

PELO TELEFONE

O samba gravado foi o grande culpado da transformação. E não foi mudança simples a gerada com o sucesso de “Pelo telefone”, o primeiro samba registrado em disco. Já na época da gravação, a música provocou muita polêmica. Discutiu-se para saber se era de fato um samba, e se era o primeiro. Brigou-se muito em torno de sua autoria. Vista de hoje, essa celeuma de 1917 poderia parecer conversa formal, besteira de museólogo. No entanto, a polêmica que nasceu com o samba e com o samba se criou revela muito sobre o lugar da música popular na sociedade brasileira. Merece, por isso, ser retomada.

O ponto de partida pode ser o acompanhamento da gravação feita pelo cantor Bahiano, no início de 1917. 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”. O tratamento íntimo reservado ao cantor (“pelo”, e não “por”) já revela um indício de relação pessoal e informal entre o emissor, funcionário da gravadora, e os consumidores, como se o mercado fosse tão limitado que as partes ainda se relacionassem pessoalmente.

A melodia que se segue a esse anúncio hoje soa estranha, não parece um samba, tal como conhecemos. Mas um estranhamento semelhante também aconteceu na época. Mauro de Almeida, autor oficial da letra, referia-se à sua criação como um “tango-samba”. Já o autor da melodia, Donga, falava num “samba amaxixado”. Sinhô, que disputou a autoria da música, dizia tratar-se de um “tango”. Ismael Silva, fundador da primeira escola de samba, definia um “maxixe”. Almirante, compositor e estudioso do assunto, usava a palavra “samba”.

Essas dúvidas justificam-se à medida que se prossegue na audição. 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 com pendor operísticos –, e assim era Bahiano. A essa voz não havia como superpor um acompanhamento igualmente potente. Mesmo com o conjunto e o coro econômicos utilizados, há uma distorção em cada *forte*. Essas limitações técnicas somadas ao gosto da época produziram conseqüências 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 idéia de cadência hoje associada ao samba.

Sobre essa base ritmicamente pouco definida, Bahiano canta uma melodia de formas variadas, onde se alternam quatro partes: duas solistas e duas com alternância de solista e coral, alternância típica das melodias folclóricas. Também aqui nada se parece com sambas atuais. As diferentes estruturas melódicas parecem ter sido simplesmente justapostas.

Essa sensação de hibridismo trazida pelo ritmo e pela melodia se acentua ainda mais com a letra – 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. A letra começa com uma referência a um fenômeno

então urbano e moderno: “O chefe da folia/ pelo telefone/ manda me avisar”. Logo em seguida, vem um refrão tipicamente rural: “Olha a rolinha/ se embarçou/ caiu nos laços/ do nosso amor”. Já no início da segunda metade traz um trecho que hoje parece incompreensível: “O peru me disse/ se o morcego visse/ não fazer tolice”. Trata-se de uma citação familiar, um recado interno ao pequeno grupo social onde a canção primeiro circulou. Peru-dos-Pés-Frios era o apelido de Mauro de Almeida, autor da letra, e Morcego o de Roberto Augusto Freire do Amaral, amigo dos compositores. A esse trecho em jargão seguem-se versos “literários” de influência parnasiana, numa referência a um universo culto: “A estátua do amor ideal/ triunfal”.

A descrição que faz o autor do processo de composição reforça ainda mais a idéia de que “Pelo telefone” é, mais que uma canção com um mínimo de unidade, uma espécie de colagem musical: “Cerquei o negócio como uma aranha e no fim deu certo”¹. De fato, a teia tecida por Donga pegou bichos de ordem variada. “Pelo telefone” não é uma colagem apenas do ponto de vista do resultado, mas também da própria produção. Quase todos os trechos da música foram tirados de outras canções.

O primeiro refrão coral (“Olha a rolinha...”), segundo Almirante², foi decalcado de uma canção urbana que imitava temas sertanejos, de autoria de Paulino Sacramento, com letra de Catulo da Paixão Cearense e Inácio Raposo. Essa música teria sido apresentada em teatro a partir de meados de 1916, na revista *O Marroeiro*. Edigar de Alencar³ chega a precisar a data em que a canção teria sido cantada por várias pessoas, entre elas Donga, na casa de Tia Ciata, reduto de músicos negros: 6 de agosto de 1916. Segundo Alencar, em cima dos versos teriam sido feitos alguns improvisos, e a eles teria sido somado um refrão de João da Mata, composto no morro de São Carlos, aludindo à perseguição ao jogo promovida pelo chefe de polícia carioca. A esses elementos teriam sido acrescentados ainda versos de Mauro de Almeida e a música daí resultante batizada de “Roceiro”.

Com a referência à polícia, mais uma mosca gruda na teia. Na versão gravada em fevereiro de 1917 essa citação simplesmente

não existe. As versões posteriores, no entanto, começam assim: “O chefe da polícia/ pelo telefone/ manda me avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta/ para se jogar”. Segundo Almirante⁴, tal versão teria nascido de um despacho e uma reportagem. O despacho foi publicado pelo chefe de polícia, Aurelino Leal, em 30 de outubro de 1916, determinando a seus subordinados que informassem imediatamente, pelo telefone, a apreensão de material de jogo. Esse despacho teria motivado uma reportagem do jornal *A Noite*, que para desmoralizar Aurelino instalou uma banca em pleno largo da Carioca. A partir dessa reportagem é que teria sido feita uma paródia da música já existente, mais tarde incorporada à canção.

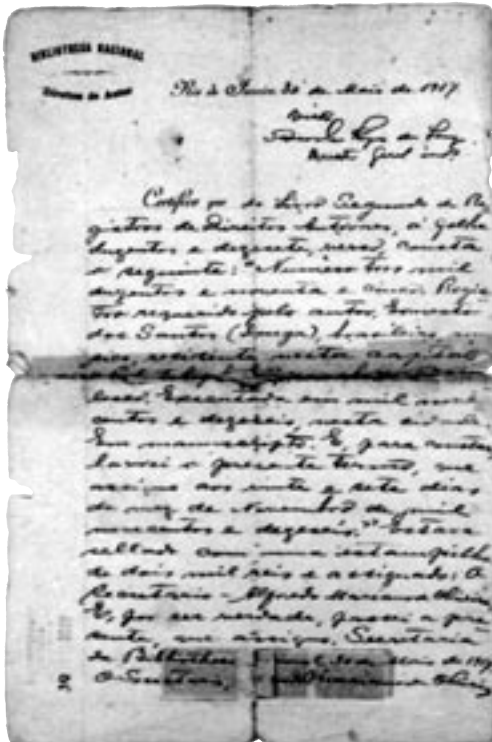
O próprio Donga, maior interessado no eventual esclarecimento da questão, vacilava ao abordar o assunto. Numa mesma entrevista-depoimento ao Museu da Imagem e do Som⁵, diz primeiro que “tinha minha revolta com a polícia e fiz o samba” e depois que não falou em polícia, introduzida mais tarde a partir da paródia gerada pela reportagem. Já noutro depoimento, para Muniz Sodré⁶, afirma que se inspirou na reportagem para fazer a letra que não está na gravação. Diz depois que ia muito à casa de Tia Ciata, e em seguida que não ia; que lá havia samba e também que não havia.

Depois de lançada a música, um anúncio de jornal acrescentou mais um bicho à poderosa teia de Donga. Saiu em 4 de fevereiro de 1917, no *Jornal do Brasil*, com o seguinte texto, que dava uma nova versão para a autoria da canção:

Será cantado domingo, na avenida 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 exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e querido amigo Mauro, repórter de *A Rua*.

Tudo isso nos leva a pensar num grande plágio – mas tal possibilidade só existe se concebido o trabalho de composição nos termos atuais. Mas não era assim na época:

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



Acima, dois símbolos da criação de "Pelo telefone". Donga (na foto, à frente de seus companheiros do conjunto Oito Batutas), em novembro de 1916, registrou a partitura na Biblioteca Nacional. No mesmo ano, em dezembro, a Banda Odeon gravou pela primeira vez o samba.

Certificado da Biblioteca Nacional (de 30 de maio de 1917) atestando que Donga fizera o registro do samba em 1916.



A mais alta patente do rádio:
Almirante (Henrique Foréis
Domingues) foi cantor,
compositor, pesquisador e
radialista.



Poeta: Catulo da Paixão
Cearense é o autor de “Luar
do sertão”, um dos maiores
clássicos da música popular
brasileira.



Bamba do Estácio: Ismael Silva foi um
dos fundadores do bloco Deixa Falar,
em 1928, considerado o precursor das
escolas de samba.

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.⁷

É nessa teia que Donga teceu seu trabalho de aranha. É curioso notar como o compositor muda de tom ao deixar de falar do problema da autoria e entrar nos objetivos de seu trabalho:

Tudo que fiz foi consciente. Vocês deveriam perguntar aos outros brasileiros se eles tinham visto um samba gravado. Eu fiz um e fui feliz.⁸

E logo:

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 eles pensavam.⁹

Se o trabalho de compor era disperso – e as explicações difíceis para pessoas de outras épocas – aqui há foco claro: a descrição da atividade como negócio, ainda que com certo temor do dinheiro, e a certeza de fazer um trabalho de comunicação, levando algo de um mundo limitado para um grupo bem mais amplo que está fora, trabalho esse que tem o sentido de reparar uma idéia errônea desse grupo amplo sobre a turma restrita.

Essa atividade de ligação entre os dois grupos é especificamente o trabalho de Donga, a marca de diferença posta por ele na canção. Ela não foi construída, como nos tempos atuais, pelo reconhecimento, depois do sucesso da música, de uma originalidade musical atribuída ao compositor. A originalidade, no caso de “Pelo telefone”, estava na consciência com que se fez uma canção circular num grupo social mais amplo. Ao contrário dos titubeios em outras áreas, nos passos necessários para isso estão as lembranças mais precisas do compositor. Ele escreveu um arranjo para banda e mandou imprimi-lo:

Para orquestra de salão, vinham dezoito partes. Tínhamos as partes de piano, três de saxofone, duas ou três de pistão, duas ou três de trompete, baixo, aquela coisa toda.¹⁰

Além de imprimir, Donga mandou registrar a partitura na Biblioteca Nacional, tornando-se proprietário dos direitos sobre ela. Para quem não pensava em dinheiro, não deixa de ser curioso notar que, tanto na partitura como no selo do disco, o único nome que consta como autor é o seu. José Ramos Tinhorão notou a importância do fato:

O novo gênero de música urbana não nascia anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de constituir sua criação uma coisa registrável.¹¹

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. Aliás, Donga, também na época, falava nisso com clareza:

O compadre Mauro vinha de braços dados com o senhor Ernesto dos 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.

— E o que deseja o senhor Donga?

— Apenas uma notícia, que acabo de compor um tango-samba carnavalesco, “Pelo telefone”, com letra de Mauro. Vai ser sucesso carnavalesco este ano, pois já foi distribuído às bandas militares.¹²

Se a discussão da autoria da música é pertinente, parece não haver dúvidas quanto ao fato de que havia uma forma de autoria, entendida como uma estratégia de circulação. Muniz Sodré reconhece essa estratégia, definindo-a da seguinte forma:

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. Compositor se define como aquele que organiza os sons segundo um projeto integrado.¹³

Segundo ele, Donga foi o primeiro “indivíduo-compositor” a ter uma música gravada com o nome *samba*. Aqui se entende o sentido de pioneirismo do compositor: graças à comercialização ele encontrou um espaço simbólico como indivíduo.

Mas, embora essa seja claramente a novidade, Sodré em seguida trata de diluir seu valor. Para ele, a importância da música não está naquilo que trouxe de novo – algo ligado ao mercado e ao indivíduo que criou o recado – mas no grupo social do qual teria saído a mensagem. Por isso ele vai privilegiar, como espaço integrado, a casa da Tia Ciata, o espaço social onde teria “nascido” o samba, ainda chamado “Roceiro”:

A casa de Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalizado erguida contra o negro em seguida à abolição. (...) A partir daquela casa, e de outras do mesmo estilo, o samba ganhou ruas e avenidas.¹⁴

Esse argumento – no qual o espaço social onde nasce a canção é visto como espaço que abriga uma luta de resistência ou de criação de algo que tem o valor da autenticidade, e portanto positivo, enquanto o mundo de fora, marcado pela lógica econômica do capitalismo, ameaça sua sobrevivência, tendo pois um valor negativo – é uma constante no pensamento sobre música popular brasileira.

A idéia de que a verdade estética do samba está em sua origem social, às vezes identificada com a topografia (o morro, onde o samba é mais autêntico), perpassa quase todo o pensamento sobre o assunto. José Ramos Tinhorão, cuja obra está centrada na idéia de que a classe média (que às vezes substitui o capitalismo na argumentação acima exposta) vive se apossando dessa criação popular autêntica, termina assim sua *Pequena história da música popular*:

Enquanto isso o povo, tranqüilo na sua permanente unidade cultural, estabelecida pelo semi-analfabetismo, e social, determinada pela pobreza e falta de perspectivas de ascensão, continua a criar e cantar alegremente seus sambas de Carnaval, malhando no bumbo em seu vigoroso compasso 2/4.¹⁵

Assim, a música popular passa a ser entendida como um elemento de resistência à dominação ou de crítica, ao deixar clara a exclusão social, a situação existente. Não é o caso de discutir agora o peso desse argumento, assunto para mais tarde, mas apenas notar o fato de que esse tipo de análise pode tornar mais difícil o entendimento do samba, ao menos como

o entendeu Donga no momento de sua construção como gênero musical de massa. Nesse ponto, Donga já estava na frente em 1917. Se Muniz Sodré valoriza a casa, Donga já pensava na rua. Para o primeiro, o espaço importante seria aquele onde surgia a música como sinal de resistência – no caso, trata-se claramente de um espaço problemático para o compositor. Inversamente, o espaço problemático para Sodré, o modo de produção que faz do indivíduo um ser privilegiado, parece ser o porto seguro no trabalho de Donga. 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 idéia da casa e levá-la para a rua, com novos veículos. Sendo assim, restaria outra pergunta: quem estaria do outro lado da linha? Segundo Donga, pessoas que não reconheciam o samba e depois do sucesso público do trabalho passaram a respeitá-lo. Como a melodia permitiu isso?

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.



Pioneiros: página do catálogo da Casa Edison com sua primeira equipe. Nascia a profissão de cantor.



Afinados: José Gonçalves chegou a usar o nome de Zé com Fome, mas, depois do casamento, formou a dupla Zé da Zilda e Zilda do Zé.



Carnaval: Hilário Jovino (na foto, com familiares) participou, na casa da Tia Ciata, da criação de "Pelo telefone" e fundou, em 1893, o rancho Reis de Ouros.

Pouco mais de vinte anos depois da gravação de Bahiano, o próprio Donga dirigiu duas outras gravações de “Pelo telefone” num curto intervalo de tempo. Em ambas o cantor era seu amigo José Gonçalves, aliás Zé com Fome, mais tarde Zé da Zilda, quando casou com a Zilda do Zé. A primeira dessas gravações foi realizada em 1938. O objetivo já era diferente daquele expresso pelo compositor para justificar seu trabalho de 1917. Como notou J. L. Ferrete, tratava-se de “uma tentativa de mostrar o samba autêntico da fase histórica em que ‘Pelo telefone’ foi composto”¹⁶. Dois anos depois, Donga dirigiria uma nova gravação, desta vez para mostrar o samba ao maestro Leopold Stokowski, que estava no país, também atrás da “autêntica” música brasileira. Com o samba já estabelecido como gênero fonográfico local, aquele foi um trabalho de identificar o gênero com a própria Nação – com um forte aval erudito: Donga fora indicado para gravar pelo compositor Heitor Villa-Lobos.

Pois bem. Apesar de algumas importantes diferenças de estilo, das quais falaremos logo em seguida, as duas gravações guardam notáveis semelhanças com o samba que se conhece hoje e menos proximidade com a versão original de Bahiano. Assim, o que é apresentado como trabalho histórico ou música “autêntica” na verdade foi recriação.

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 dançante 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.

As mudanças formais e a nova letra eram tratadas de uma maneira que, no intervalo entre as gravações, havia se tornado uma espécie de fórmula do samba gravado: primeira parte; segunda parte; volta da primeira solada na flauta sem canto; segunda. Se a composição original foi pensada por Donga como “teia”, nesse

caso houve uma adequação da obra a um padrão que já possuía reconhecimento social, pelo qual foi reconstruída para se tornar “autêntica”, obra de aranha solitária.

Esse padrão permitia, com pequenas variações, mostrar o samba, reconhecido como música popular e identificado com o país, tanto para brasileiros como para estrangeiros – e Donga como seu fundador. É curioso notar que a maior diferença entre as gravações de “Pelo telefone” feitas para brasileiros e estrangeiros está no acompanhamento, no detalhe do arranjo. Enquanto a primeira gravação não tem percussão dominante, mas violões e flautas, a segunda é mais “selvagem”, com acompanhamento de percussão variado encobrendo quase totalmente o que se ouve.

O lançamento de “Pelo telefone”, em 1917, e sua reinterpretação sob a direção do autor, em 1938, marcam dois momentos de um processo: o surgimento, ainda que de forma imprecisa, de um gênero musical, o samba. Este texto analisa a evolução do samba nesse período, tentando entender o caminho que leva uma canção de forma e origens imprecisas para uma fórmula precisa, num processo em que é reconhecida socialmente como manifestação autêntica do povo brasileiro.

O que está inscrito nesse caminho, e já no primeiro samba, não é apenas a criação de uma forma musical, mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor e a circulação da obra criada num meio social amplo, por meios mecânicos. Esse processo constrói, ao mesmo tempo, um gênero musical, um papel social e um padrão de comportamento coletivo no qual esse gênero ganha significado e música – e os autores, importância.

O problema colocado pelo percurso de “Pelo telefone” é, portanto, o da relação entre um sistema simbólico e outro social. Entre eles, mecanismos (mecânicos) de difusão e a forma de mercadoria da circulação musical, a um só tempo parte do sistema de produção e agentes do processo de construção de representações coletivas. Isso implica a visão da comunicação como um fenômeno social estruturado, no qual a esfera cultural é examinada juntamente com o sistema produtivo.

O tempo todo se estará trabalhando com a evolução da forma musical e sua relação com a sociedade. Mas o que vai aqui apresentado difere profundamente do modo tradicional de pensar essa relação – modo do qual já tivemos amostra com a enunciação de uma “estética de resistência”. Essa é uma idéia quase tão antiga quanto o samba, e tão arraigada que precisa ser conhecida desde suas origens.



NOTAS

- ¹ Museu da Imagem e do Som. *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970, p. 82
- ² Almirante. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963, p. 16.
- ³ Alencar, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 7.
- ⁴ Almirante. *Op. cit.*, p. 19.
- ⁵ Museu da Imagem e do Som. *Op. cit.*, pp. 73-95.
- ⁶ Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979, p. 53.
- ⁷ Franceschi, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, pp. 98-9.
- ⁸ Museu da Imagem e do Som. *Op. cit.*, p. 82.
- ⁹ *Ibidem*, p. 80.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 82.
- ¹¹ Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular, da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 119.
- ¹² Alves, Henrique. *Sua Excia. o samba*. São Paulo: Símbolo, 1976, p. 26.
- ¹³ Sodré, Muniz. *Op. cit.*, p. 20.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 20.
- ¹⁵ Tinhorão, José Ramos. *Op. cit.*, p. 235.
- ¹⁶ *Nova história da música popular brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, fascículo “Donga”, p. 2.