou a deslumbrar uma melhoria em sua carreira. O fato de poder trabalhar no rádio já representava uma certa ascensão, embora o pagamento não fosse alto, cerca de cinco mil réis por programa. O fato era que Gonzaga tinha o seu primeiro salário, além da possibilidade de exibir o seu trabalho, que para ele valia até mais do que a quantia que ganhava. O período histórico em que ele estava inserido era propício: Estado Novo, o período em que Getúlio Vargas governou o Brasil através de um regime ditatorial iniciado em 1937, com um golpe de Estado dado por meio de um falso plano de ameaça comunista chamado Plano Cohen⁴⁰. O fato de, supostamente, o Brasil estar ameaçado por forças comunistas, fez com que Vargas instaurasse um governo ditador e centralizado.

Muitos historiadores atribuem a esse período, conhecido como Estado Novo, que durou de 1937 a 1945, como um governo de tendências fascistas, pois Vargas utilizava de algumas práticas do fascismo italiano de Mussolini⁴¹, como por exemplo: a centralização excessiva do poder, a perseguição aos seus opositores, a censura, o culto a imagem do líder e o uso de aparelhos de comunicação. O rádio era muito utilizado por Vargas para se comunicar com o povo, era uma forma de estar presente nas casas da classe trabalhadora. Até havia um programa especialmente para realizar as propagandas políticas de Vargas, conhecido como A Hora do Brasil, que dura até os dias atuais.

⁴⁰ Foi um documento divulgado durante o governo de Getúlio Vargas que serviu como pressuposto para o golpe de Estado que manteria Vargas no poder. O Plano Cohen consistia em uma falsa conspiração de golpe comunista no Brasil, o que levou Vargas a decretar Estado de Sítio e centralizar o poder.

⁴¹ O governo Vargas coincide com o mesmo período que a Segunda Guerra Mundial, por isso há uma forte associação do governo ao fascismo, que embora tenha sido uma ditadura, tenha perseguido seus opositores e centralizado o poder, tinha forte aproximação com os Estados Unidos e chegou a aderir à Guerra ao lado da Tríplice Aliança, lutando contra o Eixo (Alemanha, Japão e Itália) a partir de 1942.

O rádio foi um importante instrumento de comunicação que possibilitou não só a consolidação das ideias e projetos políticos de Vargas, mas também a ampliação do mercado de trabalho dos músicos, que em sua maioria vivam cantando nos bares e/ou pelas ruas do Rio de Janeiro em busca de gorjetas para se sustentar, pagar suas contas e sobreviver nessa nova sociedade, que estava cada vez mais investindo na figura da classe trabalhadora, sobretudo o operário. Vargas também estimula a criação de indústrias de base, como a Companhia Siderúrgica Nacional, em 1941, e também garantiu direitos trabalhistas para a classe trabalhadora através da Consolidação das Leis Trabalhistas, conhecida popularmente como CLT. No dia 1º de março de 1942, exatamente no dia do trabalhador, escolheu como palco para anunciá-la o maior estádio de futebol da América Latina na época, o estádio São Januário, do Clube de Regatas Vasco da Gama.

O rádio, portanto, foi uma porta de entrada para músicos como o Luiz Gonzaga, que conseguiu fazer com que suas músicas chegassem à casa de muitos trabalhadoras e trabalhadores no Brasil e, principalmente, aos seus conterrâneos nordestinos que, assim como Gonzaga, migraram para as grandes metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo para trabalhar e buscar melhorias de vida.

As músicas com sotaque nordestino começaram a atrair os ouvintes que se identificavam com elas, fazendo lembrar do seu passado no Nordeste. Era uma forma de manter aquele trabalhador e/ou trabalhadora próxima do seu lugar de origem. Os nordestinos começavam a encontrar seus espaços no Rio de Janeiro, em especial no bairro de São Cristóvão, onde atualmente se encontra a Feira de Tradições Nordestinas Luiz Gonzaga, local que, por volta de 1945, retirantes nordestinos chegavam em busca de trabalho na metrópole. Ao chegar, e se encontrar com seus parentes que já habitavam o Rio de Janeiro, começaram a desenvolver encontros e festas regados de comida e bebida, o que gerou à Feira⁴².

Em 1941, o cineasta e músico Genésio de Arruda, paulistano de Campinas, veio ao Rio de Janeiro se apresentar e gravar com a gravadora Victor – hoje chamada BMG, mas teve dificuldade de encontrar um sanfoneiro para o acompanhar. Januário França, sanfoneiro que o acompanharia, convidou Luiz Gonzaga para gravar com eles. Foi um momento importante para Gonzaga, pois pela primeira vez gravaria em uma gravadora e com um artista importante. Genésio de Arruda, inclusive, foi um dos primeiros atores a interpretar o tipo “caipira”, em 1924, inspirando o Mazzaropi. Ainda no mesmo ano, Gonzaga foi efetivado na RCA Victor, onde gravou diversas músicas como “Nós queremos uma valsa”, “Segura a Polca” e um choro

⁴² Para maiores informações, consultar o site da Feira: <https://www.feiradesaocristovao.org.br/>

de sua autoria chamado “Arrancando Caroá”. À medida que Gonzaga conseguia espaço e prestígio na gravadora, sua parceria com Xavier ia chegando ao fim, assim como seu ofício de músico noturno, nos bares e nas esquinas.

Há de destacarmos aqui o contexto histórico, que é a Segunda Guerra Mundial, período que se inicia em 1938 e se estende até 1945. Como o Brasil, durante o governo do Presidente Getúlio Vargas, intitulado Estado Novo, resistia em tomar posição em um lado da guerra, acabou atraindo muitos artistas e intelectuais, como os escritores franceses George Bernanos e Pierre Daninos, além de autores e músicos como Louis Jouvet e Jean Sablon, que Gonzaga teve a oportunidade de conhecer. Podemos sugerir que Gonzaga conseguiu seu primeiro reconhecimento internacional a partir disso.

Além do contrato com a RCA Victor, Gonzaga foi convidado para substituir o, até então, vultuoso acordeonista Antenógenes Silva, do programa “Alma do Sertão”, da Rádio Clube, acumulando assim mais um emprego, e abandonando de vez aquela vida noturna nos bares, restaurantes e nas esquinas do centro do Rio de Janeiro em troca de gorjetas.

A situação financeira de Gonzaga ficou boa, a ponto de poder enviar dinheiro todo mês, através das cartas, para a sua família lá no Araripe, como conta Chiquinha Gonzaga, sua irmã, a Dreyfus (2012, p. 92):

“Uma vez, nós fomos à feira com mãe. Quando nós chegamos no Exu, veio Antônio, um rapaz de lá, avisar mãe que tinha chegado carta do Rio de Janeiro. Nós fomos correndo pro correio. Era uma carta de Gonzaga, com um dinheiro dentro. Ainda hoje me lembro da feira que a mãe fez. Trouxemos as compras carregadas no burro. Outra vez ele mandou tanto dinheiro que mãe pode comprar uma máquina de costura Singer.”

A partir da década de 1941, podemos perceber um momento importante na vida de Gonzaga: uma estabilidade financeira, possibilitando, inclusive, ajudar seus familiares em Exu. Não só isso, mas Gonzaga consegue sair do São Carlos para morar em um quarto alugado na Avenida Mem de Sá, onde começou a desfrutar da vida de artista.

3.5 A questão do Nordeste e do nordestino

Aqui faremos um debate sobre o Nordeste e o nordestino no Brasil, e nos debruçaremos no trabalho de Durval Albuquerque Jr. (2011), chamado “A invenção do Nordeste”. Até os anos 1910, tanto o Nordeste quanto os nordestinos não eram percebidos pela sociedade brasileira, muito menos pelo Governo Federal. Graciliano Ramos denunciava em sua obra “Vidas Secas”

(1938), que inclusive se tornou filme, sobre problemas que eram ignorados pela imprensa e governo federal, como as consequências falta de chuva, a penúria das pessoas e dos animais que morriam de fome e de sede. Esses problemas eram apenas vividos, e não anunciados ou devidamente enfrentados pelas políticas públicas. Ao mesmo tempo, ignorava-se aspectos importantes do Nordeste, como a sua diversificada e rica cultura nas mais diversas áreas.

A proposta aqui então, é buscar romper com essa visão estereotipada de como é o Nordeste, como genericamente nos referimos aos estados que compõem essa região, resumida como um lugar onde só há espaço para misérias. A todo instante nos deparamos com essa visão estigmatizada. Mas será que o Nordeste é apenas um lugar de misérias? Seria possível pensarmos um Nordeste sem problematizar essas questões?

Esse discurso estereotipado “nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo” (Albuquerque Jr., 2011, p. 30). Portanto, é errôneo pensar que esse imaginário, construído ao longo dos anos, representa o que o Nordeste realmente é. A ideia não é inverter de direção o discurso discriminatório, pois tanto o discriminado quanto o discriminador são moldados a partir do mesmo discurso socialmente construído: de que o Nordeste é um lugar pobre e o nordestino é sinônimo de piada.

O estereótipo do Nordeste, portanto, é fruto de uma união de conhecimento e poder que cria o nordestino baseando-se em um conjunto de imagens e enunciados, ou melhor, um “estoque de verdades”, que orientam a fala e o olhar da mídia sobre a região. Ou seja, a própria ideia de nordestino e Nordeste forçam uma abordagem discursiva e imagética para criar uma “verdadeira” região nordestina. Albuquerque Jr (2011) nos apresenta um possível caminho para refletirmos como ampliarmos o nosso olhar e debate acerca das questões desse lugar-comum que é atribuído à região e às pessoas que ali vivem:

É preciso, para isso, rompermos com as transparências dos espaços e das linguagens, pensarmos as espacialidades como acúmulo de camadas discursivas e de práticas sociais, trabalharmos nessa região em que linguagem (discurso) e espaço (objeto histórico) se encontram, em que a história destrói as determinações naturais, em que o tempo dá ao espaço sua maleabilidade, sua variabilidade, seu valor explicativo e, mais ainda, seu calor e efeitos de verdade humanos (Albuquerque Jr, 2011, p. 33).

Albuquerque Jr. (2011) chama a atenção para o combate às narrativas impostas por veículos que “dominam” uma verdade absoluta sobre uma determinada coisa – nesse caso, o Nordeste. É preciso, para tal, favorecer a possibilidade de emergir novos conceitos, novos

temas, figuras e linguagens, que permitam olhar e interpretar essa região diferente da maneira como nos é imposto. O Nordeste é fruto de um olhar que buscou, ao longo dos anos e da história do Brasil, rotular o nordestino sem levar em consideração suas peculiaridades internas. A região foi fruto de uma invenção, e por isso é urgente entender como esse espaço é produzido entre as diversas formas em que ele foi interpretado.

A construção do Nordeste foi feita por diversos intelectuais e artistas em épocas variadas. Ela aparece desde Gilberto Freyre e a “escola tradicionalista de Recife”, a partir da década de 1940, passando pela música de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, entre as décadas de 1920 e 1930, até a obra teatral de Ariano Suassuna iniciada na década de cinquenta, além de pintores como Cícero Dias, o poeta Manuel Bandeira, os romancistas Rachel de Queiroz e José Américo, que embora guardem enormes diferenças entre si, possuem esta visão do Nordeste.

Iremos nos ater aqui, em específico, ao Luiz Gonzaga, que é o tema central de parte do nosso trabalho. A década de trinta, que marca o fim do cangaço, fenômeno histórico-social que apresentou como uma das principais lideranças o cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, popularmente conhecido como Lampião. Ele tinha como prática o banditismo social, praticava furtos nas fazendas, parte para dividir aos pobres, provocando um grande terror às classes dominantes do sertão nordestino.

O contexto histórico que antecede a década de trinta é o da seca e da pobreza, o conflito de classes é gritante. Enquanto os grandes proprietários de terra acumulavam riquezas, contrastavam com a miséria e a pobreza da maioria da população, que produziu movimentos como o cangaço e o próprio Lampião, o que de certa forma levava alguma esperança para aquele povo que aclamava por justiça social. Ou seja, era um Nordeste forjado como espaço das utopias, como lugar de esperança de novos tempos, como território da revolta contra a miséria e a injustiça. Era um lugar onde a preocupação com a nação se depara com a preocupação do “povo”, os trabalhadores. Um espaço, portanto, mais preocupado com o fazer história. Como afirma Albuquerque Jr (2011, p. 207): “Um nordeste não mais assentado na tradição e na continuação, mas sim na revolução e na ruptura”.

Esse Nordeste começa a ser forjado como um espaço em busca de uma nova identidade política e cultural, e que teria como essência uma “estética revolucionária”. A construção de um futuro não apenas pelas artes políticas, mas também pela política das artes. É nesse contexto que a produção imagética, textual e sonora do Nordeste passa a ser elaborada sobre um prisma que visava denunciar a miséria de suas camadas populares e a injustiça social que a eram submetidas, ao mesmo tempo em que resgata o discurso de revolta popular, tomado como

prelúdio da inevitável transformação revolucionária. É como reforça Albuquerque Jr. (2011, p. 208): “as terríveis imagens do presente servem de ponto de partida para a construção de uma miragem futura, de uma espacialidade imaginária que estaria no amanhã, de um espaço de utopia”.

Para ilustrar e dialogar com o que foi afirmado à cima, podemos refletir sobre o baião “Asa branca”, composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, em 3 de março de 1947, em que os autores versam:

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação?

Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe, muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração
(ASA branca, 1947).

Já na primeira estrofe, nós podemos notar uma crítica à situação em que o Sertão se encontrava: “Quando olhei a terra ardendo/ Qual fogueira de São João/ Eu perguntei a Deus do

céu, ai/ Por que tamanha judiação?”. Os autores expõem para o mundo a condição do povo nordestino através da canção, e não à toa essa música é um dos maiores sucessos do Luiz Gonzaga. É preciso olharmos para os lados e apontarmos algumas questões que favoreceram isso, como a popularização do rádio, impulsionada pelas políticas de Getúlio Vargas à época, possibilitando a crítica social chegar aos ouvidos dos brasileiros em diversos locais do Brasil, além do crescimento da indústria cultural e das gravadoras que produziam os discos dos músicos.

Além disso, podemos perceber alguns elementos nessa música relacionados, no campo do imaginário e da memória, aquele nordestino que praticou a migração para os grandes centros e metrópoles em busca de uma vida melhor. Quando Gonzaga utiliza a metáfora da asa branca – ave tradicional do sertão – nos versos “Inté mesmo a asa branca/ Bateu asas do sertão/ Entonce eu disse, adeus rosinha/ Guarda contigo meu coração”, ele se refere ao nordestino que largou sua vida e sua família em busca de uma condição melhor de vida.

Interessante é que esse movimento que se inicia no início do século XX e permanece até os dias de hoje, podendo ser verificado no trabalho de campo feito para a produção desta dissertação. Era novembro de 2021, quando em uma viagem a Exu, sertão de Pernambuco, em uma comunidade quilombola chamada Baixio do Meio, pudemos perceber que muitas pessoas vinham para o Rio de Janeiro duas ou três vezes ao ano para trabalhar em uma fábrica de cesta básica no bairro Jardim América, justamente para fugir das dificuldades apresentadas pela miséria na seca. É o caso do jovem Rafael Martins da Silva⁴³, nascido no dia 22 de outubro de 1997, que contou que tem época que chega a ficar seis meses no Rio de Janeiro e que recebe por produção, chegando a um valor de cerca de R\$ 3.000,00 por mês, trabalhando doze horas por dia, de segunda à segunda. Rafael sinaliza que aluga uma casa com três ou quatro pessoas de Exu para morar enquanto está trabalhando no Rio de Janeiro.

Movido pela curiosidade, perguntei ao Rafael por que ele não se muda para o Rio de Janeiro. Ele respondeu que acha o Rio de Janeiro muito violento e também é muito apegado ao sertão, sente amor pela terra. Podemos notar, na fala do Rafael, o apego que o sertanejo tem à sua terra e a esperança de que haja condições climáticas para o trabalho na roça. Essa esperança também marca Asa Branca na estrofe “Hoje, longe, muitas léguas/ Numa triste solidão/ Espero a chuva cair de novo/ Pra mim voltar pro meu Sertão”, e o verso seguinte “Quando o verde dos seus olhos/ Se espalhar na plantação/ Eu te asseguro, não chore não, viu/ Que eu voltarei, viu/ Meu coração”. É um retrato de um movimento que ocorreu entre a década de trinta e quarenta,

⁴³ Entrevista cedida ao autor desta dissertação durante pesquisa de campo no dia 21 de novembro de 2021, em Baixio do Meio, Exu - Pernambuco.

mas que ainda é atual, pois encontramos pessoas que migram ao menos uma vez por ano em busca de melhores condições nos grandes centros do Sudeste, tal qual Gonzaga e muitos outros antes fizeram.

4 ISMAEL E GONZAGA: UMA PERSPECTIVA COMPARADA

4.1 Aspectos comparativos

Neste capítulo final, procederemos a uma comparação entre os dois compositores – Ismael Silva e Luiz Gonzaga – que foram analisados até aqui nas especificidades de suas trajetórias individuais como artistas. A avaliação conjunta deste capítulo possibilitará identificar semelhanças e diferenças.

Conforme vimos nos capítulos anteriores, há coisas que podem ser vistas de forma semelhante em ambas as trajetórias: o Rio de Janeiro como palco, o rádio como veículo de divulgação, as letras das canções como forma de descrever afetos e sentimentos. Além disso, outros aspectos podem ser contrastados em função do período no qual os dois compositores viveram, e, comparativamente, em relação ao mundo vivido pelos músicos hoje, na era digital, como a facilidade proporcionada pela tecnologia de gravar as músicas em casa, as inúmeras plataformas digitais em que a música pode circular nacional e, internacionalmente, de forma fácil e rápida.

E aí pode surgir uma questão: será que esses avanços proporcionaram uma melhoria na condição de vida dos músicos atualmente? Mas as principais questões que pretendemos trabalhar neste capítulo são: Que circuitos de identidade os nossos personagens representaram? Um teve mais prestígio social que o outro? Se sim, por quê? As instituições de memória contribuíram para que estes dois músicos fossem lembrados de maneira justa perante a importância histórica que ambos tiveram?

Estas perguntas irão nos nortear durante este último capítulo a fim de contribuir para o debate historiográfico sobre a questão do trabalho no Brasil. Nossa proposta pretende, de maneira inédita, registrar o músico como pertencente a classe trabalhadora carioca, que começa a se desenhar a partir do início do século XX. Ao analisar a trajetória de Ismael Silva e Luiz Gonzaga, nos aproximamos de uma vertente, dentro da História Comparada, que se chama Histórias Cruzadas, “no sentido de que fazem parte não apenas da mesma trama historiográfica construída pelos historiadores, mas também de uma trama histórica na qual os personagens e situações se cruzam na mesma época” (Barros, 2014, p. 129). Além da “história cruzada”, há também outros conceitos como “história interconectada”, pois estamos falando de dois músicos de estilos musicais diferentes – no caso, o samba e o baião – oriundos de lugares diferentes – Ismael da favela da Jururuba, na cidade de Niterói, Rio de Janeiro, e Gonzaga do sertão Pernambucano, da cidade de Exu – um compositor de samba e o outro instrumentista (sanfona)

– mas que compartilham de um mesmo desafio em uma cidade moderna e industrial como o Rio de Janeiro: fazer da música, seja ela na composição ou na reprodução através de um instrumento musical, o seu sustento e o seu ofício.

Podemos pensar esse trabalho também por um viés “história entrelaçadas”, já que falamos de dois personagens oriundos da margem da sociedade – um favelado e outro sertanejo – para além do fato de que ambos viveram sob o preconceito de ser negro ou de ser nordestino, vivendo, em um determinado momento de suas vidas, no mesmo lugar, o Morro de São Carlos, no bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro. Por fim, chegamos a um ponto mais interessante: reunir todas estas perspectivas na expressão “gesto relacional”⁴⁴, trazendo um tom mais completo e complexo para o nosso trabalho, analisando por diversos prismas. Vale ressaltar que o trabalho do historiador não se limita a “cruzar”, “interconectar” e “entrelaçar” narrativas históricas, mas utilizar essas perspectivas como um gesto analítico.

Quando escolhemos a opção de “História Cruzada”, abre-se uma possibilidade de abordagem analítica pouco comum entre os trabalhos historiográficos. É sabido, dentro do campo das ciências sociais, que a questão do tempo é crucial para a análise do historiador, uma vez que o erro que um historiador jamais poderá cometer é analisar um acontecimento histórico e seus impactos sociais de forma anacrônica, ou seja, analisar um momento histórico como a Primeira República (1889 a 1930), por exemplo, com o olhar e referência que o sujeito tem no século XXI, fazendo com o que o pesquisador chegue a resultados imprecisos e sem comprometimento com o tempo histórico. O historiador está habituado a analisar os acontecimentos históricos de um ponto de vista linear dos acontecimentos, dentro do recorte de tempo escolhido, almejando um ponto de partida e um ponto de chegada. Entretanto, com a opção de “história cruzada”, nós podemos romper com o conceito de linearidade por meio da intersecção analítica sobre um determinado recorte temporal, possibilitando uma abordagem nova sobre o tema.

Um trabalho sobre a trajetória de Ismael Silva e/ou de Luiz Gonzaga já daria uma dissertação muito interessante para responder questões sobre o músico e o trabalho, mas por que não cruzarmos essas experiências históricas vividas por esses dois personagens? A História Comparada nos dará uma oportunidade de analisar, de forma mais profunda, os desafios daqueles que ousaram a viver, em um período de incentivo ao trabalho moderno, como a do

⁴⁴ Sobre essas perspectivas mencionadas, como “história cruzada”, “história entrelaçadas”, “história interconectadas”, sugiro a leitura do livro “História Comparada” do historiador José d’Assunção Barros, professor do Programa de Pós Graduação em História Comparada da UFRJ.

operário, uma atividade que há pouco era vista como subversiva ou meramente de lazer: a música, seja tocando instrumentos ou compondo letras.

Ismael Silva, embora seja reconhecido pelas suas letras de samba, também tinha uma certa intimidade com instrumentos musicais, pois esteve inserido em um momento histórico no qual estavam surgindo novos instrumentos do samba, como o surdo e o tamborim, introduzidos por um dos parceiros fundadores da escola de samba Deixa Falar, conhecido como Bide. Mas o fato é que Ismael encontrou nas letras de sambas forjados em botequins da boemia carioca, a princípio de forma despretensiosa, um mercado. Artistas como Francisco Alves, conhecido como “a voz de ouro” da época, subia aos morros com frequência buscando letras de músicas para abastecer a indústria cultural do rádio. Atrelado ao momento histórico que o Brasil estava inserido, esse era o principal meio de comunicação de massas do Brasil até a primeira metade do século XX.

Por sua vez, Luiz Gonzaga, passou a ter mais projeção em sua carreira musical nas esquinas, bares e gafieiras do Rio de Janeiro, tocando choros, valsas e outros ritmos da época. Viu no rádio uma possibilidade de também conseguir melhorar de vida a partir do momento em que começou a ser convidado para tocar nos programas de rádio destinados aos seus conterrâneos nordestinos, e também para as gravadoras que acabavam por ficar com a maior parte do lucro do sucesso emplacado tanto por Luiz Gonzaga quanto por Ismael Silva. O fato é que o advento do rádio proporcionou a ambos uma abertura ao meio musical e a possibilidade de acessar outras pessoas, como apresentadores e cantores famosos. No caso do Ismael Silva, ao vender seus sambas para Francisco Alves, acessou outros artistas como Mário Quintana e Vinícius de Moraes, por exemplo.

Mas, qual papel era atribuído ao rádio nessa época? Por que ele se tornou o principal instrumento de comunicação naquele período? Essas perguntas irão nortear em uma análise do papel da indústria cultural e o projeto político atribuído por Vargas durante os anos 30 e 40. Para isso, vamos nos debruçar em alguns autores que nos auxiliam a compreender e ampliar o debate sobre o papel do rádio no Brasil, são eles: o filósofo Walter Benjamin (1987), Max Horkheimer e Theodore Adorno (2002). Além disso, possibilitam também entender a importância do Samba e do Baião nos ritmos brasileiros, contribuindo para o projeto político nacionalista do Estado Novo de Vargas.

Para compreendermos melhor essa temática, será necessário fazer um balanço histórico. Getúlio Vargas ao instaurar o Estado Novo⁴⁵, em 1937, claramente inicia um processo de

⁴⁵ Período que compreende entre os anos 1937 a 1945, em que o Brasil esteve sob um governo ditatorial, centralizada na figura de Getúlio Vargas.

centralização em todos os âmbitos – político, econômico e social. O que nos interessa aqui é a forma como Vargas vai utilizar a cultura do samba, por exemplo, e sobretudo, para falar do caso específico do Ismael Silva, como forma de divulgar o projeto de trabalhismo. Para isso vai combater os sambas que faziam apologia à malandragem, sendo que o próprio Ismael já teve um de seus sambas censurados, a exemplo de “Todo mundo quer”.

Durante esse período – e no período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) foi utilizado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão federal que fiscalizava rigorosamente as letras de músicas que seriam gravadas ou não no Brasil, com objetivo censurar as músicas que fizessem apologia ao malandro ou até mesmo criticassem o governo.

Dessa forma, Vargas vai forçar, de maneira indireta, os sambistas e compositores em geral a adaptar suas letras de música à realidade política. Um caso exemplar é do compositor Wilson Baptista, que teve um dos seus sambas censurados pelo DIP, tendo que alterar a letra. O nome do samba é “O bonde de São Januário”, que em sua letra original – que foi impedida de ser gravada – dizia:

[...]
 O bonde São Januário
 Leva mais um sócio otário
 Só eu não vou trabalhar
 [...]

Entretanto, ao ser censurada, Wilson Baptista teve que alterar a letra para que ela pudesse ser gravada. Dessa vez, não fazendo apologia à malandragem, mas sim ao trabalhador:

Quem trabalha
 É quem tem razão
 Eu digo
 E não tenho medo
 De errar

Quem trabalha
 É quem tem razão
 Eu digo
 E não tenho medo
 De errar

O Bonde de São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar

O Bonde de São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
 Mas hoje eu penso melhor no futuro
 Graças a Deus Sou feliz, vivo muito bem
 A boemia não dá camisa a ninguém
 Passe bem!
 (O BONDE de São Januário, 1940).

Esse samba foi gravado em 1940, na voz de Ataulfo Alves, que mesmo sendo um samba, precisou sofrer alterações. É possível perceber que a música não só teve sua letra alterada, como teve que inverter o tema. O samba passa a fazer uma apologia ao trabalho e ao trabalhador, figura histórica que Vargas procurou consolidar em seu primeiro governo. Além disso, do ponto de vista musical, o que era para ser um samba com pandeiro, surdo, caixa e outros instrumentos da batucada, foi gravado em cima de um pandeiro e acompanhado de instrumentos de sopro, descaracterizando completamente o samba de suas raízes. Ou seja, o samba que começa a ser gravado nesse momento é um samba “desafricanizado”, uma vez que se inicia uma campanha para desarticulação de um ritmo musical que carrega uma forte influência dos povos afro-brasileiros.

Os sambas que começaram a ser gravados ao longo desses anos, principalmente a partir da criação das gravadoras, do rádio e da indústria cultural, foram submetidos à normas e padronizações para poder se enquadrar enquanto um produto a ser consumido pela a classe trabalhadora. E a música popular dessa classe trabalhadora não deveria conter letras que fizessem aversão ao trabalho ou crítica política. Não só isso, mas para além das letras, não poderia conter referências rítmicas afro-brasileiras, precisava se enquadrar às normas das gravadoras. Todavia, Vargas preservou e incentivou as escolas de samba e os desfiles carnavalescos com o intuito de usar a festa popular como propaganda política, a fim de financiar desfiles que exaltassem a história dita oficial do Brasil e o trabalho, justamente, para propagandear a identidade nacional brasileira. No início da década de 1930, já com o advento do rádio, foi baixado um decreto⁴⁶ que reconhecia que o “serviço de radiofusão é considerado de interesse nacional e de finalidade educacional” (Caldeira, 2007, p. 35 *apud* Coelho, 2011, p. 50), abrindo portas para o uso político do rádio por Getúlio Vargas.

Por vezes, é comum pensarmos o samba – que carrega as referências afro-brasileiras – apenas em relação às escolas de samba, com seus carros, alegorias e toda a magia da

⁴⁶ Decreto nº 21.111 de 1º de março de 1932. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21111-1-marco-1932-498282-publicacaooriginal-81840-pe.html>. Acesso em 01 mar. 2024.

ancestralidade da festa. É a ideia de “carnavalizar o samba”, como afirma o historiador Luiz Antônio Simas (2019), como uma estratégia de mercadológica, pois:

Muito mais do que gênero musical ou bailado coreográfico, o samba é elemento de referência de um amplo complexo cultural que dele sai e a ele retorna, dinamicamente. Nos sambas vivem saberes que circulam; formas de apropriação do mundo; construção de identidades comunitárias dos que tiveram seus laços associativos quebrados pela escravidão; hábitos cotidianos; jeitos de comer, beber, vestir, enterrar os mortos, amar, matar, celebrar os deuses e louvar os ancestrais. Reduzir o samba ao terreno imaginário onde mora a alegria brasileira do carnaval é um reducionismo completo (Simas, 2019, p. 114).

A partir da afirmação acima, podemos perceber o quadro complexo em que se encontra a formação do samba, e como ele está ligado diretamente aos aspectos históricos dos povos afro-brasileiros, uma mistura de referências que não cabem em uma simples lógica mercadológica de transformá-lo em um produto a ser consumido, que precisa ser normativo, padronizado e limitador. Para além da letra do samba, a gramática por ele abordada não é o suficiente para definir as raízes do samba, pois além do texto, nós não podemos deixar de mencionar a gramática dos tambores de cada bateria de escola de samba, que tem sua forma de tocar fazendo referências musicais a cada orixá, ao exemplo da Mocidade Independente de Padre Miguel⁴⁷, que toca o aguerê⁴⁸ de Oxóssi.

Quem apenas conhece a gramática das letras vai escutar um samba da Mocidade e identificar o enredo proposto. Quem aprendeu o tambor escutará a louvação aos orixás caçadores sintetizados nos mitos de Oxóssi e no toque do aguerê. Enquanto as fantasias, alegorias e a letra do samba evocam uma história qualquer, a bateria evoca a astúcia do caçador que conhece os atalhos da floresta (Simas, 2019, p. 30).

Para as pessoas que não têm a cultura do terreiro, ou não estão incluídas no complexo mundo do samba e das escolas de sambas, esses nuances da música passam despercebidas. Por mais que aos ouvidos leigos, o samba possa parecer “tudo a mesma coisa”, não é. Para entender de samba é preciso estar alfabetizado na gramática dos tambores.

Não custa recordar que o discurso do samba, e de toda múltipla musicalidade oriunda da diáspora africana, também está no fundamento do tambor, que fala daquilo que nossas gramáticas não nos preparam para ler. O tambor – e são tantos! – vai buscar quem mora longe, e isso é muito sério (Simas, 2019, p. 114).

⁴⁷ Escola de samba localizada na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro Padre Miguel.

⁴⁸ Ritmo consagrado ao orixá Oxóssi, divindade da caça, que vive nas florestas. Tocado em espaços religiosos como na umbanda e no candomblé.

A partir do momento em que o samba é apropriado pela indústria fonográfica, começa ganhar uma nova roupagem, passa a ser interpretado por pessoas da elite musical e passa a ser aceito pelas classes dominantes justamente porque começa a perder a sua referência afro-brasileira, apagando os resquícios coloniais e “atrasados”, como o governo vigente à época buscava superar com um discurso modernizante. Essa narrativa passa desde uma reforma urbana no governo Pereira Passos, entre os anos de 1902 e 1906, período em que foi prefeito da cidade do Rio de Janeiro, até políticas trabalhistas implementadas por Getúlio Vargas na década de 1940, durante a ditadura do Estado Novo, processo este que tinha como pano de fundo um projeto de mestiçagem social, buscando o discurso de democracia racial.

Ao longo dos tempos, o samba foi, em larga medida, desafrikanizado e desmacumbado para, já domesticado, ser digerido pela indústria fonográfica e cooptado pelo Estado como elemento do processo de construção da identidade nacional pelo consenso apaziguador da mestiçagem cordial (Simas, 2019, p. 159).

O processo descrito acima – de adaptação do samba aos moldes mercadológicos – pode ser melhor debatido quando analisamos a obra de Max Horkheimer e Theodore Adorno (2002) sobre a indústria cultural, em que os autores analisam como o advento da modernidade, do crescimento das cidades, cada vez mais adaptado a uma lógica capitalista a partir do século XIX, permeia em todos os prismas da sociedade. Não passa somente por construções modernas e trabalho assalariado, é preciso também tornar vendável o que as classes trabalhadoras tendem a consumir. Segundo os autores, o rádio e o cinema contribuem para a massificação dos produtos ofertados pelas gravadoras, emissoras e produtoras, que, por sua vez, estão sendo representadas por uma ideologia, uma classe social e um sistema de governo. Os autores sintetizam isso na seguinte passagem:

“A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena [...] por hora a técnica da indústria cultural só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. Mas isso não vai imputado a uma lei de desenvolvimento da técnica enquanto tal, mas a sua função na atual sociedade econômica” (Horkheimer e Adorno, 2002, p. 170).

O rádio traz um ar democrático por conta da pluralidade de programas, que vão de novelas a noticiários e músicas, como do samba e o baião, enquanto que, por trás dessa falsa democracia, há uma padronização, tornando os ouvintes iguais ao sujeitá-los aos programas idênticos de cada estação. A indústria cultural funciona como uma fábrica que produz um

determinado produto, moldando a matéria-prima em uma peça ou ferramenta que servirá para uma estrutura maior, através da produção em larga escala. Como o Brasil está inserido nesse processo pré-capitalista, onde são introduzidas as primeiras fábricas no final do século XIX e início do século XX, também ganham contornos as vidas dos trabalhadores, que passam a ser controladas, desde as músicas que eles precisam escutar, como seus *hobbies* em momento de lazer.

Entretanto, quando nos referimos a estilos musicais – e culturais, de maneira geral – que nasceram em uma encruzilhada onde impera a resistência e a persistência para sobreviver e reinventar, misturando o profano e o sagrado, por exemplo, percebe-se que são estratégias encontradas pelas culturas subalternas de sobreviver em meio a um colonialismo, sobrevivendo através das frechas encontradas em uma gama de referências e culturas, como é o caso do samba e das religiões de matriz africana. Dito isso, embora haja um esforço muito grande da indústria cultural em ditar as regras do que entra no mercado ou não, ainda assim podemos perceber as referências afrodiaspóricas nos sambas, principalmente quando se trata da gramática dos tambores, em que entoam aguerê e ijexá⁴⁹, ritmos presentes nas religiões de matrizes africanas, por exemplo. Ora, não à toa, o historiador Luiz Antônio Simas (2019) afirma que o ritmo de samba brasileiro toma como referência o toque de cabula⁵⁰, presente no ritual das casas de candomblé de Angola.

Apesar de todo o esforço da indústria cultural de afastar o samba de suas referências ancestrais, não há dúvidas que suas raízes continuam presentes, persistindo e resistindo nas rodas de samba e nos desfiles das escolas de samba. Diga-se de passagem, cada escola tem sua bateria regida por um ritmo de um orixá, entre outros movimentos que, mesmo se modernizando, não deixam de fazer alusão aos seus antepassados, que remetem às origens do samba.

Com relação ao caso do baião, desenvolvido pelo Luiz Gonzaga, passou um por um processo de desenvolvimento a partir da própria trajetória de Gonzaga. A partir de outras referências musicais, como o choro e a polca, por exemplo, em que teve contato durante sua passagem pela carreira militar, referências culturais do Sul e de outros estados, como Minas Gerais, foram essenciais para o desenvolvimento do baião. Já no Rio de Janeiro, a partir da necessidade de atender uma demanda de imigrantes nordestinos que viviam na capital do Brasil à época, que almejavam se conectar com a sua cidade natal e poder, dessa forma, despertar o sentimento de nostalgia. Assim como o samba tem referências de outros estilos musicais e se

⁴⁹ O ijexá é um ritmo oriundo da Nigéria, na África, trazido pelos iorubás no processo de diáspora africana.

⁵⁰ Cabula é um ritmo presente nos candomblés de Angola.

reinventou no Rio de Janeiro, o baião também viveu um movimento parecido. Essas mudanças, porém, não podem ser vistas de maneira isolada. Precisamos levar em consideração algo que já mencionamos outrora: a mudança de um Brasil rural para um Brasil urbano. Em outras linhas, estamos falando da inserção do Brasil no mundo capitalista. Não podemos deixar de mencionar a composição étnica de nossos personagens. Tanto o Ismael Silva quanto o Luiz Gonzaga são figuras que representam o Brasil forjado a partir dos encontros dos diversos troncos étnicos, e, talvez por isso o samba e o baião – assim como outros estilos musicais – são retratos da encruzilhada que o Brasil se encontra. Darcy Ribeiro, sociólogo que se propôs a estudar a gênese do povo brasileiro, afirma:

[...] A partir dessas precárias bases, o negro urbano veio a ser o que há de mais vigoroso e belo na cultura popular brasileira. Com base nela é que se estrutura o nosso carnaval, o culto de iemanjá, a capoeira e inúmeras manifestações culturais. Mas o negro aproveita cada oportunidade que lhe é dada para expressar o seu valor. Isso ocorre em todos os campos que não se exige escolaridade. É o caso da música popular, do futebol e de inúmeras formas menos visíveis de competição e de expressão. O negro vem a ser, por isso, apesar de toda vicissitude que enfrenta, o componente mais criativo da cultura brasileira, e aquele que, junto com os índios, mais singulariza o nosso povo (Ribeiro, 1995, p. 223).

O povo brasileiro pode, a partir de toda sua experiência, construir bases para a sua cultura misturando diversas referências culturais, sobretudo a partir dos povos originários e dos povos afrodiáspóricos, construindo sua singularidade a partir da pluralidade.

O enorme contingente negro e mulato, é talvez, o mais brasileiro dos componentes do nosso povo. Não é porque foi desafricanizado, não sendo índio nativo, nem branco reinol, só podia encontrar sua identidade como brasileiro. Vale dizer, como um povo novo, feito de gentes vindas de toda parte em pleno e alegre processo de fusão. Assim é que os negros não se aglutinam como uma massa disputante de autonomia étnica, mas é intrinsecamente integrada no mesmo povo, o brasileiro (Ribeiro, 1995, p. 223).

Embora algumas falas de Darcy Ribeiro possam soar, aos olhos do leitor, como uma espécie de relativização do processo de construção da sociedade brasileira, não podemos interpretar de tal modo, pois para o autor, ao contrário de outros, como Gilberto Freyre, não ocorreu um processo de “democracia racial”. Pelo contrário, a construção do povo brasileiro é fruto de guerras, embates, disputas e também de estratégias de sobrevivência, como é o caso das religiões de matrizes africana, que incorporaram alguns aspectos do catolicismo para persistir. Assim como também os enredos de escola de samba fizeram exaltação a algum tema

relacionado ao processo de colonização, e até mesmo alguns sambistas, que tiveram que alterar a letra de seu samba que antes faziam exaltação à figura do malandro ou à boemia, para elogiar o trabalhismo e o processo de modernização que o Brasil estava passando. Pois bem, a construção do Brasil não pode ser vista única e exclusivamente sob uma ótica de guerras e conflitos, mas também através de brechas encontradas para sobrevivência, conotando uma autenticidade do brasileiro enquanto povo.

Tomando por base as ideias de Darcy Ribeiro (1975) ao que se refere às teorias do Brasil, o autor, ao tratar a cultura, distingue três conceitos fundamentais: o sistema adaptativo, o sistema associativo e o sistema ideológico⁵¹. É esse último conceito que tomaremos como norte, pois segundo Ribeiro (1975), o sistema ideológico compreende as ideias e os sentimentos gerados no esforço por compreender a experiência coletiva, por questionar ou justificar a ordem social. O sistema ideológico é, portanto, a encenação de toda a cultura. Esta representação tem como atributos fundamentais sua ambiguidade e seu caráter de entidade determinada. “O sistema ideológico é intrinsecamente ambíguo porque tanto pode refletir objetivamente a realidade e explicar realisticamente a experiência, como pode deforma-la. Na verdade, tende a mistifica-la.” (Ribeiro, 1975, p.60). Por isso, o sistema tema ideológico, pode ser visto como uma reinvenção simbólica do mundo, mas sempre sujeita à alienação, seja devido a capacidade de compreender a experiência vivida, seja pelo exercício da versatilidade, tão caracteristicamente humana, para sugerir ideias e para criar fantasias reais.

Ao analisarmos o baião e o samba como resultado de um processo de misturas de referências culturais que englobam a complexa formação da sociedade brasileira, podemos perceber, a partir do que foi proposto acima sobre o sistema ideológico de culturas, que ao mesmo tempo em que o samba e o baião podem fazer denúncias com relação às desigualdades sociais, ou encaminhar críticas sociais, também pode servir como propaganda política nacionalista, como foi no caso de Vargas durante o Estado Novo, promovendo uma exaltação ao Brasil e às políticas trabalhistas, por exemplo.

Assim como, entrar no meio da indústria cultural, submetendo-se a alterações melódicas, estruturais e das letras de suas músicas – em especial o samba – foram alternativas encontradas pelos nossos compositores e músicos para conseguir sobreviver de sua arte, subvertendo até a lógica do trabalho moderno, ou trabalho braçal, imposto às pessoas das classes populares, sobretudo negros e imigrantes nordestinos.

⁵¹ Sobre esse assunto, sugiro a leitura do seguinte texto: RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil**. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Apesar de tecermos críticas à indústria cultural, pela padronização imposta pelo mercado, não podemos julgar Ismael Silva e Luiz Gonzaga, pois essa foi uma estratégia encontrada por ambos para poder sobreviver e alcançarem um reconhecimento futuro – nem tanto – pela sociedade e pelo poder público, como importantes para a cultura popular e por serem pioneiros em seus nichos.

4.2 O lugar da memória

Nesta seção trataremos sobre a inquietação que envolve o porquê Luiz Gonzaga alcançou um prestígio no lugar da memória, enquanto Ismael sofre um relativo esquecimento na história – uma vez que o Gonzaga tenha centros de memória em sua homenagem, tanto na cidade do Rio de Janeiro quanto em São Paulo, e Ismael (até aqui levantado por nossa pesquisa) tem apenas uma praça em seu nome e homenagem (Figura 7), no bairro do Estácio de Sá, no centro do Rio de Janeiro. A praça fica localizada próximo à subida do morro São Carlos e à quadra da Escola de Samba que o próprio foi um dos fundadores, a Estácio de Sá. Hoje está abandonada pelo poder público, é ponto de transeuntes e pessoas em situação de rua.

Figura 7 - Praça Compositor Ismael Silva no bairro do Estácio de Sá



Fonte: Autoria própria (2022).

Além disso Ismael Silva também é nome de uma rua no bairro Recreio dos Bandeirantes, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, uma localidade que pouco tem a ver com a memória do samba

carioca. A partir disto, levantamos uma questão: Ismael atraiu certos preconceitos por conta de sua condição de negro, remanescente de escravo, taxado socialmente como boêmio? Como o Luiz Gonzaga conseguiu driblar essas barreiras, uma vez que ele se considerava uma pessoa preta e nordestina? Será que o que os diferencia, neste sentido, é que este último tenha alcançado uma questão ligada ao identitarismo?

Como já mencionado anteriormente, Ismael Silva foi um homem, filho de remanescentes de escravos, que viveu boa parte da sua vida no morro São Carlos, no bairro Estácio de Sá, a partir da primeira metade do século XX. Lá, por questões econômicas e sociais que foram impostas a ele devido políticas públicas que buscavam excluir negros remanescentes de escravos do recém Brasil República, procurou sobreviver em meio a essa sociedade excludente, vivendo sua vida boêmia e muitas vezes avesso ao trabalho. Trabalho esse que se assemelhava muito aos tempos de escravidão, haja vista a ausência de direitos trabalhista. Talvez esse seja o grande motivo pela inclinação de pessoas como Ismael em praticarem a exaltação ao malandro em suas letras de músicas.

Embora Ismael Silva tenha passado por diversas questões em sua vida, foi um indivíduo importante para a constituição do samba, tal qual conhecemos hoje, promovendo uma alteração rítmica, distanciando-se do maxixe, ritmo outrora era reproduzido pelos ditos sambistas da época. Não só inovou o samba por si só, mas impactou diretamente no andamento dos desfiles carnavalescos da época, pois a partir da transformação provocada pelo Ismael e seus companheiros do Morro São Carlos, alterando a síncope do samba, permitiram que as pessoas pudessem desfilar e sambar ao mesmo tempo.

Além disso, Ismael também foi responsável direto pela criação do termo “escola de samba”. Ele e seus parceiros sambistas diziam que eram os professores do samba, reivindicando o feito que mudaria para sempre o andamento carnavalesco, e claro, aproveitando isso, criou o que viria ser a primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a Deixa Falar, no dia 12 de agosto de 1928. Hoje a chamada GRES Estácio de Sá (Figura 8), fica localizada no bairro de mesmo nome.

Figura 8 - Fachada da GRES Estácio de Sá, antiga Deixa Falar



Fonte: Autoria própria (2022).

Sem dúvidas, Ismael Silva oferece uma grande contribuição para o samba e o carnaval do Rio de Janeiro⁵² (Figura 9), assim como outros tantos sambistas como Paulo da Portela, em Oswaldo Cruz, outro importante reduto de sambistas que contribuíram para a grandeza do samba e do carnaval. Contudo, isso não lhe confere a um papel de reconhecimento por parte do poder público e nem mesmo por parte da sociedade civil, de maneira geral. Seus feitos são reconhecidos pela Estácio, por sambistas que ainda persistem e resistem em meio a indústria cultural e a modernização do samba.

Figura 9 - Placa de homenagem aos 100 anos de Ismael Silva, exposta no muro da fachada da GRES Estácio de Sá



Fonte: Autoria própria (2022).

⁵² Além de Ismael Silva, existiram outros sambistas que contribuíram tanto quanto ele, como é o exemplo de Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela, e tantos outros que não nos cabe, devido ao rigor do trabalho acadêmico, aprofundar sobre. Mas torna-se necessário informar ao leitor que há outros nomes que foram de suma importância para o carnaval carioca.

Citamos a cima que há apenas dois lugares que levam o nome de Ismael no Rio de Janeiro: uma rua no Recreio dos Bandeirantes e a praça Ismael Silva no Estácio. Fora isso não há um centro de memória e preservação da história e vida de Ismael. Mas, ironicamente, o nome do Ismael consta no Livro de Heróis e Heroínas do Rio de Janeiro⁵³ a partir da lei 39.725/2015.

Outro ponto que pode nos levar a uma reflexão, é a ausência de lembranças sobre o Ismael Silva ser nascido em Niterói. Atribui-se um pertencimento maior do compositor ao morro de São Carlos, e, conseqüentemente, ao bairro do Estácio de Sá, mas passa despercebido que ele é original de outro município. O que pode justificar essa ausência – quase que um apagamento de sua origem niteroiense – é o fato dele ter se mudado para o Rio de Janeiro ainda criança, assim que seu pai vem a falecer. De qualquer forma, o município de Niterói também poderia explorar a figura do Ismael Silva, reivindicando suas raízes e colocando a cidade como um ponto de partida na vida do sambista. É uma forma de divulgar o legado de uma das pessoas importantes para o surgimento do samba urbano carioca.

Apesar de, no campo simbólico, representar um reconhecimento, podemos afirmar que isso é o suficiente? Veja, se Ismael é responsável direto pelo carnaval e o samba como conhecemos hoje, porque o Sambódromo não recebeu o seu nome, por exemplo? Com o passar dos anos, a tendência é que figuras como o Ismael Silva sejam apagadas da história. O próprio Paulo da Portela já alertou isso em um de seus sambas chamado “O meu nome já caiu no esquecimento”, gravado pela Velha Guarda da Portela em 1989, em um disco chamado “Homenagem a Paulo da Portela”, que diz:

O meu nome
Já caiu no esquecimento
O meu nome
Não interessa a mais ninguém
E o tempo foi passando
A velhice vem chegando
Já me olham com desdém
Ai, quanta saudade!
De um passado que se vai lá no além
Ai, quanta saudade!
De um passado que se vai lá no além
Chora cavaquinho, chora
Chora violão também
O Paulo no esquecimento
Não interessa a mais ninguém
Chora Portela, minha Portela querida
Eu que te fundei, serás minha toda a vida
Chora Portela, minha Portela querida

⁵³ É uma maneira de reconhecer a importância de uma série de personalidades cariocas que contribuíram de alguma forma para a cidade do Rio de Janeiro.

Eu que te fundei, serás minha toda a vida
(O MEU nome já caiu no esquecimento, 1989).

Para refletirmos acerca dessa indagação de uma ausência de preservação da memória de Ismael Silva, principalmente se tratando do poder público, nos apoiaremos no conceito de lugares de memória, de Pierre Nora (1993), porque acreditamos que a memória pela memória, ou seja, sem registros históricos como monumentos e datas comemorativas, mecanismos que despertam a lembrança e legitimam o objeto, é convidativa ao esquecimento. Nesse sentido autor afirma:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os **lugares de memória**. Sem vigilância comemorativa, a história de pressa os varreria (Nora, 1993, p. 13, grifo nosso).

De mesmo modo, o fato de haver uma preocupação com a preservação da memória e construção de lugares de memória, onde essas lembranças façam sentido, já mostra como existem movimentos culturais que pensam em preservar as raízes do samba, valorizando sua história e trajetória até aqui, uma espécie de resistência e busca por reconhecimento social. Nora (1993), segue afirmando:

[...] Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação a história não se apoderasse deles para deforma-los, transforma-los, sova-los e petrifica-los, eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos (Nora, 1993, p. 13).

Apesar do samba, com referência ao caso Ismael Silva, viver um abandono e um certo descaso do poder público, além de enfrentar a disputa com a modernização implementada pela indústria cultural a partir do advento do rádio no início do século XX, quando abordamos a experiência do Luiz Gonzaga, o movimento segue para um caminho oposto. Vejamos, a figura do Gonzaga, sobretudo como rei do baião, começa a se consolidar no Rio de Janeiro a partir de uma demanda de imigrantes cearenses que, ao se depararem com Luiz Gonzaga no centro do Rio de Janeiro, solicitam que ele execute músicas que remetam ao seu “lugar de memória”, ou seja, o Sertão. As próprias composições do Luiz Gonzaga como “Asa Branca”, “Pau de Arara”,

“Assum Preto”, “Luar do Sertão”, entre outras composições, tratam a questão da seca, da vida difícil do sertanejo, mas também conseguem fazer uma ode às belezas de sua terra natal, que acaba despertando no ouvinte a nostalgia de sua terra.

Ao contrário do processo que passou/passa o samba – de ter que se adaptar às exigências mercadológicas para ser gravado, a associação da figura do sambista ao malandro, avesso ao trabalho, visto sob uma ótica preconceituosa ainda muito presente na sociedade brasileira, sobretudo carioca, onde se concentrava uma número muito grande de pessoas pretas descendentes de escravos – o baião nasce em um momento propício para a música nordestina, como um produto a ser consumido por um público específico. Não à toa, o próprio Luiz Gonzaga, ao perceber isso, começa a aderir uma indumentária nordestina em seus shows, reforçando a persona sertaneja e assim, se aproximando dos seus ouvintes. O impacto de Luiz Gonzaga para a cultura brasileira foi tão significativo, que o seu nome consta do Livro de Heróis e Heroínas da Pátria⁵⁴ através da lei 14.793, de 05 de janeiro de 2024, comprovando seu impacto para a cultura nordestina e brasileira.

Além disso, devemos salientar que o Rio de Janeiro era a capital do Brasil, e por isso sempre foi um lugar que atraiu pessoas de diversas regiões, sobretudo do Nordeste, que na época passava – e passa até os dias de hoje – por questões climáticas que afetavam a condição de vida das pessoas. O alto volume de pessoas oriundas do Nordeste brasileiro no Rio de Janeiro provocou, inclusive, um reduto de nordestinos no bairro de São Cristóvão. Não à toa é neste bairro onde está localizado o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, um espaço destinado à cultura nordestina, com culinária, produtos e música nordestina. Um lugar em que o remanescente de nordestino que vive no Rio de Janeiro e pôde construir seu “lugar de memória”, ou seja, buscar reproduzir alguns costumes que eram praticados em sua terra natal, podendo ser através de gírias, pratos, danças e músicas.

Embora Gonzaga tenha encontrado alguns obstáculos para começar a entrar no meio artístico e ganhar espaço para aparecer nas rádios, o baião encontrou maior aceitação da indústria cultural, possibilitando assim uma ascensão do Luiz Gonzaga com o título de Rei do Baião, até porque ele era o único, em uma cidade cosmopolita, a levantar a bandeira da música e o estilo nordestinos. Em contrapartida, o samba já encontrou resistência para figurar nas rádios, os sambistas também tiveram dificuldade de serem aceitos nos meios artísticos por conta de sua origem social, tendo que encontrar frestas para ter suas músicas gravadas e poder se sustentar com a música. Esse foi o caso do Ismael Silva, que por vender diversos sambas ao

⁵⁴ O livro, criado em 1992, reúne protagonistas da democracia e da liberdade, que prestaram seus serviços ao Brasil em algum momento da História.

Francisco Alves, teve muita dificuldade de receber direitos autorais. Além disso, Ismael morreu pobre e sem o devido reconhecimento, como afirmado pela cantora Maria Christina Holanda Ferreira, mais conhecida como Cristina Buarque, uma admiradora de seu trabalho que chegou a participar de um programa televisivo com ele, além de ter gravado alguns de seus sucessos vendidos para Francisco Alves. A experiência do Ismael com o Francisco Alves nos apresenta um mercado de compra e venda de letras de músicas, até porque, o cantor sendo famoso, a probabilidade de venda daquela música seria grande. Em entrevista, Cristina Buarque conta sobre seu primeiro contato com Ismael e sua relação com ele:

Meu pai era admirador do Ismael e contava que foram amigos há muitos anos. Meu irmão mais velho (Sergito) tinha muitos discos com gravações de sambas do Ismael, principalmente de Mario Reis e Francisco Alves. Acredito que estes, sim, foram os cantores que mais gravaram Ismael. Aí foi Ismael cantar na boate Jogra, rua Avandava, São Paulo. E fui eu lá, meninota, uns 17 anos e me apresentei: Sou filha de Sérgio Buarque de Holanda. E entrei, menor de idade, mas era amiga dos donos (Marcus Pereira e Luiz Carlos Paraná). No meio da apresentação, me atrevi a fazer um pedido: "Amor de Malandro". Ele me olhou bem sério e respondeu seco: "Este samba não leva meu nome". Minha mãe sempre cantava "Amor de Malandro" dizendo que era do Ismael, mas é que ele vendeu para o Francisco Alves. Daí não levar o nome dele.⁵⁵

Cristina afirma que Ismael não teve seu o devido reconhecimento reforçando o que já foi dito anteriormente:

Nunca teve o valor reconhecido, nem em vida. Morreu bem pobre. Fundou a primeira Escola de Samba, criou outro andamento para o samba, foi seguido pelos outros compositores, mas pouco se falou ou se fez. Como vendeu muitos sambas, não teve nem como sobreviver de direitos autorais. Pior é que ele sabia do valor dele. Morreu pobre e triste. Foi um gênio não reconhecido. Não tem estátua que resolva. Aliás, estátua é homenagem de algum vereador. Muitas vezes vereadores homenageiam assim, superfaturando o valor da obra. Não sei se é o caso...⁵⁶

Enfim, a título de comparação, percebemos claramente que Ismael Silva, embora tenha conseguido sobreviver de suas músicas vendidas e shows, não conseguiu alcançar o devido reconhecimento pelos feitos à cultura carioca e ao samba. Ao contrário, Luiz Gonzaga conseguiu ganhar a vida com suas músicas, discos e shows, tendo seu trabalho reconhecido não só no Rio de Janeiro, mas também em sua terra natal, Exu. Através de seu conhecimento

⁵⁵ Entrevista cedida ao autor desta dissertação durante pesquisa de campo em agosto de 2022, Paquetá - Rio de Janeiro.

⁵⁶ Entrevista cedida ao autor desta dissertação durante pesquisa de campo em agosto de 2022, Paquetá - Rio de Janeiro.

político, conseguiu, inclusive, negociar a construção da Rodovia Asa Branca, cortando toda cidade e ligando Crato – CE a Exu – PE.

Basta algumas horas pela cidade e é possível encontrar diversas referências do Gonzaga nos estabelecimentos, como o Posto Gonzagão, por exemplo, além da própria rodovia, que recebe o nome de um de seus maiores sucessos. Seus sucessos musicais são lembrados até os dias de hoje, principalmente nas festas de São João em junho, como “Asa Branca” e “Vida do Viajante”. É fácil associar as músicas ao Gonzaga, diferente do Ismael Silva, que tem um de seus grandes sucessos pouco, ou quase nunca, lembrado: o samba “Se Você Jurar”, que talvez seja o samba mais popular de Ismael Silva.

Outro ponto que gostaríamos de abordar, que está ligado à construção de memória e lugar de memória, é que apesar do Ismael ter sido responsável pela alteração do andamento do samba, ou seja, propor uma nova forma de tocar o samba, aumentando o espaçamento entre uma nota e outra – síncope, e também de fundar a primeira escola de samba – a Deixa Falar, não podemos dar o crédito somente a ele, pois vários outros personagens também contribuíram para a consolidação do samba e do carnaval, sobretudo. Esse pioneirismo é dividido com outras figuras tão importantes quanto o Ismael para o samba, como o Nilton Bastos, Alcebíades Maia Barcelos, Armando Vieira Marçal, conhecido apenas como Marçal; Bide, Brancura, Baiaco, Cartola, Noel Rosa, quem foi parceiro de inúmeros sambas, como “Para me livrar do mal”; Paulo da Portela, entre outros nomes significativos no processo de consolidação do samba urbano carioca. Ou seja, em matéria de samba, o pioneirismo é uma disputa constante.

Ismael e a turma do Estácio, discutindo para saber qual seria o nome do que viria a ser a primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro, estavam envolvidos em uma polêmica com os sambistas de outros bairros, como Mangueira, Salgueiro e Oswaldo Cruz, que criticavam a turma do Estácio por se intitularem “professores do samba”. Pelo fato de lá existir a escola de formação de professores, onde se formavam professores de Ensino Básico, segundo Ismael Silva, eles seriam os professores do samba, e, portanto, fundariam a primeira Escola de Samba. A auto intitulação dos sambistas do Estácio provocou uma onda de críticas por parte dos sambistas de outros bairros. Ao saberem disso, eles disseram “Deixa Falar”. Assim surgiu o nome do primeiro agrupamento carnavalesco, que hoje é a GRES Estácio de Sá.

A história que envolve o surgimento do termo Escola de Samba e, conseqüentemente, a Deixa Falar, já parte de um princípio de conflito e disputa entre os sambistas de outros bairros pelo pioneirismo do samba. O fato dos sambistas do Estácio terem cunhado o termo Escola de Samba, e fundado o que viria a ser a primeira escola de samba, faz deles o berço do samba carioca? E os outros bairros e sambistas, que também se organizavam para os desfiles e

compunham samba a tanto quanto os sambistas do Estácio de Sá? Seria desleal e assimétrico com outros sambistas e bairros se, por exemplo, o Sambódromo – local onde é realizado os desfiles da escola de samba – levasse o nome de Ismael Silva, ou Paulo da Portela, ou até mesmo Cartola? Daria a impressão de que um sambista tenha sido mais importante que outro, uma vez que todos esses citados tenham contribuído para a consolidação dos desfiles carnavalescos?

Talvez isso explique o porquê do sambódromo se chamar Marquês de Sapucaí, em referência ao mineiro Cândido José de Araújo Viana⁵⁷, um político que chegou a compor cargos durante o Governo de D. Pedro II, e não teve relação nenhuma com o samba, e tampouco com o carnaval. Mesmo sendo um tema que pode gerar polêmica de batizar o nome do sambódromo com um sambista, seria mais justo do que levar o nome de um político dos tempos do Império, o que mostra uma falta de reconhecimento aos sambistas e carnavalescos.

Em contrapartida ao que vimos no caso do samba e do Ismael Silva, Luiz Gonzaga recebe o título de “Rei do Baião” por ter forjado um novo ritmo musical que representava o nordestino, onde, além de um estilo musical, também é carregado de mensagens, denúncias, e nostalgia do Nordeste e do Sertão, retratando a vida das pessoas que vivem nessa região. O Gonzaga se apresentava como porta-voz do povo nordestino no Sudeste, mais especificamente no Rio de Janeiro, apresentando as contradições sociais vividas por esse povo não somente para a capital do Brasil à época, mas para o país todo, sobretudo com o advento do rádio.

Arelado a essa questão, não podemos deixar de escapar que o contexto histórico era de consolidação de ideia de uma nova nação republicana, de exaltação ao nacionalismo, que ainda era algo muito frágil em um país com dimensões continentais com o Brasil. Ou seja, não era algo que estava muito bem definido no imaginário da população e o surgimento do baião, através da voz do Luiz Gonzaga, divulgando o nordeste com auxílio do rádio, sobretudo, serviu como uma luva para as políticas de exaltação ao nacionalismo do presidente Getúlio Vargas durante o Estado Novo.

Gonzaga se tornou pioneiro por estar inserido em um estado que não era o seu, mas que habitava diversos conterrâneos, sendo uma importante referência para essas pessoas. Além disso, provocou um reconhecimento de Exu. A seguir, vemos algumas fotografias da cidade (Figuras 10 e 11), onde percebemos referências à Luiz Gonzaga.

⁵⁷ Para mais informações sobre Cândido José de Araújo Viana, o Marquês de Sapucaí sugiro duas matérias: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/01/24/interna_gerais,611091/marques-de-sapuca-i-que-da-nome-a-avenida-do-carnaval-carioca-nasceu.shtml#google_vignette (acessado em 19/01/2024) e <https://odia.ig.com.br/colunas/coisas-do-rio/2022/04/6389962-quem-foi-marques-de-sapuca-i.html> (acessado em 19/01/2024).

Figura 10 - Portal da entrada do município de Exu – PE, na rodovia Asa Branca



Fonte: Autoria própria (2021).

Figura 11 - Entrada da cidade de Exu com estátua de Luiz Gonzaga ao fundo



Fonte: Autoria própria (2021).

Para além das fotografias acima, onde registramos a presença do Gonzaga em alguns pontos da cidade, sua última residência atualmente é um museu no Parque Asa Branca (Figuras 12 e 13), onde é preservada sua história e de sua família. Além disso, dentro do Parque há um mausoléu (Figura 14), construído pelo seu filho Gonzaguinha logo após a sua morte. O Espaço é aberto à visitação, movimentando o turismo local.

Figura 12 - Fachada do Parque Asa Branca, o museu do Gonzagão



Fonte: Autoria própria (2021).

Figura 13 - Fachada da casa de Luiz Gonzaga, no Parque Asa Branca



Fonte: Autoria própria (2021).

Figura 14 - Mausoléu onde se encontra os restos mortais de Luiz Gonzaga



Fonte: Autoria própria (2021).

Na localidade de Araripe, distrito de Exu – PE, podemos encontrar também outras moradias do Luiz Gonzaga e sua família. A casa de Januário e Santana – pais de Luiz Gonzaga (Figura 15), onde moravam antes de sua ida para o Rio de Janeiro. E ainda a casa que Gonzaga construiu para os seus pais após voltar para Exu (Figura 16).

Figura 15 - Fachada da casa de Januário e Santana



Fonte: Autoria própria (2021).

Figura 16 - Fachada da casa que Luiz Gonzaga construiu para seus pais



Fonte: Autoria própria (2021).

Além do mais, Gonzaga também ajudou comprando mantimentos para servir merenda e material escolar para uma escola pública no Araripe, mostrando que Gonzaga não pensava apenas em si e em sua família, mas também estava preocupado com o povo de Exu. Tal feito, provocou a mudança do nome da escola que passou a se chamar Grupo Escola Luiz Gonzaga

(Figura 17), é o que conta Keila Pereira de Souza, moradora do Araripe e prima de terceiro grau de Luiz Gonzaga.

Figura 17 - Fachada do Grupo Municipal Luiz Gonzaga, atualmente abandonada



Fonte: Autoria própria (2021).

A nível de comparação, pudemos perceber algumas nuances que separam o processo de consolidação de Ismael Silva em relação ao do Luiz Gonzaga. O primeiro enfrentou um processo de adaptação de suas músicas para serem gravadas pelas gravadoras e serem reproduzidas pelo rádio. Por enfrentar esse processo de ter que vender suas músicas para outro artista, acabava ficando com a menor parte do direto do lucro gerado pela gravação e reprodução da sua música. Além disso, estava inserido em um meio onde havia disputas pelo pioneirismo e reconhecimento de seus feitos enquanto artista da classe popular, e talvez, por sua condição social, acabou sendo esquecido ou abandonado pelo poder público, sem ter ao menos uma homenagem digna.

Luiz Gonzaga, entretanto, pode ser melhor aproveitado pela indústria cultural e pela política nacionalista da época, afinal, era como se o baião representasse o “chão do Brasil”, no sentido histórico de ter sido a primeira região explorada pelos colonizadores europeus com o empreendimento açucareiro, que atualmente ainda sofre com as contradições geradas por esta mesma exploração. Dessa forma, alcançou um espaço maior na mídia, podendo, inclusive, ter uma remuneração considerada, a ponto de poder voltar para a sua cidade natal e ajudar, não só a sua família, mas também outras pessoas e instituições, como é o caso da escola que acabou levando o seu nome.

O sucesso de Luiz Gonzaga proporcionou uma mudança em Exu, que passou a adotar a alcunha de “cidade natal do rei do baião”, e por isso conseguiu atrair turistas que são fãs do

Gonzaga, aquecendo o turismo da cidade. Não à toa, a cidade tem diversas referências sobre o Luiz Gonzaga, como o Posto Gonzagão, o Parque e a Rodovia Asa Branca, confirmando o impacto do Gonzagão para Exu, e, conseqüentemente os habitantes da cidade.

É importante registrar aqui, que esse trabalho não pretendeu instaurar uma disputa entre os dois personagens que tratamos, nem desqualificar um e qualificar o outro. Ao contrário, nossa proposta foi entender e refletir sobre dois gêneros musicais que representam a cultura popular, dois artistas que são reconhecidos em seus meios, mas que, ao mesmo tempo sofreram processos distintos de consolidação como trabalhadores da música.

Ambos também tiveram seus processos criativos afetados por conta da indústria cultural e da política em que estavam inseridos. Ora, se o samba, para ser aceito no mercado precisou passar por uma modificação, se desprendendo de suas raízes afrodiaspóricas e sendo apropriado pelo meio político para divulgação de projetos individuais como o de Vargas, que se apropriou do samba para fazer propaganda da sua política trabalhista; o baião de Luiz Gonzaga também passou por esse processo. No entanto, seu trabalho já nasceu com características que serviram como uma luva para a indústria e para despertar um sentimento de exaltação ao regionalismo, fugindo do eixo sudeste e denunciando a vida difícil de seus conterrâneos nordestinos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho, buscamos analisar a trajetória de Luiz Gonzaga e Ismael Silva enquanto trabalhadores da cultura. Pessoas que ingressaram na carreira de músicos, seja compondo músicas para vender para outros cantores, como foi o caso do sambista Ismael Silva, seja tocando composições alheias e suas próprias em bares, esquinas, programas de rádio, entre outros veículos, como foi o caso do Luiz Gonzaga. O primeiro se destacou por ter alterado o andamento do samba, e contribuído, ao lado de outros sambistas, em promover o que chamamos *samba de sambar*, além também de fundar a Deixa Falar, um grupo carnavalesco que viria a ser a primeira Escola de Samba, termo que o Ismael também afirma ser autor. Paralelo a isso, o Luiz Gonzaga, que com toda bagagem musical acumulada ao longo de sua trajetória cria o ritmo baião e acaba garantindo o título de “rei do baião”, sendo reconhecido nacionalmente por isso e por mostrar, através de suas canções, a realidade do Nordeste.

Entretanto apesar da aparente semelhança na trajetória entre ambos, pudemos perceber, ao longo desta pesquisa, alguns fatores que os coloca em distância quando o assunto é a memória ou o reconhecimento de seus feitos ao longo dos anos. Luiz Gonzaga, por exemplo, assume um protagonismo enquanto o precursor do gênero baião, e do forró, de maneira geral, sendo reverenciado em sua cidade natal, Exu, no Sertão de Pernambuco, por conta de seu sucesso e consequente projeção. Lá foi possível perceber que a cidade respira a memória de Luiz Gonzaga, mas além disso, essa memória é preservada também na cidade do Rio de Janeiro, pois o Centro de Tradições Nordestinas, localizado no bairro São Cristóvão, região central da cidade, recebe o seu nome.

Em paralelo, quando contrastamos com o caso de Ismael Silva, percebemos um certo descaso ou falta de cuidado, pois ao procurarmos locais que o homenageiam encontramos uma praça – que recebe o seu nome – no bairro Estácio de Sá, bem próximo a subida do morro São Carlos, onde, não só ele viveu, como o Gonzaga também. Nesta praça, há uma estátua de seu busto tocando violão. Encontramos também uma rua que leva seu nome no bairro Recreio dos Bandeirantes, Zona Oeste do Rio de Janeiro, além de claro, as homenagens na quadra de samba da GRES Estácio de Sá.

Embora haja um certo reconhecimento do poder público e da sociedade através dessas homenagens supracitadas, acreditamos que sejam insuficientes, principalmente quando nos referimos ao caso específico do Ismael Silva. Por exemplo, o Sambódromo, local onde ocorrem os desfiles das Escolas de Samba no Rio de Janeiro, recebe o nome de Marquês de Sapucaí, um burocrata dos tempos do Império brasileiro que não tem qualquer relação com o carnaval. Por

que não homenagear o Ismael Silva, que contribuiu de maneira significativa para tal? Certamente há outros nomes tão importantes quanto o Ismael Silva, que também poderiam receber tal homenagem, como é o caso do Paulo da Portela ou até mesmo o Cartola, entre outros. Mas para além das homenagens com monumentos, tanto Luiz Gonzaga quanto Ismael Silva, pelas suas histórias de vida e suas contribuições para a cultura carioca ou nordestina, deveriam constar em livros didáticos e/ou informativos que contribuíssem para manter vivos os feitos de personagens como esses. Que Luiz Gonzaga não seja lembrado apenas nas festas de São João, e que Ismael Silva não seja lembrado apenas pela quadra da GRES Estácio de Sá, mas que possam ser lembrados, celebrados e rememorados pela sociedade.

O surgimento do rádio e, conseqüentemente, a indústria cultural, tiveram papel preponderante na trajetória de ambos artistas, embora também apresente alguns aspectos que precisamos chamar atenção quando pensamos sobre as mudanças estruturais que esse fenômeno provocou. Se por um lado Ismael Silva pôde ter a oportunidade de ver suas músicas gravadas, muito porque o samba estava ganhando status de símbolo nacional por conta das políticas nacionalistas do Estado Novo de Getúlio Vargas, podendo se sustentar com isso; por outro, o samba precisou se adequar às exigências mercadológicas e políticas da época. Durante esse mesmo Estado Novo, o trabalhismo também era uma tendência desenvolvida pelo governo e com isso muitas músicas que não se adequassem à estas exigências eram censuradas, principalmente os sambas que faziam alusão à malandragem.

Outro fato importante que analisamos neste trabalho foi a questão do lucro das gravadoras sobre o trabalho dos músicos. Embora tenhamos visto uma melhora econômica e até mesmo social na vida do Ismael Silva, que pode não só se sustentar, mas figurar em ambientes cercados de intelectuais e artistas, a maior parcela dos ganhos com direitos autorais, produção e distribuição do trabalho musical ficava nas mãos das gravadoras, enquanto apenas uma pequena parte era destinada ao compositor. Mesmo nos tempos atuais, na era digital e da *internet*, os músicos não precisam mais, necessariamente, depender de gravadoras para ter seus trabalhos lançados, pois há diversos streamings como o Spotify e Youtube, por exemplo, que armazenam gratuitamente os trabalhos musicais dos artistas, que podem ser remunerados pelo número de reproduções das músicas. Entretanto, apesar da aparente autonomia e vantagem do ponto de vista financeiro, na prática não é o que ocorre, pois o ganho é muito pequeno, ou seja, um artista não teria condições de viver se dependesse do repasse das plataformas digitais. São questões do passado que permanecem até hoje, o que nos faz perceber que os artistas ainda têm dificuldade de viver de suas produções musicais.

Luiz Gonzaga acaba se aproveitando desse processo de popularização do rádio e das políticas nacionalistas de Vargas, pois embora ele tenha iniciado sua jornada no Rio de Janeiro tocando em bares e esquinas, ele também é convidado a participar de programas de rádio voltados ao público nordestino, onde pôde intensificar os seus ganhos e estar mais próximo das gravadoras. Um exemplo foi Victor, que no final da década de 1940 passa a se chamar RCA Victor, e representou um grande divisor de águas na carreira de Gonzaga, projetando o seu nome para o Brasil inteiro. Diferente do Ismael, Gonzaga pessoalmente foi contratado pela rádio e gravadora, garantindo uma certa estabilidade em seu trabalho, uma vez que só dependia de si próprio.

Para encerrar, acreditamos que esse trabalho possa contribuir para incentivar outros trabalhos que analisem a trajetória musical dos artistas para além de suas produções, os reconhecendo como agentes de seu tempo que buscam sobreviver de suas músicas, e trabalhos artísticos em geral, em meio a uma indústria cultural que por muitas vezes desvaloriza o músico remunerando muito pouco, forçando tendências e/ou esvaziando criatividade; bem como para possibilitar enxergar a música como um ofício, assim como o operário que trabalha nas fábricas, o professor, o engenheiro, o médico, entre outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. **Artcultura**. Uberlândia, v. 13, n. 22, 2011.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v.13, n.1, 2016.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2018

ALBUQUERQUE, Isabela. A História Cruzada e os limites do comparativismo histórico. **Fronteiras & Debates**. Macapá, v. 5, n. 2, 2018.

ALENCAR, Thereza Oldam de. **Exu: Três séculos de história**. Exu: Ed. do Autor, 2011.

ALENCAR, Thereza Oldam de. **Igreja de São João Batista do Araripe - Exu - Pernambuco, Seisquicentenário 1868 – 2018: Uma história sertaneja de fé, nobreza e arte, rezada, edificada e cantada pela devoção exuense ao glorioso São João Batista**. Salvador: Tear, 2018.

ARANTES, Erica Bastos. A estiva se diverte: organizações recreativas dos trabalhadores do porto carioca nas primeiras décadas do século XX. **Revista Tempo**. Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, 2014.

ARÉVALO, Marcia Conceição da Massena. Lugares de memória ou práticas de preservar o invisível através do concreto. **Revista História Hoje**. Marília, v. 3, n. 7, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARROS, José D'Assunção. História comparada - Da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. **Dossiê História Comparada**. Campinas, v. 11, n 13, 2007.

BARROS, José D' Assunção. **A Expansão da História**. Petrópolis: Vozes, 2013.

BARROS, José D'Assunção. **História Comparada**. Petrópolis: Vozes, 2014.

BARROS, José D'Assunção. História e música - Considerações sobre suas possibilidades de interação. **História & Perspectivas**. Uberlândia, v. 31, n. 58, 2019.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história e cultura**. Obras escolhidas, volume 1. Editora: Brasiliense. 3º edição, 1987.

BERDU, Livia Cintra. A Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trápiche e Café no Rio de Janeiro: novos questionamentos para incontornáveis debates (1904 – 1913). **Mundos dos Trabalhos**. Florianópolis. Vol. 12, p. 1-20, 2020

BILHÃO, Isabel. A construção da identidade operária brasileira: aspectos de uma trajetória historiográfica (do nacional ao local). **Revista Mundos do Trabalho**. Santa Catarina, v. 2, n. 4, 2010.

BORGES PEREIRA, João Baptista. **Cor, profissão e mobilidade: O negro e o rádio de São Paulo**. São Paulo: Pioneira, 1967.

BURKE, Peter. **História e teoria social**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2012.

CARVALHOS, Luiz Fernando Medeiros de. **Ismael Silva: samba e resistência**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1980.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.

COELHO, Carla Araújo. O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade. **Revista Vernáculo**. Curitiba. v. 1, n. 27, 2011.

COSTA, Jean Henrique. Luiz Gonzaga: entre o mito da pureza musical e a indústria cultural. **Revista espaço acadêmico**. Maringá, vol. 11, n 130, 2011.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1888 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA CONCEIÇÃO JR, Carlos Augusto. **Geraldo Gamboa: Samba e resistência na Ditadura Militar em Campos dos Goytacazes**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências da Sociedade e Desenvolvimento Regional, Universidade Federal Fluminense, Campos dos Goytacazes, 2017.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga**. 3º ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FERNANDES, Leonardo. Além do samba: a música negra nas Américas no período pós-abolição. **Ciência e Cultura**. São Paulo, v. 70, n. 4, 2018.

FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião: Sua vida, seus amigos, suas canções**. São Paulo: Ática, 1989.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GONÇALVES, André Luiz Dias. Spotify deixará de funcionar no Uruguai a partir de 2024 e culpa novas leis. **Tecmundo**. 23 nov. 2023. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/mercado/274177-spotify-deixara-funcionar-uruguai-partir-2024-culpa-novas-leis.htm>. Acesso em 19 jan. 2024.

GRANJEIRO, Cláudia Cardinaly. **Baião falou:** Luiz Gonzaga e as representações de um coração sertanejo. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2016.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LINS, Paulo. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Planeta, 2012.

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

NOGUEIRA, Carlos. **Samba, cuíca e São Carlos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Oitoemeio, 2014.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. São Paulo, n. 10, 1993.

RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro:** A formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas:** Ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. RJ: Ed. Mórula, 2º ed., 2019.

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

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

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa I:** A árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** do gramofone ao rádio e a TV. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

WAKKA, Wagner. Apple revela quanto paga para artistas; valor é o dobro do pago pelo Spotify. **Canaltech**. 19 abr. 2021. Disponível em: <https://canaltech.com.br/entretenimento/apple-revela-quanto-paga-para-artistas-valor-e-o-dobro-do-pago-pelo-spotify-183027/>. Acesso em 01 set. 2021.

ZIMMERMANN, Bénédicte; WERNER, Michael. Pensar a história cruzada: entre empiria e reflexividade. **Textos de História**. Brasília, v. 11, n. 1/2, 2003.

FONTES

ABC do sertão. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Luiz Gonzaga e Zé Dantas. *In: ÁLBUM nº 80-1193*. [S. l.]: RCA Victor, 1953. 1 disco 78 RPM, lado A. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/luiz-gonzaga/47079/>. Acesso em 01 set. 2021. agosto de 2022.

ASA branca. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. *In: ÁLBUM nº 80-0510*. [S. l.]: RCA Victor, 1947. 1 disco 78 RPM, lado B, faixa 2. Disponível em: <https://www.acervoraroleiloes.com.br/peca.asp?ID=20999368>. Acesso em 01 set. 2021.

BAIÃO de São Sebastião. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Humberto Teixeira. *In: Luiz Gonzaga*. Rio de Janeiro: Odeon, 1973. 1 disco vinil, lado B, faixa 2. Disponível em: <https://immub.org/album/luiz-gonzaga>. Acesso em 01 set. 2021.

DORES, Maria das. Entrevista cedida a Dominique Dreyfus. *In: DREYFUS, Dominique. Vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. 3º ed. São Paulo: Editora 34, 2012. Editora 34, 2012.

FERREIRA, Maria Christina Holanda. Entrevista cedida ao autor dessa dissertação durante pesquisa de campo em 2 de novembro de 2021.

GONZAGA, Chiquinha. Entrevista cedida a Dominique Dreyfus. *In: DREYFUS, Dominique. Vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. 3º ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONZAGA, Luiz. Entrevista cedida a Dominique Dreyfus. *In: DREYFUS, Dominique. Vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. 3º ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONZAGA, Luiz. Entrevista cedida ao Museu da Imagem e do Som de Juiz de Fora (MG) em 19 de setembro de 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DPzBz8225XQ>. Acesso em 01 mar. 2024.

ME faz carinhos. Intérpretes: Francisco Alves. Compositores: Ismael Silva e Francisco Alves. *In: ÁLBUM nº 10100*. Rio de Janeiro: Odeon, 1928. 1 disco 78 RPM, lado B, matriz 1480. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-51131>. Acesso em 01 set. 2021.

O BONDE São Januário. Intérprete: Ataulfo Alves. Compositores: Wilson Baptista. *In: Victor*. [S. l.]: RCA Victor, 1940. 1 disco 78 RPM. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-66873>. Acesso em 01 set. 2021.

O MEU nome já caiu no esquecimento. Intérprete: Paulo da Portela. Compositores: Paulo da Portela. *Homenagem a Paulo da Portela* [S. l.]: Nikita Music, 1989. 1 disco vinil. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/homenagem-a-paulo-da-portela>. Acesso em 01 set. 2021.

O QUE será de mim? Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis. Compositores: Ismael Silva e Nilton Bastos. *In: ÁLBUM nº 10780*. Rio de Janeiro: Odeon, 1931. 1 disco 78 RPM, lado A,

matriz 4162. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-51990>. Acesso em 30 ago. 2021.

PAU de arara. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Luiz Gonzaga e Guido Morais. *In: ÁLBUM nº 80-0936*. [S. l.]: RCA Victor, 1952. 1 disco 78 RPM, lado A, faixa 2. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/78809/pau-de-arara>. Acesso em 01 set. 2021.

SILVA, Rafael Martins da. Entrevista cedida ao autor dessa dissertação durante pesquisa de campo em 21 de novembro de 2021.

SOFIA. Entrevista cedida a Dominique Dreyfus. *In: DREYFUS, Dominique. Vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. 3º ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

SOUZA, Keila Pererira de. Entrevista cedida ao autor dessa dissertação durante pesquisa de campo em 19 de novembro de 2021.

TODO mundo quer. Intérprete: Alcione. Compositor: Ismael Silva. *In: A VOZ do samba*. [S. l.]: Philips, 1975. 1 disco vinil, lado B, faixa 4. Disponível em: <https://immub.org/album/a-voz-do-samba>. Acesso em 30 ago. 2021.

TOQUE de rancho. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Luiz Gonzaga e José Ferreira. *In: A Triste Partida*. [S. l.]: RCA Victor, 1964. 1 disco vinil, lado A, faixa 1. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/a-triste-partida>. Acesso em 01 set. 2021.

VEM morena. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Luiz Gonzaga e Zé Dantas. *In: Luiz Gonzaga canta seus sucessos com Zé Dantas*. [S. l.]: RCA, 1959. 1 disco vinil, lado A, faixa 3. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/luiz-gonzaga-canta-seus-sucessos-com-ze-dantas/>. Acesso em 01 set. 2021.

APÊNDICES

Apêndice A - Tabela de músicas gravadas por Ismael Silva, contando composições e interpretações

Título	Gênero	Intérprete	Autor / Autores	Gravadora	Ano
A razão dá-se a quem tem	Samba	Francisco Alves Mario Reis	Ismael Silva Noel Rosa Francisco Alves	Odeon	1932
Adeus	Samba	Jonjoca Castro Barbosa	Ismael Silva Noel Rosa Francisco Alves	RCA Victor	1932
Agradeças a mim	Samba	Sílvio Caldas	Ismael Silva	Odeon	1935
Amor de malandro	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Freire Junior	Odeon	1929
Ando cismado	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Noel Rosa	Odeon	1932
Antes não te conhecesse	Samba	Francisco Alves Mário Reis	Ismael Silva Francisco Alves	Odeon	1932
Antonico	Samba	Alcides Gerardi	Ismael Silva	Odeon	1950
Ao romper da aurora	Samba	Mário Reis	Ismael Silva Lamartine Babo Francisco Alves	Odeon	1932
Arrependido	Samba	Francisco Alves Mário Reis	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931

Assim sim	Marcha	Carmem Miranda	Ismael Silva Noel Rosa Francisco Alves	RCA Victor	1932
Boa viagem	Samba	Aurora Miranda	Ismael Silva Noel Rosa	Odeon	1935
Cara feia é fome	Marcha	Sílvio Caldas	Ismael Silva	Odeon	1935
Carinho eu tenho	Samba	Ismael Silva	Silvio Fernandes	Odeon	1931
Choro sim	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva	RCA Victor	1935
Com a vida que pediste a Deus	Samba	J. B. de Carvalho	Ismael Silva	Odeon	1940
Dona do lugar	Samba	Jonjoca Castro Barbosa	Ismael Silva Francisco Alves Noel Rosa	Odeon	1933
É bom evitar	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931
É peso	Samba	Francisco Alves	Antonio dos Santos Ismael Silva Noel Rosa	Odeon	1932
Escola de malandro	Samba	Ismael Silva Noel Rosa	Orlando Luiz Machado Ismael Silva Noel Rosa	Odeon	1932
Eu bem sei	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931

Eu sou um	Samba	Ciro Monteiro	Ismael Silva	RCA Victor	1939
Fama sem proveito	Samba	Odaléa Sodré	Ismael Silva Heitor Catumby	RCA Victor	1937
Fan	Samba	Gilberto Alves	Ismael Silva	Odeon	1942
Feiticeiro	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931
Gandaia	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Francisco Alves	Odeon	1932
Gosto, mas não muito	Marcha	Francisco Alves	Ismael Silva Francisco Alves Noel Rosa	Parlophon	1931
Ironia	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931
Isso não se faz	Samba	João Petra de Barros	Ismael Silva Noel Rosa	Odeon	1933
Liberdade	Samba	Francisco Alves Mário Reis	Ismael Silva Francisco Alves	Odeon	1931
Louca	Samba	Ismael Silva	Bucy Moreira	Odeon	1931
Maestro, toque aquela	Samba	Moreira da Silva	Ismael Silva José de Almeida	Odeon	1943

Mas como... outra vez?	Marcha	Francisco Alves Mário Reis	Ismael Silva Noel Rosa Francisco Alves	Odeon	1933
Me deixa sossegado	Samba	Ismael Silva	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931
Me diga teu nome	Samba	Ismael Silva	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931
Me faz carinhos	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Francisco Alves	Odeon	1928
Meu batalhão	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931
Meu único desejo	Samba	Gilberto Alves	Ismael Silva	RCA Victor	1950
Não apoiado	Marcha	Aurora Miranda	Ismael Silva	Odeon	1936
Não digas	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Noel Rosa	Odeon	1933
Não é isso que eu procuro	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Francisco Alves	Odeon	1928
Não é tanto assim	Samba	João Petra de Barros	Ismael Silva	Odeon	1934
Não fará ocasião	Marcha	Aurora Miranda	Ismael Silva	Odeon	1935

Não há	Samba	Francisco Alves Mário Reis	Ismael Silva Nilton Bastos	Odeon	1931
Não te dou perdão	Samba	Jonjoca	Ismael Silva	Odeon	1930
Não tem tradução	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Noel Rosa Francisco Alves	Odeon	1933
Não vá atrás de ninguém	Samba	Ciro Monteiro	Ismael Silva	RCA Victor	1941
Não vejo jeito	Marcha	Aurora Miranda	Ismael Silva	RCA Victor	1939
Nem com uma flor	Samba	João Petra de Barros	Ismael Silva Noel Rosa Francisco Alves	Odeon	1933
Nem é bom falar	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931
Ninguém faz fé	Samba	Linda Batista	Ismael Silva Paulo Medeiros	RCA Victor	1952
Novo amor	Samba	Mário Reis	Ismael Silva	Odeon	1929
Nunca dei a perceber	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Noel Rosa Francisco Alves	Odeon	1933
Ô - le - le ô	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931

O que será de mim?	Samba	Francisco Alves Mário Reis	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931
Para me livrar do mal	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Noel Rosa	Odeon	1932
Para mim perdeste o valor	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Francisco Alves	Odeon	1929
Por causa de alguém	Samba	Odete Amaral	Ismael Silva	Odeon	1942
Quem não quer sou eu	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Noel Rosa	Odeon	1933
Quero sossego	Samba	Araci Cortes	Ismael Silva Nilton Bastos	Brunswick	1930
Rir para não chorar	Samba	Francisco Alves Mário Reis	Ismael Silva Francisco Alves	Odeon	1931
Se você jurar	Samba	Mário Reis Francisco Alves	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Odeon	1931
Sofrer é da vida	Samba	Mário Reis	Ismael Silva Francisco Alves	Odeon	1932
Sonhei	Samba	Francisco Alves	Ismael Silva Nilton Bastos Francisco Alves	Parlophon	1931
Uma jura que fiz	Samba	Mário Reis	Ismael Silva Noel Rosa Francisco Alves	Odeon	1932

Você gosta de mim	Marcha	Francisco Alves	Ismael Silva Francisco Alves	Parlophon	1931
Você merece muito mais	Samba	Mário Reis	Ismael Silva	Odeon	1936
Você prometeu	Samba	João Petra de Barros	Ismael Silva Dan Málio Carneiro	Odeon	1935

Apêndice B - Tabela de músicas gravadas por Luiz Gonzaga, contando apenas composições

Título	Gênero	Intérprete	Autor/ autores	Gravadora	Ano
A B C do Sertão	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1953
A Dança da Moda	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1950
A Letra I	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1953
A Vida do Viajante	Toada	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Hervê Cordovil	RCA Victor	1953
A Volta da Asa Branca	Toada	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1950
Aboio Apaixonado	Aboio	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1956
Adeus Rio de Janeiro	Xote	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1950
Ai Amor	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1955
Algodão	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1953
Alvorada de Paz	Marcha	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Lourival Passos	RCA Victor	1961
Amanhã eu Vou	Valsa	Luiz Gonzaga	Beduíno Luiz Gonzaga	RCA Victor	1951
Aperreado	Chamego	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1945
Apitando na Curva	Polca	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942

Aquele chorinho	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942
Araponga	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1943
Arrancando Caroá	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942
Asa Branca	Toada Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Humberto Teixeira	RCA Victor	1947
Assum Preto	Toada	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Luiz Gonzaga	RCA Victor	1950
Baião	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Humberto Teixeira	RCA Victor	1949
Baião Grã-fino	Baião	Luiz Gonzaga	Marcos Valentim Luiz Gonzaga	RCA Victor	1955
Baião na Garoa	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Hervê Cordovil	RCA Victor	1952
Balance Eu	Toada	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Nestor de Holanda	RCA Victor	1958
Balanço do Calango	Calango	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga J. Portela	RCA Victor	1947
Bilu Bilu	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1944
Braia Dengosa	Maracatu	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1956
Cabra da Peste	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1955
Café	Baião Côco	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1955
Caí no Frevo	Marcha Samba Frevo	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1946

Calango da Lacreia	Calango	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga J. Portela	RCA Victor	1946
Calangotango	Picadinho	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942
Cana só de Pernambuco	Chamego	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Victor Simon	RCA Victor	1954
Cartão de Natal	Toada	Luiz Gonzaga Isis de Oliveira	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1954
Cata Milho na Festa	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1952
Caxangá	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1945
Chamego das Cabroxas	Chamego	Luiz Gonzaga	Miguel Lima Luiz Gonzaga	Victor	1946
Chorão	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1956
Chorei Chorão	Chorão	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Lourival Passos	RCA Victor	1958
Cintura Fina	Xote	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1950
Conversa de Barbeiro	Rancheira	Luiz Gonzaga	David Nasser Luiz Gonzaga	RCA Victor	1951
Cortando Pano	Mazurca	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Miguel Lima J. Portela	Victor	1945
Dança do Macaco	Quadrilha	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1945
Dança Mariquinha	Mazurca	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Miguel Lima	Victor	1945
De Juazeiro a Pirapora	Polca	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1946

De Teresina a São Luiz	Xote	Luiz Gonzaga	João do Vale Helena Gonzaga	RCA Victor	1962
Derramar o Gai	Côco	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1956
Desse Jeito Sim	Xote	Luiz Gonzaga	José Jathay Luiz Gonzaga	RCA Victor	1963
Dia dos Pais	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Francisco Anísio	RCA Victor	1959
É pra Rir ou Não é?	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Carlos Barroso	Victor	1946
Estrada de Canindé	Toada Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Humberto Teixeira	RCA Victor	1951
Eu Vou Cortando	Marcha	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga J. Portela Miguel Lima	Victor	1946
Fazendo Intriga	Chamego	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1944
Feijão Cum Côve	Embolada	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga J. Portela	Victor	1946
Feira do Gado	Aboio	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1954
Firim Firim Firim	Polca	Luiz Gonzaga	Alcebíades Nogueira Luiz Gonzaga	RCA Victor	1948
Fogueira de São João	Marcha	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Carmelina	RCA Victor	1959
Forró de Mané Vito	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1950
Forró no Escuro	Forró	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1958
Fuga da África	Polca	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1944

Galo Garninzé	Choro	Luiz Gonzaga	Antônio Almeida Luiz Gonzaga	Victor	1943
Gato Angorá	Marcha Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Humberto Teixeira	RCA Victor	1950
Gibão de Couro	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1958
Imbalança	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1952
Impertinente	Polca	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1945
Juazeiro	Toada	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Humberto Teixeira	RCA Victor	1949
Lascando o Cano	Polca	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1954
Légua Tirana	Valsa Toada	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Luiz Gonzaga	RCA Victor	1952
Lenda de São João	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1956
Lígia	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942
Lorota Boa	Xaxado	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Luiz Gonzaga	RCA Victor	1949
Luar do Nordeste	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1944
Macapá	Baião	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Luiz Gonzaga	RCA Victor	1950
Madame Baião	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga David Nasser	RCA Victor	1951
Madrilena	Valsa	Luiz Gonzaga	Antônio Almeida Luiz Gonzaga	Victor	1944

Malhada dos Bois	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Antônio Amâncio Cardoso	RCA Victor	1957
Mané e Zabé	Baião	Luiz Gonzaga Marinês	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1956
Mangaratiba	Xote	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Luiz Gonzaga	RCA Victor	1949
Mara	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1945
Marcha da Petrobrás	Marcha	Luiz Gonzaga	Nelson Barbalho Luiz Gonzaga Joaquim Augusto	RCA Victor	1959
Mariá	Côco Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1951
Marieta	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1946
Matuto Aperreado	Baião	Luiz Gonzaga	José Marcolino Alves Luiz Gonzaga	RCA Victor	1962
Meu Pajeú	Toada	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Raimundo Granjeiro	RCA Victor	1967
Meu Passado	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Valdemar Gomes	Victor	1943
Minha Fulô	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1954
Moreninha Moreninha	Toada	Luiz Gonzaga	Hervê Cordovil Luiz Gonzaga	RCA Victor	1951
Moreninha Tentação	Baião	Luiz Gonzaga	Moacir de Araújo Luiz Gonzaga	RCA Victor	1953
Na Hora Agá (Na Hora H)	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1945
No Meu Pé de Serra	Xote	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Humberto Teixeira	RCA Victor	1947

Noites Brasileiras	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1954
Numa Serenata	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1941
O Casamento de Rosa	Rancheira	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1953
O Chamego da Guiomar	Chamego	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1943
O Chote das Meninas	Xote	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1953
Ô de Casa	Chorinho	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Mário Rosa	Victor	1946
O Passo da Rancheira	Rancheira	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1957
O Torrado	Côco	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1951
Olha a Pisada	Baião xaxado	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1954
Olha Pro Céu	Marcha Joanina	Luiz Gonzaga	Peterpan Luiz Gonzaga	RCA Victor	1951
Padroeira do Brasil	Bumbá	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Raimundo Granjeiro	RCA Victor	1955
Pagode Russo	Polca	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1947
Pão Duro	Marcha	Luiz Gonzaga	Assis Valente Luiz Gonzaga	Victor	1946
Paraíba	Baião	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Luiz Gonzaga	RCA Victor	1952
Paraxaxá	Xaxado	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Silvio Moacir de Araújo	RCA Victor	1953

Passeando em Paris	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1945
Pau de Arara	Maracatu	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Guio de Moraes	RCA Victor	1952
Pau de Arara de Minas Gerais	Baião	Carlos Antunes Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Carlos Antunes	RCA Victor	1955
Pau de Sebo	Marcha	Luiz Gonzaga	Dunga Luiz Gonzaga	RCA Victor	1948
Paulo Afonso	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1955
Pé de Serra	Chamego	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942
Penerô Xerém	Chamego	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Miguel Lima	Victor	1945
Perpétua	Valsa e Marcha	Luiz Gonzaga	Popular Luiz Gonzaga Miguel Lima	Victor	1946
Pingo Namorando	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1944
Pisa de Mansinho	Chamego	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942
Polca Fogueteira	Polca	Severino Januário Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1957
Propriá	Baião	Luiz Gonzaga	Guio de Moraes Luiz Gonzaga	RCA Victor	1951
Quase Maluco	Chamego	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Victor Simon	RCA Victor	1950
Que Modelo São os Seus	Xaxado	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1958
Quer ir Mais Eu	Marcha Frevo	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Miguel Lima	RCA Victor	1948

Qui Nem Jiló	Baião	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Luiz Gonzaga	RCA Victor	1950
Rei Bantu	Maracatu	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1950
Respeita Januário	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Humbeto Teixeira	RCA Victor	1950
Riacho do Navio	Xote	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1955
Sabiá	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1951
Sabido	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1946
Sanfona Dourada	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1945
Sanfonando	Chorinho	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942
Santana	Mazurca	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942
São João Antigo	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1957
São João Chegou	Baião	Luiz Gonzaga	Marisa P. Coelho Luiz Gonzaga	RCA Victor	1953
São João do Carneirinho	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Guio de Moraes	RCA Victor	1952
São João da Roça	Marcha Junina	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1952
Saudades de Ouro Preto	Valsa	Luiz Gonzaga	D. P. Luiz Gonzaga	Victor	1946
Seridó	Seridó	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Humberto Teixeira	RCA Victor	1949

Seu Januário	Chamego	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942
Siri Jogando Bola	Côco	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Dantas	RCA Victor	1957
Só Vale Quem Tem	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1955
Tacacá	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Lourival Passos	RCA Victor	1956
Tenho Onde Morar	Samba	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Dario de Souza	RCA Victor	1947
Tesouro E Meio	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1956
Tô Sobrando	Polquinha	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Hervê Cordovil	RCA Victor	1951
Toca Sanfoneiro	Rancheira	Stellinha Egg Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Stellinha Egg	RCA Victor	1952
Toca Uma Polquinha	Polca	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1946
Treze de Dezembro (13 de Dezembro)	Choro	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1953
Vamos Xaxear	Xaxado	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Geraldo Nascimento	RCA Victor	1952
Vanda	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1944
Vassouras	Xote	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga David Nasser	RCA Victor	1956
Velho Novo Exu	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Silvio Moacir de Araújo	RCA Victor	1954
Velho Pescador	Baião	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Hervê Cordovil	RCA Victor	1954

Vem Morena	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1950
Verônica	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1942
Véspera de São João	Mazurca	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Francisco Reis	Victor	1941
Vida de Vaqueiro	Xote	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1960
Vira E Mexa	Chamego	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	RCA Victor	1950
Vô Casá Já	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1954
Vou Mudar de Couro	Batucada	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Luiz Gonzaga	RCA Victor	1950
Vou Prá Roça	Marchinha	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Zé Ferreira	RCA Victor	1947
Vozes da Seca	Toada Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas Luiz Gonzaga	RCA Victor	1953
Xanduzinha	Baião	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Luiz Gonzaga	RCA Victor	1953
Xaxado	Xaxado	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga Hervê Cordovil	RCA Victor	1952
Xodó	Choro	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga	Victor	1944

Apêndice C - Tabela de músicas gravadas por Luiz Gonzaga, contando apenas interpretações

Título	Gênero	Intérprete	Autor/ autores	Gravadora	Ano
A Canção do Carteiro	Canção	Luiz Gonzaga	Mauro Pires Messias Garcia	RCA Victor	1954
A Feira de Caruaru	Baião	Luiz Gonzaga	Folclore Onildo Almeida	RCA Victor	1957
A Morte do Vaqueiro	Toada	Luiz Gonzaga	Nelson Barbalho	RCA Victor	1963
Acauã	Toada	Luiz Gonzaga	Zé Dantas	RCA Victor	1952
Açucena Cheirosa	Toada	Luiz Gonzaga	Celso Garcia Rômulo Paes	RCA Victor	1956
Adeus Pernambuco	Toada	Luiz Gonzaga	Hervê Cordovil Manoel Araújo	RCA Victor	1952
Amor da Minha Vida	Guarânia	Luiz Gonzaga	Raul Sampaio Benil Santos	RCA Victor	1960
Apanhei-te Cavaquinho	Choro	Luiz Gonzaga	Ernesto Nazareth	Victor	1943
Baião da Penha	Baião	Luiz Gonzaga	Guio de Moraes David Nasser	RCA Victor	1951
Baião dos Namorados	Baião	Luiz Gonzaga	Silvio Moacir de Araújo	RCA Victor	1955
Baldrama Macia	Rasqueado	Luiz Gonzaga	Arlindo Pinto	RCA Victor	1962
Beata Mocinha	Valsa Romeira	Luiz Gonzaga	Manoel Araújo Zé Renato	RCA Victor	1952
Boiadero	Toada	Luiz Gonzaga	Klécius Caldas Armando Cavalcânti	RCA Victor	1950
Bolo Mimoso	Choro	Luiz Gonzaga	Tito Ramos	Victor	1945

Brejeiro	Choro	Luiz Gonzaga	Ernesto Nazareth	Victor	1946
Buraco de Tatu	Xote	Luiz Gonzaga	Jadir Ambrósio Jair Silva	RCA Victor	1956
Capital do Agreste - Caruaru	Baião	Luiz Gonzaga	Onildo Almeida Nelson Barbalho	RCA Victor	1957
Caprichos do Destino	Valsa	Luiz Gonzaga	Odete Duprat Fiúza	Victor	1944
Casamento Atrapaído	Baião	Luiz Gonzaga	Walter Levita Renato Araújo	RCA Victor	1959
Catimbó	Choro	Luiz Gonzaga	Carneiro Filho Vasco Gomes	Victor	1944
Chofer de Praça	Mazurca	Luiz Gonzaga	Evaldo Rui Fernando Lobo	Victor	1950
Chote das moças	Xote	Luiz Gonzaga	Nelson Barbalho Joaquim Augusto	RCA Victor	1958
Chote do Véio	Xote	Luiz Gonzaga	Nelson Barbalho Joaquim Augusto	RCA Victor	1959
Cigarro de Paia	Baião	Luiz Gonzaga	Klécius Caldas Armando Cavalcânti	RCA Victor	1952
Comício do Mato	Baião Côco	Luiz Gonzaga	Joaquim Augusto Nelson Barbalho	RCA Victor	1957
Coração de Mulher	Valsa	Luiz Gonzaga	José Eugênio da Silva "Zezinho"	RCA Victor	1947
Despedida	Valsa	Luiz Gonzaga	Luiz Bittencourt	Victor	1944
Destino	Valsa	Luiz Gonzaga	Carneiro Filho Vasco Gomes	Victor	1943
Devolve / Não Quero Saber	Valsa	Luiz Gonzaga	Mário Lago / Mário Lago	Victor	1946
Dezessete Léguas e Meia	Baião	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Carlos Barroso	RCA Victor	1950

Escorregando	Choro	Luiz Gonzaga	Ernesto Nazareth	Victor	1944
Estrela de Ouro	Baião	Luiz Gonzaga	Antônio Barros José Batista	RCA Victor	1959
Farolito	Valsa	Luiz Gonzaga	Augustin Lara	Victor	1941
Faz Força Zé	Marchinha	Luiz Gonzaga	Rosil Cavalcânti	RCA Victor	1961
Festa Napolitana	Marcha Tarantela	Luiz Gonzaga	Sereno	Victor	1946
Festa no Céu	Arrastapé	Luiz Gonzaga	Zeca do Pandeiro Edgar Nunes	RCA Victor	1958
Forró do Zé Tatu	Rojão	Luiz Gonzaga	Zé Ramos Jorge de Castro	RCA Victor	1955
Ivone	Valsa	Luiz Gonzaga	H. X. Pinheiro	Victor	1943
J. B. Com o Povo	Jingles	Jorge Veiga Isaura Garcia Luiz Gonzaga	Autor desconhecido	Magisom B	S/D
Jardim da Saudade	Valsa	Luiz Gonzaga	Lupicínio Rodrigues	RCA Victor	1952
Juca	Valsa	Luiz Gonzaga	Lupicínio Rodrigues	RCA Victor	1952
Liforme Instravagante	Baião	Luiz Gonzaga	Raimundo Granjeiro	RCA Victor	1963
Linda Brejeira	Valsa	Luiz Gonzaga	Rui de Moraes e Silva Joaquim Lima	RCA Victor	1957
Maceió	Choro	Luiz Gonzaga	Lourival Passos	RCA Victor	1960
Manolita	Choro	Luiz Gonzaga	Léo Daniderff	Victor	1943
Marabaixo	Marabaixo	Luiz Gonzaga	Julião Tomás Ramos	RCA Victor	1952

Meu Padrim	Baião	Luiz Gonzaga	F. Marcelino	RCA Victor	1960
Minha Guanabara	Valsa	Luiz Gonzaga	Francisco Reis	Victor	1946
Moça de Feira	Xote	Luiz Gonzaga	Armando Nunes J. Portela	RCA Victor	1958
Moda da Mula Preta	Moda	Luiz Gonzaga	Raul Torres	RCA Victor	1958
Na Cabana do Rei	Baião	Luiz Gonzaga	Jaime Florence "Meira" Catulo de Paula	RCA Victor	1961
Não Bate Nele	Mazurca	Luiz Gonzaga	Zé Fechado Lourenço Pereira	Victor	1946
No Ceará Não Tem Disso Não	Baião	Luiz Gonzaga	Guio de Moraes	RCA Victor	1950
Nós Queremos Uma Valsa	Valsa	Luiz Gonzaga	Nássara Frazão	Victor	1941
O Cheiro da Carolina	Xote	Luiz Gonzaga	Amorim Roxo Zé Gonzaga	RCA Victor	1956
O Delegado no Coco	Côco	Luiz Gonzaga	Zé Dantas	RCA Victor	1957
Ô Véio Macho	Xote	Luiz Gonzaga	Rosil Cavalcânti	RCA Victor	1962
Ovo Azul	Marcha	Luiz Gonzaga	Miguel Lima Pedro Paraguassu	Victor	1946
Pássaro Carão	Baião	Luiz Gonzaga	José Marcolino	RCA Victor	1962
Pedido a São João	Baião	Luiz Gonzaga	José Marcolino	RCA Victor	1963
Piauí	Toada Baião	Luiz Gonzaga	Silvio Moacir de Araújo	RCA Victor	1952
Pisa no Pilão	Baião	Luiz Gonzaga	Zé Dantas	RCA Victor	1961

Provocando as Cordas	Choro	Luiz Gonzaga	Miranda Pinto "Coruja"	Victor	1945
Quarquê Dia	Toada	Luiz Gonzaga	Jairo Argiléo Heron Domingues	RCA Victor	1957
Queixumes	Valsa	Luiz Gonzaga	Noel Rosa Henrique Brito	Victor	1945
Recordações de Alguém	Choro	Luiz Gonzaga	Bisoga	Victor	1944
Relógio Baião	Baião	Luiz Gonzaga	Sérgio Falcão José Roy	RCA Victor	1954
Sanfonero Zé Tatu	Forró	Luiz Gonzaga	Onildo Almeida	RCA Victor	1962
São João do Arraiá	Marcha Junina	Luiz Gonzaga	Zé Dantas	RCA Victor	1960
Saudade	Valsa	Luiz Gonzaga	Carlos Dias Carneiro	RCA Victor	1942
Saudade da Boa Terra	Baião	Luiz Gonzaga	Maroim	RCA Victor	1957
Saudade de Pernambuco	Baião	Luiz Gonzaga	Sebastião Rosendo Salvador Miceli	RCA Victor	1953
Saudades de Areal	Valsa	Luiz Gonzaga	Mário Magalhães	Victor	1942
Saudades de Matão	Valsa	Luiz Gonzaga	Jorge Galati	Victor	1946
Saudades de São João Del Rei	Valsa	Luiz Gonzaga	Turquinho	Victor	1941
Segura a Polca	Polca	Luiz Gonzaga	H. X. Pinheiro	Victor	1941
Sertanejo do Norte	Maracatu	Luiz Gonzaga	João do Vale Ari Monteiro	RCA Victor	1959
Sertão Sofredor	Baião	Luiz Gonzaga	Nelson Barbalho Joaquim Augusto	RCA Victor	1958

Subindo Ao Céu	Valsa	Luiz Gonzaga	Aristides Borges	RCA Victor	1955
Testamento de Caboclo	Toada Baião	Luiz Gonzaga	René Bittencourt Raul Sampaio	RCA Victor	1960
Todo Homem Quer	Marcha Frevo	Luiz Gonzaga	Peterpan José Batista	RCA Victor	1947
Última Inspiração	Valsa	Luiz Gonzaga	Peterpan	Victor	1945
Véio Macho Sim Senhor	Baião	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira Alberto Lopes	Mocambo	1962
Zinha	Polca	Luiz Gonzaga	Carneiro Filho	Victor	1945