

PELO TELEFONE: POLÊMICAS A RESPEITO DO PRIMEIRO SAMBA GRAVADO

PELO TELEFONE: CONTROVERSIES ABOUT THE FIRST RECORDED SAMBA

Marcos Júlio Sergi¹

RESUMO

Neste artigo analisamos o período de definição do gênero musical samba, surgido a partir das sessões de dança também conhecidas como rodas de samba de partido-alto, praticadas nas casas das baianas migradas para o Rio de Janeiro, caracterizadas por improvisos dos participantes alternados com refrãos tirados de canções de sucesso da época. Na casa da mãe de santo baiana Hilária Batista de Almeida, também conhecida como Tia Ciata, foi criada a música de “Pelo telefone”, o primeiro samba brasileiro gravado. Os compositores mais significativos da música popular brasileira frequentavam estas sessões de dança, entre eles Ernesto dos Santos, mais conhecido pelo apelido de Donga. Ao sentir o potencial mercadológico de “Pelo telefone”, ele realizou uma estratégia de divulgação, que resultou não só no maior sucesso carnavalesco de 1917, como também na ocorrência de diversas questões polêmicas, que são o objeto do presente estudo.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Samba. Pelo Telefone.

ABSTRACT

In this article we analyze the period of definition of the musical genre samba, emerged from dance sessions also known as rodas de samba de partido alto, practiced in the homes of baianas migrated to Rio de Janeiro, characterized by the improvisation of the participants, alternated with songs refrains, drawn from hits of the time. At the house of the mãe de santo baiana Hilária Batista de Almeida, also known as Tia Ciata, was created the music “Pelo telefone”, the first brazilian samba recorded. The most significant composers of brazilian popular music frequented these dance sessions, including Ernesto dos Santos, better known by the nickname of Donga. Feeling the market potential of "Pelo telefone", he held a dissemination strategy, which resulted not only in the most successful song from the carnival of 1917 but also in the occurrence of various controversial issues, which are the object of this study.

¹ Pós-Doutor em Comunicações, Doutor em Artes e Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professor no Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas, na Graduação em Rádio e Televisão e líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação da Universidade Santo Amaro – UNISA.

Keywords: Brazilian Popular Music. Samba. Pelo Telefone.
A Pequena África

O nascimento do samba enquanto gênero musical definido na face do primeiro disco gravado com este nome e toda a complexidade resultante desse procedimento mostra o lugar que a própria música popular brasileira tinha na sociedade da época.

Ambos se amalgamam a partir de inter-relações entre os ritmos que os precederam, de ajustamentos melódicos e rítmicos, da performance dos intérpretes e de inovações no fazer musical. O samba é resultado da fusão do maxixe, do tanguinho brasileiro e do gingado das rodas de dança.

Nos primeiros anos do século XX mantém-se a prática musical do final do século XIX, com as mesmas maneiras de cantar e tocar, o gosto dominante pelo piano e as formações instrumentais. A valsa, a modinha, a cançoneta, o xote e a polca ainda são os gêneros predominantes. (SEVERIANO, 1997)

Destacam-se os músicos Ernesto Nazareth, conhecido pianista e compositor, em particular do tango brasileiro; Chiquinha Gonzaga, compositora de música para teatro; Anacleto de Medeiros, compositor e organizador das mais conhecidas bandas e conjuntos de música brasileira; o letrista Catulo da Paixão Cearense; o conjunto da Casa Edison; os cantores Mário Pinheiro e Baiano e o instrumentista Patápio Silva.

A grande novidade do período é o surgimento do disco no Brasil em agosto de 1902 que permite perenizar o jeito de fazer música na época pelo registro e reprodução do repertório gravado. As partituras indicam o ritmo, a melodia e o caráter pretendido, ao passo que a gravação mostra a performance ideal concebida pelos compositores, que estavam presentes nas gravações, sugerindo detalhes técnicos, impossíveis de serem grafados nas partituras.

Essa inovação técnica muda completamente o cenário musical. Os discos da Casa Edison e os gramofones rapidamente tomam conta do comércio nacional. A gravação exige grupos e cantores profissionais, pois nesse momento tudo precisa ser gravado ao mesmo tempo. Qualquer erro significa perder a matriz e recomeçar tudo.

Com o advento da primeira guerra mundial, surgem novos gêneros musicais, alguns influenciados pela música norte americana e outros como consequência da reorganização social no país. No carnaval é dançada a quadrilha, a valsa rápida, a polca, o *cake-walk*, o *pas-de-quatre*, o tango brasileiro e, sobretudo, o maxixe. (ALENCAR, 1979)

A sistematização do samba e da marchinha como canções carnavalescas acontece a partir de 1917, com a composição “Pelo telefone”. É iniciado o ciclo de músicas específicas para o carnaval, inexistente até então como tal. Anteriormente, eram cantadas letras adaptadas a empréstimos musicais europeus, como é o caso de “Viva o Zé-pereira!”, provavelmente o primeiro texto ajustado ao carnaval.

Exceção a essa prática é a composição de Chiquinha Gonzaga para o Cordão Rosa de Ouro, a marcha-rancho “Ó Abre-Alas” em 1901, a primeira composição carnavalesca brasileira. Porém, esta marcha não teve repercussão na imprensa, apesar de virar um ícone da festa de momo até hoje nos cordões carnavalescos. (ALENCAR, 1979)

O sucesso de “Pelo Telefone” chamou a atenção dos compositores que logo passaram a repetir a fórmula de compor sambas e marchinhas. “Em pouco tempo a moda pegou, criando o hábito dos foliões cantarem nos bailes.” (SEVERIANO, 1997, p. 49).

De 1917 em diante o samba avultaria e se tornaria a mais importante composição musical popular do Brasil, não apenas como canto e melodia, mas também como dança urbana. E nunca mais faltaria samba no carnaval carioca. (ALENCAR, 1979, p. 41)

O samba enquanto gênero musical, coreografia urbana para ser dançada a dois, é um produto mestiço, pois tem como característica a presença rítmica afro-brasileira unida a melodias e harmonias europeias. Nasce do maxixe ou do tanguinho e ganha a forma como o conhecemos hoje com José Barbosa da Silva, popularmente conhecido como Sinhô.

O samba é o produto de autoafirmação dos negros baianos na capital do país. Ao lado da culinária, da religião, da indumentária e dos hábitos festeiros, ele define a importância dos baianos na produção da música popular nesse momento de estratificação das camadas sociais no Brasil.

Anteriormente a palavra samba era sinônimo de reunião dançante, forró, festa humilde, intimamente ligada à umbigada de Loanda, uma dança de negros. Ela significava também o local onde pessoas se reuniam para tocar, cantar e dançar. As primeiras sessões de samba surgiram inicialmente na Bahia, com danças sagradas ligadas aos cultos africanos e com danças profanas. (VASCONCELOS, 1964)

Os negros baianos livres vindos para o Rio de Janeiro se instalaram inicialmente nos bairros próximos ao cais do porto e depois na Cidade Nova. Nesta região, conhecida como “A pequena África no Rio de Janeiro”, se fixaram diversas baianas como Hilária Batista de Almeida (Tia Ciata), Perciliana Maria Constança (Tia Perciliana) e Amélia Silva de Araújo (Tia Amélia – mãe de Donga), que continuaram a promover em suas casas sessões de samba e de candomblé.

Elas recebiam o título de tias pela experiência proporcionada pela idade ou pelo sucesso financeiro, pois normalmente conseguiam mais dinheiro que seus parceiros com a venda de doces e quitutes. Este fato possibilitava que elas alugassem os casarões, credenciando-as a abrigar os recém-chegados da Bahia e a promoverem festas.

A colônia baiana se imporia no mundo carioca em torno de seus líderes vindos dos postos do candomblé e dos grupos festeiros, se constituindo num dos únicos grupos populares no Rio de Janeiro com tradições comuns e coesão, [...] formado por indivíduos reunidos apenas por uma situação de subalternidade social comum – gêneros artísticos, musicais, dramáticos, processionais, festeiros, como novas paixões populares, situações particulares a esta cidade, locais de encontro e celebração. (MOURA, 1983, p. 57-58)

Um desses locais era a casa da mãe de santo baiana Hilária Batista de Almeida, nascida em Salvador em 1854 e falecida no Rio em 1924. Também conhecida como Tia Asseata, Assiata, Aciata, Siata ou Ciata, morava na rua Visconde de Itaúna, nº 117, próxima à Praça Onze, no Rio de Janeiro. Ela se tornou uma das líderes mais respeitadas da comunidade negra carioca, tanto por sua posição religiosa no candomblé, como por ser um elemento aglutinador da cultura negra.

Sua casa “era um laboratório de ritmos manipulados por macumbeiros, pais-de-santo, boêmios e gente curiosa que ali acorria para assistir às cerimônias religiosas e às festas de sons que representavam.” (ALENCAR,

1979, p. 117) De lá saía o bloco Rosa Branca, depois chamado Macaco é Outro. Próxima à sua casa estava localizada boate Kananga do Japão, que tinha como pianista Sinhô, de onde saía o Grupo de Caxangá e a sociedade recreativa Paladinos da Cidade Nova. Nesse território mesclam-se os sentidos de autenticidade coletiva e de luta de resistência contra o preconceito criado pelo capitalismo, no qual fica clara a questão da exclusão social.

O mesmo espaço era o lugar sagrado nas sessões de candomblé, de manutenção das crenças ancestrais. Pelo simples fechar de uma cortina para “proteger os orixás”, transformava-se em local profano, no qual se reproduzia os sucessos do momento.

O sincretismo religioso imperava na comunidade negra. Festividades afro-religiosas eram muito importantes, em particular as comemorações natalinas; por isso, a proliferação dos “ranchos” ou “ternos de Reis” na comunidade lideradas pelas tias.

Tia Ciata tinha uma vantagem em relação às festas que promovia. Seu marido, João Batista da Silva ocupava um posto privilegiado no gabinete do chefe de polícia, estando sua casa livre das batidas policiais, comuns nessas festas, e tendo inclusive soldados para garantir o desenrolar das mesmas.

Frequentavam a casa da tia Ciata Mauro de Almeida, Sinhô, João da Baiana, Donga², Heitor dos Prazeres, Mestre Germano, Hilário Jovino Ferreira e Pixinguinha, significativos representantes da música popular.

Eram habituais em sua casa as rodas de samba de partido-alto, aberto às improvisações, nas quais se cantava e dançava os ritmos preferidos da comunidade negra, entre eles o lundu e o maxixe. Pelo cruzamento destes com a polca, a habanera e o choro surgiram canções que apresentam características rítmicas próximas ao samba, como “Não Deixa Tirar”, de 1902 e o tango-chula “Vem cá Mulata”, de 1906.

² Ernesto Joaquim Maria dos Santos nasceu no Rio de Janeiro no dia 5 de abril de 1891 e faleceu na mesma cidade em 25 de agosto de 1974. Seu pai era pedreiro e tocava bombardino nas horas vagas. A mãe, Tia Amélia, cantava modinhas e promovia festas de candomblé e de samba. Era exímio em danças negras. Começou a tocar cavaquinho de ouvido aos 14 anos de idade, pela admiração pelo instrumentista Mário Cavaquinho. Dedicou-se depois ao estudo do violão, sendo aluno em 1907 de Quincas Laranjeiras. Participou do Grupo do Caxangá a partir de 1914, com o codinome Zé Vicente. A partir de 1919 integrou o Conjunto Oito Batutas, organizado por Pixinguinha para tocar na sala de espera do cine Palais. Excursionou com esse grupo pela Europa, ganhando diploma do Conservatório de Paris como violonista. Participou de diversos grupos de música popular. Deixou extensa obra musical. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998)

As polêmicas em torno da divulgação de “Pelo Telefone”

“Pelo Telefone” marca o início das composições do ciclo carnavalesco. Supostamente composta por Ernesto dos Santos, Donga, grafada na partitura original e registrada como samba carnavalesco, é a primeira canção específica para a festa de momo a fazer sucesso no Brasil. A partir dele, outros compositores começaram a escrever música e letra originais para o carnaval, além definir o samba como gênero musical.

O samba *Pelo telefone* teria o carisma de ser uma coisa nova, criado inicialmente numa roda de partideiros sem preocupações autorais, e depois recriado usando elementos musicais de diversas origens, e inserido como produto no mercado aberto pela indústria de diversões. Vinculado a mundos diversos, à casa de Tia Ciata e à Casa Edison, às rodas de partideiros e ao registro de partituras da Biblioteca Nacional. Mundos contíguos na mesma cidade, que trabalhavam suas formas de convívio na nova situação além da simples relação hierárquica. (MOURA, 1983, p. 80)

Esta composição já nasceu como objeto de polêmica: a) Donga sempre foi questionado como autor da música, pois eram habituais na época as composições coletivas, criadas durante as sessões de samba (dança) nos quintais das casas das tias; b) Outras gravações anteriores já teriam o termo samba escrito nos discos, não sendo, portanto, o primeiro samba gravado; c) O registro da partitura na Biblioteca Nacional; d) O gênero da música como samba, uma vez que está muito mais próxima do maxixe; e) O reaproveitamento de melodias folclóricas e populares anteriores à sua criação; f) A autoria da letra por Mauro Almeida, que declarou ser apenas um arranjador, utilizando trechos de textos referenciais no período.

A estratégia de Donga

Donga realizou uma série de ações para fazer da música um sucesso: tocou-a para a imprensa, registrou-a, conseguiu gravações, imprimiu a partitura e distribuiu gratuitamente às bandas, criou expectativas entre os jornalistas e causou polêmicas, representadas nas revistas de teatro, muito populares na época. Ou seja, realizou o ciclo completo de marketing possível no período.

Apresentou a canção à imprensa no dia 25 de outubro de 1916, no cinema Teatro Velo, na Rua Haddock Lobo, na Tijuca. Teve pouca repercussão, apenas uma nota no jornal *A Rua*, no dia 3 de novembro, escrita por Mauro de Almeida.

PELO TELEFONE... É este o sugestivo título de um harmonioso samba carnavalesco, dedicado aos devotados amigos de “Momo”, Mauro de Almeida e Amaral (Morcego), da autoria do conhecido musicista Ernesto dos Santos (Donga). O autor do “Pelo Telefone”, numa audição oferecida à imprensa, aos homenageados, seus amigos e colegas, executou aquele “samba”, sendo muitíssimo aplaudido. (JORNAL: A RUA, 03/11/1916)

No entanto, o objetivo do compositor de tornar a obra pública para depois reclamar seu direito autoral tinha sido cumprido. (LIRA NETO, 2017)

Logo após a apresentação tratou de oficializar a autoria da obra. O registro da parte do piano foi solicitado por meio de uma petição no dia 6 de novembro de 1916, no Departamento de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Foi anexada uma partitura manuscrita copiada por Pixinguinha. No dia 16 de novembro, Donga juntou aos documentos um atestado afirmando ter sido a partitura executada em público. No dia 20 do mesmo mês foi concedido o pedido e registrado no dia 27 sob nº 3.295. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998)

Esse registro como composição própria foi sua ação inovadora. Ele iniciou com esta atitude o processo de profissionalização dos músicos populares e demonstrou uma tomada de consciência de seu valor como músico amador, apto agora a lutar por seus direitos autorais junto aos teatros de revistas, aos editores de música e fabricantes de discos, que utilizavam esse repertório sem pagar o valor justo aos autores. (TINHORÃO, 2010)

Um registro simples pode ser um simples registro para a história. Só que Donga pensou mais longe com “Pelo telefone”. Impressão e registro são apenas parte de um projeto, fazer a melodia circular pela cidade utilizando os meios disponíveis, fazer sucesso. (CALDEIRA, 2007, p. 18)

Sem dúvida, houve uma intenção de circular a canção enfatizando sua autoria. Sodré (1979) aplica para ele o conceito de “indivíduo-compositor”. Sendo negro, abre um “espaço simbólico” para si.

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos faziam do indivíduo um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com um campo social como um todo integrado. (SODRÉ, 1979, p. 20)

Divulgação da música

Após o registro na Biblioteca Nacional, Donga mandou imprimir a partitura de piano na tipografia Instituto de Artes Gráficas, sita à Rua 13 de maio nº 43, sendo disponibilizada em 16 de dezembro de 1916. “Tinha quatro páginas: a primeira era a capa, a segunda e terceira traziam a música escrita, e a quarta página foi usada para anunciar novos lançamentos da Casa Edison, para o Suplemento de janeiro de 1917.” (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 616)

Ressaltamos o fato de o compositor distribuir gratuitamente a partitura a todas as corporações musicais, ao invés de vendê-la como era habitual na época, e dedicá-la aos dois “expoentes da vida boêmio-cultural da cidade”. (LIRA NETO, 2017, p. 86)

As bandas militares incluíram “Pelo telefone” nas retratas dominicais que antecediam o carnaval, sendo tocada inicialmente pela Fanfarras do Regimento de Cavalaria da Brigada Policial, regida por José Nunes da Silva Sobrinho. Foi muito bem recebida, o que motivou as demais bandas a incluí-la em seus repertórios e passou a fazer parte das retratas das bandas dos coretos da Quinta, da Praça da Harmonia, da Praça Saens Peña, do Jardim da Glória e do Pavilhão Mourisco.

Fred Figner, da Casa Edison, percebendo o sucesso da melodia, efetivou a gravação de “Pelo Telefone”, lançada em dezembro de 1916 com o selo Odeon, em duas edições próximas. Primeiramente pela Banda Odeon, em versão instrumental (chapa Odeon 121.313-B) e logo em seguida, por Baiano e coro (chapa Odeon 121.322-A), com os versos completos de Mauro de Almeida, para ser cantada no carnaval que se aproximava.

Na primeira gravação consta o crédito como autor apenas para E. Santos (Donga); na segunda, é nomeado apenas o intérprete, sem citar os autores. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998) “Nos dois casos,

como era de praxe, vinha logo abaixo do título, entre parênteses, a indicação do gênero musical”. (LIRA NETO, 2017, p. 89)

A segunda gravação foi realizada com o texto modificado para “O chefe da folia...”, mais longo, “homenageando os carnavalescos Peru e Morcego, o coautor Mauro de Almeida e Norberto do Amaral Júnior, “praças escovadas” e figuras centrais do Clube dos Democratas, e de todo o mundo carnavalesco carioca.” (MOURA, 1983, p. 79)

O anúncio falado na gravação de Bahiano não deixa dúvidas quanto ao gênero da música: “Naqueles idos, os fonogramas eram precedidos por uma introdução do locutor da gravadora. No caso, o pregão era: `Pelo telefone, samba carnavalesco, gravado pelo Bahiano com o coro da Casa Edison, Rio de Janeiro”’. (CALDEIRA, 2007, p. 11)

Mesmo sendo considerado de fato o primeiro samba gravado, outras composições gravadas anteriormente já traziam este nome impresso nos discos. Uma busca nos acervos e catálogos do mercado fonográfico da época confirma esta classificação em várias composições, que apresentam falhas de comunicação. Elas não trazem indicação de autoria ou dos intérpretes, e o mais importante, a data de gravação.

Foram lançadas e distribuídas como sambas: “Descascando o pessoal”, “Urubu malandro”, “A viola está magoada”, “Moleque vagabundo”, “Chora, chora, chorado”, “Janga” e “Samba roxo”, gravado pelo palhaço Edu das Neves (selo Odeon nº 121.176) entre 1912 e 1914, pela Odeon; “Michaella”, “Quando a mulher não quer” e “No samba”, pela Columbia entre 1908 e 1912; “Em casa de baiana”, pela Casa Faulhaber entre 1910 e 1913; “Flor do abacate”, “Samba do urubu”, “Samba do pessoal descarado”, “Vadeia caboclinha” e “Samba dos avacalhados”, pelo selo Phoenix, anteriormente a 1915. (LIRA NETO, 2017)

Dessas composições citadas acima, algumas ganharam algum destaque, como é o caso do primeiro samba gravado por um conjunto instrumental para a Casa Faulhaber, “Em Casa da Baiana”, o partido-alto de Alfredo Carlos Brício, segundo Moura (1984) ou de autor desconhecido segundo outros musicólogos, (chapa Favorite Record 1-452.216) provavelmente de 1913, e “A Viola Está Magoada”, samba gravado pelo Baiano, Júlia e o Grupo da Casa Edison (Odeon 120.445), datado de 1914; porém, não ficaram conhecidas. As composições escritas para carnavais anteriores

“Vem cá, Mulata!” e a valsa “Pierrô e Colombina”, também não obtiveram sucesso. (ALENCAR, 1984)

Apesar de constar o gênero samba impresso nos selos dessas composições, algumas estão mais próximas do choro, outras do maxixe ou do jongo, outras ainda são emboladas ou toadas nordestinas. O aspecto mais importante é que não tiveram repercussão em seus lançamentos.

“Pelo telefone” não foi o primeiro samba a ser gravado, nem era propriamente um samba – do ponto de vista rítmico e harmônico, talvez fosse mais apropriado classificá-lo como um maxixe. Donga, portanto, não inventou um novo gênero. Inaugurou, sim, o procedimento e a estratégia de divulgar e fazer circular nos meios comerciais, de forma metódica e profissional, uma música de extração popular para ser executada durante o Carnaval. (LIRA NETO, 2017, p. 90)

Figura 1: Capa da partitura para piano editada pelo Instituto de Artes Gráficas, disponibilizada pela Biblioteca Nacional



Fonte: (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2017)

O músico se empenhou muito em sensibilizar os cronistas para a nova composição, conforme atesta Francisco Guimarães em um encontro com Mauro de Almeida na Rua do Ouvidor.

Descíamos a Rua do Ouvidor, em demanda da Avenida Rio Branco, quando nos encontramos com o companheiro Mauro de Almeida, o conhecido carnavalesco *Peru dos Pés Frios*, companheiro inseparável de *Morcego*. [...] O compadre Mauro vinha de braço com o Sr. Ernesto Santos, *Donga*, e, nos apresentando, disse:

- Aqui tem o *Donga*, é nosso irmão, é do cordão, é igual. Tem direito a continência com marcha batida.

- Que deseja o Sr.?

- Apenas uma notícia de que acabo de compor um tango-samba carnavalesco denominado *Pelo Telefone*, com letra de Mauro. [...] (JORNAL DO BRASIL, 08/01/1917)

Ambos eram cronistas, Francisco do *Jornal do Brasil* e Mauro do concorrente *A Rua*. Mais conhecidos pelos pseudônimos – Vagalume e Peru dos Pés Frios – escreviam sobre a diversão nos “clubes suburbanos, palcos baratos, tabernas, casas de chope e cafés-concerto” da Lapa e do centro do Rio de Janeiro. (LIRA NETO, 2017, p. 83) Apesar de serem simpatizantes de clubes diferentes – dos Democráticos e dos Fenianos, respectivamente – eram grandes amigos. Mulatos, descendentes de famílias pobres e boêmios, sempre trocavam informações sobre suas atividades nos jornais.

Em janeiro escreviam exclusivamente sobre os preparativos dos clubes, ranchos e blocos para o carnaval e questionavam sobre o próximo sucesso musical. Nos carnavais anteriores “Minha Carabbo”, versão livre de um *one-step* norte-americano, e “Meu boi morreu”, toada nordestina, animaram a folia, atestando ainda não existir um “estilo musical carnavalesco definido”. (IBIDEM, p. 84). A nova canção poderia ser uma surpresa.

Donga, ao dizer ter composto um tango-samba deixou dúvidas e acirrou a curiosidade do cronista. Em “Pelo telefone”, uniu-se o rebolado do maxixe à improvisação típica dos terreiros das tias baianas. Francisco Guimarães anotou a novidade e publicou no *Jornal do Brasil* no dia seguinte: “Vai ser o sucesso carnavalesco deste ano”.

Com o refrão da cantiga [Rolinha] e o tema de folha policial, *Pelo telefone* alteraria o andamento regular do samba de partido incorporando a divisão característica do maxixe, ritmo já conhecido mais generalizadamente e até internacionalmente, ao contrário do partido, cantado apenas no meio negro. O maxixe incorporado daria a justa medida da novidade, justapondo o ainda não digerido ao já conhecido, junção possível pela origem comum dos dois gêneros, e mesmo renunciando a duradoura chegada do novo dono do corpo: o samba carioca moderno. (MOURA, 1983, p. 80)

Parte da estratégia de tornar a canção conhecida por todos deve-se ao fato dele incluir no texto o nome de Norberto do Amaral Júnior, o Morcego, folião-símbolo do Rio de Janeiro e de dedicar “Pelo telefone” aos cronistas sociais mais conhecidos da cidade.

Após a nota escrita por Francisco Guimarães, a notícia de parceria com Mauro de Almeida correu as redações da mídia impressa carioca. Nesse momento os cariocas já conheciam a versão instrumental, que estava sendo tocada em todas as retretas das bandas locais. Os jornais do Rio de Janeiro deram ampla cobertura ao nascimento da nova música carnavalesca e alimentaram a expectativa em relação à letra.

Será sem duvida, o sucesso do carnaval de 1917, o samba “Pelo Telefone”, da autoria do conhecido musicista Ernesto dos Santos (Donga), e dedicado aos populares carnavalescos “Perú” e “Morcego”, da falange do Castelo. A letra com que será cantada a nova produção, da autoria do “Perú”, dentro de poucos dias estará à venda. Enquanto se espera, porém, as bandas militares vão já ensaiando o saltitante samba, de que fizeram ontem ensaio geral as do regimento de cavalaria da Brigada, sob a direção do sargento Sobrinho e do 3º regimento de infantaria, sob a direção do sargento Carlos Almeida. A do Corpo de Bombeiros vai incluí-lo no primeiro dos seus programas de retreta, estando, outrossim, o “Pelo telefone” já “nas estantes” das do batalhão de infantaria de marinha e 55º de caçadores. “Pelo telefone”, como Cesar, chegou, viu e venceu!³ (JORNAL: A RAZÃO, 17/01/1917)

Dois dias depois, no baile em comemoração ao cinquentenário de fundação do clube dos Democráticos, que contou com a presença da alta sociedade carioca, os presentes solicitaram a execução de “Pelo telefone” várias vezes, sendo a música repetida dez vezes durante a festa. Isso demonstra que a música já tinha caído no gosto do público. Francisco Guimarães escreveu no dia 21, no *Jornal do Brasil*, “foi o grande sucesso da noite”. (LIRA NETO, 2017)

A versão original (?) da letra de “Pelo telefone”

Ainda como parte da estratégia de divulgação, Donga contratou meninos de rua para distribuir a letra original no Rio de Janeiro com o seguinte texto:

³ Notícia parecida foi publicada no *Jornal do Brasil* em 17/01/1917. O mesmo jornal publicou no dia seguinte: “Pelo Telefone”, tudo faz crer, será com a letra que o “Peru” para ele escreveu e que dentro de poucos dias estará à venda, o estribilho festivo dos populares folguedos de Momo no corrente ano.”

*O chefe de polícia / Pelo telefone / Manda-me avisar,
Que na Carioca / Tem uma roleta / Para se jogar...
Ai, ai, ai / O chefe gosta da roleta, / Ó maninha
Ai, ai, ai / Ninguém mais fica forreta / Ó maninha.*

*Chefe Aureliano/ sinhô, sinhô / É bom menino / sinhô, sinhô,
Faz o convite / sinhô, sinhô, / Pra se jogar / sinhô, sinhô,
De todo jeito/ sinhô, sinhô, / O bacará, / sinhô, sinhô,
O pinguelim, / sinhô, sinhô, / Tudo é assim, / sinhô, sinhô (ALMIRANTE,
1963, p. 20-21).*

Essa letra já havia chegado no Teatro São José e sido inserida dentro de uma revista teatral. O *Correio da Manhã*, na sessão “Pingos & Respingos” de 4 de fevereiro de 1917, citou a inserção da letra original de “Pelo Telefone” na revista *Três Pancadas*, escrita por Carlos Bittencourt e Luís Peixoto.

[...] em cena no S. José, há uns *couplets* em que a rebolante Julinha Martins canta: “O chefe de polícia / Pelo telefone Mandou me avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta pra gente jogar”. Pois, a polícia, ou melhor, o próprio chefe, mandou que os autores modificassem o *couplet* e pusessem o “chefe da Folia” em vez do que estava. *Chefe da Folia!* Em vésperas de Carnaval é uma bela fantasia para o Aurelino! (JORNAL: O CORREIO DA MANHÃ, 04/02/1917)

Estreada em 2 de fevereiro de 1917, “*Três Pancadas* contava a história de três doidos varridos e fugitivos do hospício em uma Segunda-Feira Gorda para constatar que, naquele dia, qualquer cidadão carioca parecia bem mais biruta do que eles”. (LIRA NETO, 2017, p. 91) A “cantora, atriz e vedete” Julia Martins arrancava gargalhadas do público ao cantar a versão de “Pelo telefone” de forma caricatural, com “dengos e requebros”. (LIRA NETO, 2017)

A história do primeiro refrão de “Pelo telefone”

A história da letra original surge de dois fatos envolvendo a polícia e a jogatina no Rio de Janeiro. O primeiro fato retrocede ao ano de 1913 quando Irineu Marinho, diretor do jornal *A Noite*, desencadeou uma grande campanha contra o jogo.

Essa prática, muito popular no Rio de Janeiro, acontecia tanto em clubes sediados na Avenida Rio Branco, batizados com nomes de fachada pomposos como Cercles des Armes, Internacional e Épatant, na verdade cassinos, quanto nas ruas em sua forma mais rústica de roletas, no jogo chamado pinguelin,

escondidos em bancas de vendedores de “casquinhas açucaradas”. (MOURA, 1983)

As acusações recaíam sobre o chefe da polícia Belisário Távora, conivente com a jogatina, em artigos moralistas com títulos chamativos. Para demonstrar a ineficiência da polícia ante os jogos de roleta e a desmoralização do chefe de polícia, o diretor do jornal convocou os repórteres Eustáquio Alves Castelar de Carvalho e Orestes Barbosa para instalar uma roleta de papelão coberta com um pano verde numerado defronte sua redação no Largo da Carioca, funcionando durante o dia 3 de maio de 1913.

Eles fizeram-se passar por banqueiro e jogador e colocaram um cartaz com a frase: “Jogo franco – Roleta com 32 números – Só ganha freguês”. A polícia reagiu imediatamente, mas a foto publicada no dia seguinte suscitava dúvidas nos leitores.

No dia 2 de maio Marinho já havia escrito em seu jornal um artigo inflamado: “O Rio está transformado num Mônaco licencioso e despuorado, onde as máquinas caça-níqueis são de uso corrente e onde os pinguelins e as roletas estão armados audaciosamente com o pleno assentimento e consentimento da polícia”. (JORNAL: A NOITE, 02/05/1913)

O segundo fato se deu a partir de uma tragédia acontecida no clube Palace, localizado na Avenida Rio Branco, um dos “mais esnobes da cidade”, em outubro de 1916. Um funcionário atirou em um frequentador do clube, o que motivou uma batida policial. O proprietário não gostou do tratamento dado aos seus clientes pelos policiais, o que resultou em um bate-boca entre o dono do clube e o chefe de polícia, Aureliano Leal.

O jornal *A Noite* já vinha fazendo uma campanha contra o jogo nos “clubes chiques” da cidade e tratou o protesto do dono do clube com desprezo. O jornal exigiu uma atitude do chefe de polícia, que “determinou a apreensão” do material de jogo do Palace, devendo os diretores dos outros clubes que mantinham jogos serem “*notificados e intimados a fechar as portas*”. (LIRA NETO, 2017, p. 93)

No despacho publicado em *A Noite* no dia 31 de outubro de 1916 o chefe de polícia ordenava aos seus subordinados a “apreensão de todos os objetos” e que isto deveria ser informado pelo telefone oficial. Com estes

dizeres o texto ficou dubio, pois ao avisar antecipadamente os donos dos clubes, eles esconderiam o referido material.

A versão esculachada de Júlia Martins tratava exatamente desta “atitude de conivência com os exploradores dos jogos de azar”. (LIRA NETO, 2017)

Por exigência de Aureliano, o texto original “O chefe da polícia”, sendo a paródia da revista *Três Pancadas* ou a versão original de Donga, precisou ser substituído por “O chefe da folia”, a letra fornecida por Donga aos jornais. A essa altura a letra que criticava a polícia já havia se disseminando por todo o Rio de Janeiro.

A proibição aumentou o interesse dos foliões, que adotaram a versão censurada e passaram a cantá-las nas ruas. “Até hoje existem dúvidas se essa letra era uma mera paródia, como muitos imaginam, ou se era de fato a original, autocensurada por Donga quando este precisou divulgá-la na imprensa”. (IBIDEM, p. 94)

O compositor, ao ser questionado sobre o assunto, sempre vacilava em suas respostas. Em um depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro afirmou ter proposto o verso por ser revoltado com a polícia. Posteriormente, afirmou que não havia inicialmente falado em polícia, tema introduzido mais tarde após a reportagem do jornal.

Em outra ocasião Donga relatou a Ary Vasconcelos ter ouvido de “Didi da Gracinda”, assim chamado por ser amante da Tia Gracinda, ligado ao grupo de Hilário Jovino, o primeiro verso: “O chefe de Polícia / Pelo telefone / mandou-me avisar / que na Carioca / tem uma roleta / para se jogar”, que o inspirou a compor a música. (VASCONCELOS, 1964)

Almirante lançou uma dúvida sobre o tema. Segundo ele, o verso foi inspirado no telefone, que surgia como a grande novidade no Rio de Janeiro, baseando-se na publicação dos jornais da época.

Versões do texto de “Pelo telefone”

O texto modificado, com a letra autocensurada, atribuída a Mauro de Almeida, foi publicado em vários jornais, com expressões de exaltação, como “Admirem a beleza!” publicada no “O Paiz”, seguida da letra: ⁴

“Pelo telefone (Samba carnavalesco)

*1ª PARTE – O chefe da folia/ Pelo telefone manda me avisar
que com alegria,/ não se questione / para se brincar!*

(Espera os compassos da introdução e repete.)

*2ª PARTE – Ai! Ai! Ai! / E` deixar mágoas prá trás / Ó rapaz!
Ai! Ai! Ai! / Fica triste se és capaz! / E verás.*

*3ª PARTE – Tomara que tú apanhes / prá não tornar fazer isso:
tirar amores dos outros, / depois fazer teu feitiço...*

*4ª PARTE – Ai, se a rolinha / Sinhô, sinhô/ Se embarçou / Sinhô, sinhô
É que a avezinha/ Sinhô, sinhô/ Nunca sambou!/ Sinhô, sinhô
Porque este samba/ Sinhô, sinhô/ De arrepiar / Sinhô, sinhô
Põe perna bamba /Sinhô, sinhô/ Mas faz gozar./ Sinhô, sinhô*

*O “Perú” me disse / Se o “Morcego” visse / Não fazer tolice
que eu não saísse / dessa esquisitice / de disse e não disse.⁵*

(Espera os compassos da introdução e repete.)

*2ª PARTE – Ai! Ai! Ai! / Ai está o canto ideal / triunfal!
Viva o nosso carnaval, /sem rival!*

*3ª PARTE – Se quem tira amor dos outros / por Deus fosse castigado,
o mundo estava vazio/ e o inferno só habitado.*

*4ª PARTE – Queres ou não / Sinhô, sinhô / Vir pro cordão / Sinhô, sinhô
E ser folião / Sinhô, sinhô / De coração... / Sinhô, sinhô
Porque este samba, etc. (JORNAL: O PAIZ, 27/01/1917)*

A reportagem no *Jornal do Brasil*, no dia 4 de fevereiro de 1917, dois dias após Júlia Martins tê-la cantado no teatro, aumentou as controvérsias, pois afirmava que “Pelo telefone” era uma criação coletiva, com arranjo feito por Sinhô. A paródia que se segue ao texto confirma a criação comunitária de uma roda de partido-alto e adverte Donga sobre sua ação.

Do *Grémio Fala Gente* recebemos a seguinte nota: Será cantado domingo, na av. Rio Branco, o verdadeiro tango *Pelo Telefone*, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o mestre Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível bom Hilário; arranjo

⁴ Comentário e texto publicados em 27 de janeiro de 1917. Localizamos a mesma letra em: *O Imparcial*: 31/1/1917, com um texto introdutório: “Este é o samba carnavalesco da moda. É cutuba de verdade, foi feito pelo Mauro, “peru dos pés frio” e musicado pelo “Donga”, dois grandes batutas em coisas de Momo. Por isso, Chantecleer, que o tem cantado onde assenta o voo, restava oferecê-los aos seus amiguinhos, aqui publicando-o. Canta, minha gente, canta que a coisa é mesmo boa de verdade!”

⁵ Esta sextilha “de disse e não disse” é de autoria do jornalista Francisco Guimarães.

exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter da *Rua*, em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de *Roceiro*.

*Pelo telefone / A minha boa gente / Mandou me avisar
Que o meu bom arranjo/ Era oferecido / Para se cantar.
Ai, ai, ai / Leva a mão na consciência / Meu bem.
Ai, ai, ai, / Mas por que tanta presença / Meu bem?
Ó que caradura / De dizer nas rodas / Que este arranjo é teu!
É do bom Hilário / E da velha Ciata / Que o Sinhô escreveu.
Tomara que tu apanhes / Para não tornar a fazer isso,
Escrever o que é dos outros / Sem olhar o compromisso.
(JORNAL DO BRASIL, 04/02/1917)*

Donga, que não era homem de levar desaforo para casa não respondeu à insinuação, o que faz supor que houvesse um pouco de verdade na notícia do *Jornal do Brasil*.

Mauro de Almeida se defendeu dizendo que apenas arranjou o texto, colando-o de trechos de composições folclóricas e canções do inconsciente popular, cantadas nas ruas do Rio de Janeiro. No jornal *O Paiz* de 15 de fevereiro de 1917 ele publicou uma carta, confirmando ter juntado trechos de letras já conhecidas no Rio de Janeiro.

Sobre a nossa seção “Ao correr da pena”, recebemos do Mauro a seguinte carta: [...] entre essas coisas, vem lá, meu caro Beléo, e, em letra de forma, ser eu o autor dos versos do samba carnavalesco “Pelo telefone”. Não sou, não sou tal o autor, mas tão só o “arreglador”. Algumas daquelas estrofes já andaram por aí no canto popular; arreglei-as para que pudessem ser cantadas com a música que me fora oferecida e ao Morcego. Só isto. A Cesar o que é de Cesar, ou melhor, ao povo a sua “Rolinha”, que é mais sua do que minha. Abraços do compadre, “irmão” e amigo – Mauro de Almeida.
(JORNAL: O PAIZ, 15/02/1917)

Aspectos melódicos da canção

A melodia de fácil assimilação, o ritmo gingado (sincopado, característico do samba) e o apoio dos jornais no sentido de publicar a letra, fizeram de “Pelo Telefone” a canção mais cantada na capital da república.

Muitas causas justificam essa vitória: a música apropriada e variada, os versos inteligentes e oportunos, o tema de sabor popular, e, quem sabe, até a celeuma que causou a dúvida sobre sua legítima autoria.
(ALENCAR, 1984, p. 112)

Tecnicamente a música apresenta defeitos. Com uma estrutura desordenada, assemelha-se a um ajuntamento de composições distintas. Repetindo a prática da época, a introdução é rerepresentada entre algumas de suas seções. Cada seção apresenta uma melodia e um refrão específico, não integrado às demais partes. Parece resultar de uma escolha aleatória de trechos de canções populares e folclóricas de sucesso.

A melodia soa estranha aos nossos ouvidos, porque não está dentro dos padrões do samba tal como o conhecemos. Em 1917 também deixou dúvidas. Para Mauro de Almeida tratava-se de “tango-samba”; para Sinhô era um “tango”; Donga, falava em um “samba amaxixado” ou “tango-samba”; para Ismael Silva, um “maxixe” e para Almirante, um samba Problemas de gravação e de interpretação, característicos da fragilidade na produção de discos podem ser uma das causas. (CALDEIRA, 2007).

O andamento é lento e parte dessa lentidão se explica pelas condições técnicas dos registros da época. Sendo os sulcos feitos em sistema mecânico, a extensão deles dependia diretamente da força da voz do cantor. Por isso, só gravava com qualidade quem tivesse potência vocal, que o gosto da época identificava como pendores operísticos, e assim era Bahiano. A essa voz não havia como superpor um acompanhamento igualmente potente. [...] Há uma distorção em cada *forte*. Essas limitações técnicas somadas ao gosto da época produziram consequências inevitáveis. Para mostrar as qualidades de sua voz, volta e meia Bahiano aumenta a extensão de um agudo – e os acompanhantes são obrigados a realizar breques involuntários. Assim o ritmo é seguidamente truncado. Essas interrupções, aliadas ao andamento lento para os padrões atuais, desfazem a ideia de cadência hoje associada ao samba. (CALDEIRA, 2007, p. 12)

Também não se percebe uma forma definida na melodia. A alternância de duas partes solistas e duas com alternância de solista e coral, característica de melodias folclóricas, soa desequilibrada em relação ao resto da melodia. O todo soa como uma justaposição de estruturas.

Foi utilizada a técnica de reaproveitamento de material musical, como no caso explícito do refrão da quarta parte, “Ai, se a rolinha / Sinhô, sinhô...”, um dos cantos folclóricos nordestinos que invadiram a cena carioca a partir da presença do Grupo do Caxangá como forma de valorização do nacionalismo. (MOURA, 1983)

Esse exemplo já havia sido aproveitado no tango brasileiro “A Rolinha”, inserido em uma comédia musical de ambientação sertaneja, composta por

Inácio Raposo e Catulo da Paixão Cearense, líderes do movimento nacionalista, apresentada por Paulino do Sacramento, denominada *O Marroeiro*, encenada no Teatro São José da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, no início de 1916. (SEVERIANO, 1997)

Donga, disse em depoimento no *Jornal do Brasil* de 4 de junho de 1969: “ [...] A estrofe em questão é o refrão de **Rolinha**, que não é de ninguém, porque é folclórica; está registrada como sendo de origem portuguesa, no livro **Lendas e Tradições**, de Afonso Arinos.” E aproveita para afirmar que a utilização da palavra *sinhô* não se refere ao compositor José Barbosa da Silva, mas como uma rima utilizada por Mauro de Almeida, e que ele preferia em seu lugar *sindô*.

A estrutura resultante apresenta quatro melodias diferentes, sem técnicas composicionais que as unam, sendo que cada melodia possui três letras específicas sobre assuntos distintos, resultando em doze partes heterogêneas. Ou seja, uma obra sem unidade.

Isso se explica pelo fato de que “Pelo telefone” possa ter surgido de um samba de partido-alto como resultado de improvisos, em que “cada um colaborava numa frase, dando um tema, uma ideia, um trecho.” (ALMIRANTE, 1963, p. 17). Os participantes da casa da Tia Ciata não estavam preocupados em sistematizar uma canção para “ser exportada”, mas sim fazer música como forma de lazer. O historiador Edigar de Alencar (1981) afirma que:

Na noite de 6 de agosto de 1916 foi ouvido, em meio a outras cantigas, o refrão versejando de improviso musical que aludia à perseguição ao jogo [...] que então se anunciava. [...] O estribilho era de João da Mata e fora composto no Morro de Santo Antônio [...] No samba [que se formou], foram acrescentadas outras partes, inclusive cantigas folclóricas [...] A composição voltou a ser cantada em noites sucessivas e, entusiasmado com seu sucesso, [...] Donga, que também nela colaborara, [...] a registrou com o título de “Pelo Telefone”. (SEVERIANO, 1997, p. 54)

O próprio autor confirma ter composto o samba a partir de uma colagem musical: “cerquei o negócio como uma aranha e no fim deu certo”. (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 1970, p. 82)

É interessante observar que as duas gravações realizadas em 1917 soam muito distantes das rodas de partido-alto. Não há tambores, nem batidas de palmas. Isto pode ter sido opção dos técnicos de gravação, pois com as

limitações técnicas da época as orquestrações precisavam ser mais “limpas”, com mais volume sonoro. Daí a utilização de instrumentos de sopro.

“Na versão da Banda Odeon, prevaleciam os metais típicos das fanfarras militares. No registro de Bahiano, a dupla de violão e cavaquinho fazia fundo a uma saliente clarineta.” (LIRA NETO, 2017, p. 89) Era necessário adaptar o caráter de improvisado às normas de gravação fonográfica.

Na partitura original para piano registrada na Biblioteca Nacional observamos uma grafia apressada, com esquecimento de acidentes no primeiro e terceiro compassos, em comparação com a partitura editada, o que faz supor também uma urgência em registrar a obra.

Figura 2: Cópia da partitura original para piano, disponibilizada pela Biblioteca Nacional



Fonte: (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2017)

Figura 3: Cópia da partitura para piano editada pelo Instituto de Artes Gráficas, disponibilizada pela Biblioteca Nacional

2

Dedicado aos Carnavalescos
PERÚ e MORGOGU

Pelo Telephone....

SAMBAS CARNAVALESCO por Ernesto dos Santos.

PIANO.

Prop. Reservada.

Fonte: (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2017)

Aspectos textuais da canção

A letra acentua o estranhamento sentido na melodia. É “dividida em oito partes, duas para cada parte melódica, cada uma parece ter sido escrita para um público diferente, ter um sistema próprio de referências simbólicas.” (CALDEIRA, 2007, p. 12)

É iniciada pela discussão urbana a respeito do jogo, seguida de um refrão rural. Na segunda parte manda um recado “interno ao pequeno grupo social onde a canção primeiro circulou. [...] A esse trecho em jargão seguem-se

versos “literários” de influência parnasiana, numa referência a um universo culto: ‘A estátua do amor ideal / triunfal!’ (CALDEIRA, 2007, p. 13)

“A rigor, os versos mais se assemelhavam a uma colcha de retalhos sem pé nem cabeça, uma sequência de oito estrofes desconexas entre si, embaralhando quadrinhas e sextilhas de rimas sem padrão” (LIRA NETO, 2017, p. 87)

“Ninguém se importou com o nonsense da letra quando os versos daquela bricolagem musical – na qual não faltou a folclórica rolinha sertaneja – foram acoplados à melodia que já tinha caído nas graças dos foliões.” (IBIDEM, p. 89)

A música popular como negócio

Esta descoberta de uso de suas composições como matéria prima para produção de produtos vendáveis como as revistas de teatro e os discos, além de sua reprodução em salas de espera de cinema, cabarés, casas de chope, entre outros, levou à profissionalização os compositores amadores de música popular.

Donga iniciou o processo da música popular como negócio. Tirou a prática de pertencimento de um grupo restrito e fez a canção circular para o grande público. Seu trabalho de impressão, gravação e divulgação foi servir de elo entre o grupo restrito e o grande público. Ele tomou consciência da possibilidade de ter o trabalho do compositor conhecido e reconhecido financeiramente. (CALDEIRA, 2007)

Hoje tendemos a pensar que houve um plágio, mas na época o aproveitamento de melodias era habitual.

O que fazia sucesso muito raramente trazia melodia original. Habitualmente era mudado o andamento para que as letras coubessem em melodias conhecidas e, em algumas, nem isso. Não eram tidas como plágio, tal como se considera hoje. Na verdade a falta de meios de divulgação pedia e justificava esse procedimento. O que importava era o assunto, o fato fugidio do momento, em versos que necessitavam de apoio melódico. A melodia podia ser qualquer uma, desde que fosse conhecida, e quanto mais, melhor. Nada mais oportuno que lançar mão, sem a menor cerimônia, das mais em voga. (FRANCESCHI, 2002, pp. 98/99)

Donga sempre fugiu de respostas para este questionamento e centralizava seu pensamento nos objetivos obtidos com a gravação de “Pelo Telefone”.

Eu fui sempre objetivo. Não pensava em dinheiro, porque não tinha a menor noção de que a gravação iria dar isto ou aquilo. Fiz o negócio pelo instinto e pelo grupo, porque [...] nós tínhamos que mostrar àquela gente que o samba não era aquilo que pensavam. (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 1970, p. 80)

Parece que ao registrar a música, imprimi-la e gravá-la inicialmente constando somente o seu nome confirma o contrário. Estava pensando em lucro, sim. Também afirmava sua visão quanto ao gênero que se tornaria o mais representativo da música popular brasileira.

Tudo que fiz foi consciente. Vocês deveriam perguntar aos outros brasileiros se eles tinham visto um samba gravado. Eu fiz um e fui feliz. (IBIDEM, p. 82)

Donga extrapolou o pensamento de autenticidade da criação coletiva e de luta de resistência. Para o grupo que frequentava a casa de Tia Ciata, o fundamental da criação era manter a luta de classe nesse espaço sagrado. Para Donga, o objetivo foi alcançar a rua, tornar conhecida sua produção, fazê-la circular.

É justamente para penetrar nesse mundo da rua, onde estão os que não entendem o samba, que o compositor parece ter montado a estratégia com a qual a canção deixou o espaço da casa e ganhou as ruas. O samba que nasceu “Roceiro” na casa da Tia Ciata ganhou o nome de um aparelho então moderno – e que fazia ligações para outro espaço. “Pelo telefone” não indica apenas o aparelho, mas um caminho de comunicação. Vista pelo compositor como produto feito para circular num público amplo, a própria indefinição estética da canção pode representar coisa diversa. A colagem de signos de origens múltiplas pode ser observada como a tentativa do compositor de fazer um “negócio” diferente, um modo de se comunicar com muita gente, uma maneira de dar-lhe ampla circulação. Considerados assim, os elementos variados que compõem a canção não jogariam contra a estratégia, mas visariam apenas ampliá-la. Mais uma vez: o projeto era tirar uma ideia da casa e levá-la para a rua, com novos veículos. [...] A composição de Donga projetou um gênero musical para toda a sociedade. Ao longo do tempo, esta adotou o gênero como algo seu, gerou um padrão de reconhecimento do samba como parte da identidade nacional forte o suficiente para que as incertezas desaparecessem e Donga fosse reconhecido como o autor do primeiro samba. O curioso é que, na hora em que isso aconteceu, a canção foi inteiramente refeita. (CALDEIRA, 2007, p. 20)

As paródias

A partir de seu sucesso e questionamentos, surgiram várias paródias sobre letra “oficial” registrada. Não se pode negar que esta foi bem feita para o tipo de evento a que se destinava, demonstrando o conhecimento de Mauro de Almeida na festa carioca.

O *Correio da Manhã*, em sua coluna “Pingos e Respingos”, publicou no dia 15 de fevereiro de 1917 a seguinte variação de letra:

*O chefe de Polícia / com toda carícia mandou-nos avisá
que de rendez-vuzes / todos façam cruzeiros / pelo carnava!...*

*Em casas da zona / não entra nem dona / nem amigas sua
Se tem namorado / converse fiado / no meio da rua.*

*Em porta e janela / fica a sentinela / de noite e de dia;
com as arma embalada / proibindo a entrada / das moça
vadia.*

*A lei da polícia / tem certa malícia / bastante brejeira:
O chefe é ranzinza / no dia de “cinza” / não quer Zé-pereira!*

*(coro - civis) – Me dá licença / – Não dou, não dou
– Faça favô / – Pra residência / – Não dou, não dou
– Com pressa vou / – Não dou, não dou.*

*(coro - Madamas) – Do chefe é orde? / – Não vou, não vou
– Sua atrevida / – Não vou, não vou
– Entrar não pode / – Não vou, não vou
– Vá pra Avenida / – Não vou, não vou.*

(JORNAL: CORREIO DA MANHÃ, 15/02/1917)

O jornal *A Noite* publicou outra paródia policial, com um texto próximo ao do *Jornal do Brasil*.

*O chefe dos sherloques / Por meio do cabo / Manda avisá
Que vai de reboque / Já, senão acabo / De o desencaminhá.
Pode vir menino / Que uns véio amigo / Cá tu acharás.
Temos Airelino / O bicho pelo antigo / E “Muchas coisas
mas”.(JORNAL: A NOITE, 15/02/1917)*

Também o advento que Primeira Guerra Mundial foi tema de outra paródia (SODRÉ, 1979, p. 54):

*O general Foch / Pelo telefone / Mandou avisar
Que os chefes dos boches / Foram obrigados a capitular*

*Ai, ai, ai, / Ladrão Kaiser / Para onde é que vais?
Ai, ai, ai / Que assim foges / Dos teus generais...
(MOURA, 1983, p. 81)*

O “Correio da Manhã, no dia 3 de março de 1917, publicou outra paródia. “para que a rapaziada alegre do Castelo possa rir, logo à noite da figura ridícula que vai desempenhando o ex-artista, aí ficam uns versinhos mal acabados “parodia” dos que o “Perú” (dos pés frios) escreveu para a música de Donga”:

*1ª parte – O chefe da Folia, / num breve recado, manda-me avisar
que é grande a arrelia, / o moço está danado / e vai se matar*

(Espera-se os compassos da introdução e repete):

*2ª parte – Ai! Ai! Ai! / “Seu” Marroig – o fanfarrão / Está no chão!
Ai! Ai! Ai! / Ele já foi um bonzão / Hoje não.*

*3ª parte – Deixa de ser presumido / meu artista decadente,
não faças tanto alarido, / tens Lazzary pela frente...*

*4ª parte – Ai, se o Marroig / Sinhô, sinhô / Caiu no chão / Sinhô, sinhô
E tem dodói / Sinhô, sinhô / Ai! Compaixão / Sinhô, sinhô
Tenhamos pena / Sinhô, sinhô / Do coitadinho / Sinhô, sinhô
Minha morena / Sinhô, sinhô / Deixa o “bichinho” / Sinhô,
sinhô*

*1ª parte – O “Féra” dizia / Que o “Marroig” saia /E se estreparia
Por não ter valia / O que ele fazia, / No chão cairia.*

*2ª parte – Ai! Ai! Ai! / Girassóis ama lotados, / Desbotados!
Ai! Ai! Ai! / Mariscos apimentados, / Tristes fados...*

*3ª parte – Se quem fosse pretencioso / por Deus fosse castigado
o mundo teria o gosto / de “vê-lo” sacrificado...*

*4ª parte – Ai, se o Marroig / Sinhô, sinhô / Caiu no chão / Sinhô, sinhô
E tem dodói / Sinhô, sinhô / Ai! Compaixão, etc.*

(JORNAL: O CORREIO DA MANHÃ, 03/03/1917)

O *Imparcial*, no dia 3 de fevereiro de 1917, informava a criação de um novo bloco, “Batutas do Brinquedo”, utilizando a música de “Pelo Telefone”, com outra paródia do texto original.

1ª e 2ª Partes

*Antônio Ribeiro, / Cabra Sapoemba. / É de coração,
Esse cabra matreiro. / Já comeu macuemba, / E com perfeição.
Ai! Ai! Ai! / Ele já foi o batuta do Black,
Ai! Ai! Ai! / Hoje é amigo do Borgeth (o moleque),
O coronel garganta, / É rapaz sem físico; / Extremamente fraco,
Apanhou uma moléstia / Está quase físico, / Por tirar o casaco!
Ai! Ai! Ai! / Nesta história de mentiras /É uma cobra.
Ai! Ai! Ai! / Ganha muito facilmente do Sogra.*

É coisa certa, / Que Deus sabe de todos, / E de si, cada um.
 Fazendo o "Pereira", / O já celebre Carinha / Entrega vinte e um.
 Ai! Ai! Ai! / Este mundo está de todo perdidinho.
 Ai! Ai! Ai! / Quem gostou do brinquedo foi o Joãozinho
 Há dias foi eleito, / Para certo clube, / Um certo secretario.
 Fizeram dele leito, / Pois com esta eleição, / Fez mesmo o "Otário".
 Ai! Ai! Ai! / Não pensamos que o Nelson fosse trouxa.
 Ai! Ai! Ai! / Do Campo Alegre ele é "torcida rôxa".
 O nosso "Pão Dôce", / É uma criatura, / Extremamente má,
 Fosse pelo que fosse, / Batutas do Brinquedo, / Já o chamam "Caxangá".
 Ai! Ai! Ai! / É pessoal que não respeita, é danado.
 Ai! Ai! Ai! / O Cirilo do fogo fica inchado.
 O bom do Menezes, / Me falando um dia, / Sobre o Carnaval.
 Disse que "cavou" fantasia, / E esta não é outra / Que: Reserva Naval.
 Ai! Ai! Ai! / Eis aí como ele é patriota.
 Ai! Ai! Ai! / São soldados só mesmo de lorota,
 Batutas do Brinquedo, / Tem fogo no corpo, / Como Lúcifer.
 Não com pouco medo, / Mandam um beijinho / Para "Chanteecler"
 Ai! Ai! Ai! / Nosso "bloco é mais destemido
 Ai! Ai! Ai! / Vê lá se você é comprometido.
 (JORNAL: O IMPARCIAL, 03/02/1917)

No dia 5 de fevereiro de 1917 o mesmo jornal publicou outra versão feita pelos "Batutas do Brinquedo", com conteúdo bem apimentado:

Em Vila Isabel, / O "serio" Salvador, / Dá muito que falar.
 Sempre "conquistador" / Nunca que ele consegue / Alguém conquistar.
 Ai! Ai! Ai! / Sempre querendo fazer o sabido.
 Ai! Ai! Ai! / Ele não passa dum trouxa convencido!
 Ele foi certo dia, / A uma "bela" dama, / Amor declarar.
 Só por zombaria, / Ela conseguiu dele, / Um dinheirão gastar!
 Ai! Ai! Ai! / Salvador só sabe fazer asneira.
 Ai! Ai! Ai! / Prá variar, ele só faz o "Pereira".
 Mas uma moreninha, / Bem engraçadinha, / Ficou apaixonada (?)
 E logo desistiu, / Pois com seus olhos viu, / Que ele não "bebe nada".
 Ai! Ai! Ai! / Salvador dá a vida pela pinga,
 Ai! Ai! Ai! / Quando não bebe, esperneia e choringa.
 O Joãozinho disse, / Se o nome dele saísse / Em algum jornal.
 Que nesse cristão / Ele metia a mão / Pois que ele é "brabo" e mão!
 Ai! Ai! Ai! / Eu desconfio que tu, Joãozinho
 Ai! Ai! Ai! / Noutros tempos já foste veadinho!...
 (IBIDEM, 05 /02/1917)

O *Imparcial* publicou em 11 de fevereiro de 1917, outra paródia, desta vez para ser cantada pelo "Bloco Menina Sestrosa". "[...] com a música da 4ª parte do tango *Pelo Telefone*":

E lá vem ela / Sinhô! Sinhô / Oh! Que canela / Sinhô! sinhô
 É a veadinha / Sinhô! Sinhô / Tão ligeirinha / Sinhô! sinhô
 Quando ela anda / Sinhô! Sinhô / Tudo desanda / Sinhô! sinhô
 É tão gabola / Sinhô! Sinhô / E mata e esfola / Sinhô! Sinhô

Esta menina / Sinhô! Sinhô / Quer ser tão fina / Sinhô! sinhô
 Mas se estrepa / Sinhô! Sinhô / Em mim não trepa / Sinhô! sinhô
 Eu quero ver / Sinhô! Sinhô / Quero saber / Sinhô! sinhô

É uma figura / Sinhô! Sinhô / Uma saracura / Sinhô! sinhô

*Bole com a gente / Sinhô! Sinhô / Chama indecente / Sinhô! sinhô
E a gente cala / Sinhô! Sinhô / Pois ela fala / Sinhô! sinhô
Eu não respeito / Sinhô! Sinhô / Cá em meu peito / Sinhô! sinhô
E tem razão / Sinhô! Sinhô / Bendito cão / Sinhô! sinhô*

*Que lhe rasgou / Sinhô! Sinhô / Despedaçou / Sinhô! Sinhô
O seu vestido / Sinhô! Sinhô / Pelo cão despido / Sinhô! sinhô
Em plena rua / Sinhô! Sinhô / Ficou quase nua / Sinhô! sinhô
Peço desculpa / Sinhô! Sinhô / Pois foi por sua culpa / Sinhô! Sinhô
(IBIDEM, 11/02/1917)*

Até o famoso “Grupo do Caxangá”, integrado por alguns dos melhores músicos do Rio de Janeiro, incluiu “Pelo telefone” em suas apresentações. Por sua grande aceitação, teve paródia do primeiro verso até de propaganda da cervejaria Brahma para uma de suas marcas mais conhecidas, a cerveja Fidalga.

*O chefe da Folia / Pelo telefone / Mandou-me dizer
Que ha em toda parte / Cerveja Fidalga / Prá gente beber!
Quem bebe Fidalga / Tem alma sadia / Coração jovial,
Fidalga é a cerveja / Que a gente deseja / Pelo Carnaval
(IBIDEM, 11/02/1917)*

Aproveitando o sucesso de Donga, outros compositores “oportunistas” registraram a mesma melodia com outras letras e títulos. Carlos A. Lima editou “Chefe da folia no telefone”. J. Meira registrou “Ai, ai, ai, a rolinha sinhô, sinhô” e colocou um anúncio no *Jornal do Brasil* de 8 de março de 1917 como “o tango de maior sucesso no Carnaval, com os versos [de] ‘Pelo telefone’, à venda na rua da Carioca, 48”. Maria Carlota da Costa Pereira faz uma miscelânea registrada como “No telefone, rolinha, baratinha e Cia”, comercializada pela Casa Viúva Guerreiro & Cia. Miguel das Neves lançou “Pelo telégrafo”, samba carnavalesco saltitante. Carlos A. Lima publicou “Chefe da folia no telefone”. (LIRA NETO, 2017)

“As possibilidades oferecidas pelo mercado fonográfico e pelo teatro, de remuneração e prestígio para indivíduos desprivilegiados socialmente, justificariam atitudes oportunistas...” (MOURA, 1983, p. 81)

Em 6 de maio de 1969, Henrique Foréis Domingues, cantor, compositor, radialista, musicólogo e pesquisador, conhecido como Almirante, mais uma vez questionou publicamente a autoria de Donga, formalizando uma acusação no

Conselho de Música popular do Museu da Imagem e do Som intitulada “A História do Pelo Telefone”, exigindo os direitos autorais retroativos à família de Mauro de Almeida.⁶

Donga rebateu as acusações de Almirante, dizendo ter os direitos autorais somente da música e quanto ao fato dos outros autores não constarem nas gravações originais, respondeu: “Nunca desempenhei a função de redigir as etiquetas de disco da Casa Edison”. (JORNAL DO BRASIL, 04/06/1969)

Donga, no final da vida, admitiu a possibilidade de criação coletiva. Faleceu em 1974, com oitenta e cinco anos. Quanto a ter ganhado muito dinheiro com a composição, nunca se manifestou.

Em 1918, Donga tentou repetir o êxito com outro samba, “O Malhador”, com versos de Mauro de Almeida e parceria de Pixinguinha, porém não alcançou o mesmo sucesso. A novidade já tinha passado. A música do carnaval de 1918 foi outro samba, “Quem são eles?”, de autoria de José Barbosa da Silva, Sinhô, que provocou uma celeuma na comunidade negra do Rio de Janeiro.

As gravações de 1938 e 1940 de “Pelo telefone”, dirigidas pelo próprio Donga, já mostram uma proximidade muito grande com o samba como nós o conhecemos hoje. Perderam completamente a estrutura e o caráter das primeiras gravações, pois neste momento, o gênero samba já era reconhecido como o mais autêntico produto brasileiro, inclusive de exportação, com padrão musical e textual definidos.

A estrutura formal, que é a mesma nas duas versões, foi radicalmente alterada. As duas primeiras e as duas últimas partes foram fundidas, para compor o que já então se chamava “primeira” e “segunda” – termos que mostram imediatamente um padrão definido. O andamento, bem mais acelerado, não deixa margem a dúvidas quanto ao caráter dançado do que se ouve. A letra foi adaptada a essa situação, incorporando a paródia do chefe de polícia. Perdeu todas as referências familiares e os laivos parnasianos, ficou com o que tinha de coloquial. As oito partes originais se tornaram duas. [...] uma espécie de fórmula do samba gravado: primeira parte; segunda parte; volta da primeira solada na flauta sem canto; segunda. [...] um

⁶ Almirante questionou durante toda sua vida a autoria de “Pelo Telefone”. O fez em 1917; na série radiofônica *A História do Rio pela Música*, no capítulo *Carnaval*, em 22 de fevereiro de 1943; na série radiofônica *O Pessoal da Velha Guarda*, em 24 de dezembro de 1947; na palestra *Retrato Musical de Sinhô*, realizada no Golden Room do Copacabana, em 2 de abril de 1957; no livro *No Tempo de Noel Rosa*, no capítulo *Nasce o Samba Carioca*, de 1963.

padrão que já possuía reconhecimento social. (CALDEIRA, 2007, p. 22)

Seja pela divulgação massiva nos jornais da época, pela polêmica quanto à autoria, pelo registro realizado junto à Biblioteca Nacional, garantindo o direito autoral da obra, pela melodia de fácil assimilação ou pela rítmica que predominava nas rodas de samba, “Pelo Telefone” foi o grande sucesso carnavalesco de 1917 e marcou uma nova era, a da composição criada exclusivamente para o carnaval, atrelada à diversão massiva. Moura (1983) define com precisão o porquê da música de Donga ganhar tanto destaque entre as diversas camadas sociais do Rio de Janeiro.

No negro é reconhecida sua musicalidade, seu corpo visto como propício não só para o trabalho, mas para os prazeres sensuais e o entretenimento das novas classes urbanas, nos palcos, nos campos de futebol, na cama, se abrindo para algumas possibilidades de sucesso e dinheiro irrecusáveis, dadas as acanhadas chances para esta maioria reservadas nas demais órbitas da vida social. (MOURA, 1983, p. 82)

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- _____. *Nosso Sinhô do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- _____. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- DUPRAT, Régis. (Org) *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, erudita e folclórica*. 2. ed. – São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sapucaí, 2002.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Rio de Janeiro). *Capa da partitura para piano editada pelo Instituto de Artes Gráficas, disponibilizada pela Biblioteca*

Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas473749.pdf. Acesso em: 16 jul. 2017.

_____. *Cópia da partitura para piano editada pelo Instituto de Artes Gráficas, disponibilizada pela Biblioteca Nacional*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495033.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2017.

_____. *Cópia da partitura original para piano, disponibilizada pela Biblioteca Nacional*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas1147601.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2017.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Tipografia São Benedito, 1933.

JOTA EFEGÊ (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas do Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. 2 v

MARCONDES, Marcos Antônio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora, 1998.

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

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *Entrevista de Donga: As vozes desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.

NETO, Lira. *Uma história do samba: As origens*. Editora Companhia das Letras, 2017.

NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SEVERIANO, Jairo; DE MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Martins, 164. 2v. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

Jornais

A Noite – Rio de Janeiro, 1913. <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/noite/120588>

A Razão – Rio de Janeiro, 1917. <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/razao/129054>

A Rua – Rio de Janeiro, 1916. <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/rua/236403>

Correio da Manhã – Rio de Janeiro, 1917. <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-manha/089842>

Jornal do Brasil – Rio de Janeiro, 1917; 1962; 1969; 1973.

<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=030015>

O Imparcial – Rio de Janeiro, 1917. <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/paiz/738921>

O Paiz – Rio de Janeiro, 1917. <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/paiz/738921>