

## “PELO TELEFONE” E A TRAJETÓRIA DO SAMBA ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE<sup>1</sup>

Gabriel Caio Correa Borges\*

**RESUMO:** Este artigo propõe considerar o marco histórico da canção “Pelo Telefone”, composta por Donga e Mauro de Almeida, para a definição do gênero samba como um momento de entrecruzamento deste para com uma alteração paradigmática. Ou seja, ela utiliza-se de fazeres associados às tradições das comunidades baianas presentes no Rio de Janeiro para criar uma canção adequada às concepções de entretenimento comercial que dominavam como forma de transmissão cultural e musical em uma cidade em processo de modernização. Para tanto buscaremos investigar as raízes do gênero como fruto da reinvenção da tradição no contexto de uma formação nacional marcada por sínteses multiculturais, pelo trauma da escravidão e da abertura de espaço ao subalterno. Entendendo o samba como fruto de uma tradição originada desses fatores que também o caracterizam como fazer de resistência, uma leitura de “Pelo Telefone” deve procurar compreender o choque dessa tradição a nova situação proporcionada pela modernidade.

**Palavras-chave:** Tradição. Samba. Modernidade. Cultura.

**ABSTRACT:** The purpose of this article considers the historical marc of the song “Pelo Telefone”, composed by Donga and Mauro de Almeida, as intercross momentum of paradigmatic change in samba genre. In other words, that piece take traditional productions from the communities of Bahia migrants fixed in Rio de Janeiro to create a song proper to the commercial entertainment standards that rules as manner of cultural and musical transmission in a city under ascendant modernity. For once, we will investigate the roots of this genre as result of a tradition reinvented under the context of a nation constituted by factors like multicultural synthesis, the slavery trauma and the space opened by lower social groups. Understanding the samba as part of a tradition originated by that factors, who also characterize that genre as a perform of resistance, a lecture of “Pelo Telefone” should understand how the samba tradition clash with the modernity situation.

**Keywords:** Tradition. Samba. Modernity. Culture.

### Introdução

Um pressuposto comum que diz respeito à história do samba é a adoção como marco fundamental desse gênero musical o registro e gravação de “Pelo Telefone” por Donga e Mauro de Almeida. Das controversas suscitadas por essa consideração entre acadêmicos, pesquisadores e entusiastas do samba pelo entendimento de que um gênero musical com base em fazeres

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

\* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorando em Ciências da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista de doutorado do CNPq-Brasil. E-mail: gabrielcaiocorreia@hotmail.com

tradicional seja considerado como fundado geralmente é estapafúrdio, essa composição tem sua importância reafirmada como momento em que os fazeres musicais que envolvem o samba são retirados do aspecto lúdico-comunitário na adequação aos pressupostos de uma sociedade em vias de modernização e urbanização. Da idealização de que a história só existiria pelo registro, Donga e Mauro de Almeida registram na Biblioteca Nacional a autoria de um samba adequado aos modismos do período carnavalesco. De todas as tensões e formações advindas desse ato, Carlos Sandroni, justifica o legado de Donga como “o autor da história, é ele quem inventa a canção e assim fazendo inventa o samba carioca em muitas das que veio a guardar até hoje” (SANDRONI, 2012, p. 122).

Dessa caracterização como *autor da história*, Sandroni faz menção tanto em respeito dessa conjuntura histórica do samba quanto a uma polêmica que envolveu o caráter autoral. Afinal, a concepção de “Pelo Telefone” por Donga como uma canção autoral perpassa a apropriação de cantos tradicionais das festas da casa de Tia Ciata das quais era frequentador; algo que irritou os demais frequentadores e também a própria anfitriã. Essa primeira polêmica do samba carioca é significativa tanto do processo de modernização sofrido pelo samba no Rio de Janeiro quanto de toda a tradição afro-brasileira que o precedeu, assim como dos processos de migração e contatos culturais cujos encontros entre modernidade e tradição possibilitaram o aparecimento de um samba condizente com a nova realidade urbana. Tendo como fonte principal o estudo de Roberto Moura sobre Tia Ciata e o estabelecimento das comunidades baianas no Rio de Janeiro, este artigo tem a intenção de localizar o caminho da concepção de um samba adequadamente moderno, mencionando a reestruturação das tradições afro-brasileira na Bahia, a diáspora que resultou no encontro de comunidades alicerçadas por laços tradicionais com uma sociedade em ascendente modernização e a modificação desses fazeres a um produto relacionado a uma sociedade moderna e capitalista.

## **2 A formação afro-baiana: ruptura e reorganização**

A tensão entre Donga e Tia Ciata por causa de “Pelo Telefone” tinha sua razão de ser, afinal o ato de costurar cantos coletivos em uma canção de atributo comercial e autoral significou a reconfiguração para os ditames modernos de manifestações ligadas à herança de certa tradição, parte de uma socialização lúdica, cuja tentativa de preservação aponta para a manutenção da

memória, cara aos migrantes que tentam manter os laços comunitários em um novo território. O aspecto de resistência deve ser ressaltado, ao se entender que essa tradição foi formada partindo do trauma da escravidão.

Das consequências da escravidão sobre o negro acerca do espectro cultural, o desenraizamento forçado do qual sofreu em sua vinda para o Brasil resultou na perda da experiência comunitária e tribal que perpassava sua vida na África. Por experiência, utilizamos o conceito elaborado por Walter Benjamin (2012) que identifica a sabedoria passada de geração a geração, perpetuando-se no tempo e servindo de base aos laços comunitários. A escravidão, ao quebrar os vínculos entre gerações, acarreta na desintegração do substrato sociocultural do africano.

Se o negro escravizado em Salvador não perde seus hábitos coletivistas, teimosamente mantidos, seus vínculos de linhagem e família, que no caso dos iorubás eram pontos de referência religiosa essenciais, são inevitavelmente destruídos. Mortos na viagem ou precocemente no cativeiro, já que era mais barato comprar africanos adultos do que criar seus filhos, separados entre diversos compradores, nos primeiros tempos da Colônia são poucos os exemplos dos núcleos africanos que se mantém na nova terra. (MOURA, 1995, p. 20)

Moura também postula que essa perda obrigou o africano a recriar “os meios de convívio e organização da religião fora da órbita de controle dos escravagistas, onde é proibida” (MOURA, 1995, p. 20), ou seja, a readaptação ao novo ambiente passaria pela capacidade de integração à nova conjuntura social que se formava no Brasil. Algo que envolve a reorganização das formas culturais e sociais que resistiram e a capacidade de diálogo com as manifestações culturais de outros grupos que compunham a população brasileira na época da colônia.

Dessa conjuntura, Salvador, antiga capital colonial, seria exemplar da capacidade com que os afro-brasileiros recriaram suas bases socioculturais, concebendo algo que atravessa as arcaicas sociedades agraristas até o moderno paradigma urbano. Salvador tem a particularidade de situar-se como um espaço representativo desses diferentes momentos de organização social, sob influência da predominância rural que legava as cidades como centros comerciais entre mercadorias produzidas no campo (HOLANDA, 2012), contudo antecipando as futuras metrópoles brasileiras, onde o aspecto portuário resultaria em um considerável caldeirão populacional, reunindo diversas classes, etnias e constituições religiosas (MOURA, 1995). Nesse espaço intermediário, a cultura afro-brasileira estrutura-se por meio da recriação das concepções tradicionais de experiência para

concomitantemente responder e resistir à nova situação, demonstrando capacidade de dialogar, reapropriar-se e jogar com a conjuntura cultural urbana.

Dois grupos de populações escravizadas, que englobavam diversas etnias, foram expressivos na Salvador colonial. Primeiramente devem-se mencionar os bantos, agrupamento oriundo da parte subequatorial da África subsaariana, chamada pelo colonizador de *Guiné*, eram majoritários entre os escravos na cidade até o século XVIII. A partir desse período, mais especificamente em 1725 com a conquista do porto de Ajudá, em Daomé, o escravo sudanês passa a ter preferência no mercado da cidade (MOURA, 1995). A reestruturação social desses grupos na sociedade nascente seria fundamental acerca do legado da cultura afro-negra na ascendente urbanidade brasileira. Tido pelos primeiros estudos etnográficos como portador de uma cultura pobre ou diluída, o banto, entretanto, é pioneiro na assimilação do calendário católico como mecanismo de reforço de seus festejos e manifestações; algo que seria relacionado inclusive aos seus próprios aspectos religiosos, como o culto aos ancestrais. Esse poder de mescla, tratado superficialmente como fraqueza, seria em verdade:

Como numa reavaliação, percebida sua extrema vitalidade assimiladora, que no inconsciente coletivo faria aflorar uma multidão de entidades novas, índios, caboclos, santos católicos, representações de seu novo mundo social que, através das novas religiões afro-brasileiras, seriam integradas numa cosmologia comum onde ganham inteligibilidade. (MOURA, 1995, p. 22 -23)

Já considerados como possuidores de aspectos culturais mais elaborados, seja pela forte consciência *nacional*<sup>2</sup> e certa presença de fazer escrito, os sudaneses, além da influência que tais fatores na população negra, iriam acentuar as tensões advindas com a adaptação sobre o novo território. Vide as duas principais etnias que constituem o grupo sudanês: os iorubás – também conhecidos como nagôs –, e os haussas – também chamados de malês. Os primeiros trabalharam na manutenção de sua identidade religiosa, desestruturada pela escravidão, reorganizada nas casas de Candomblé que unificariam o misticismo iorubá<sup>3</sup> em comunicação com as demais tradições

---

<sup>2</sup> Assim como Roberto Moura, nos referimos a ideia de nação que prevaleceu na memória dos escravizados, como pertencentes a uma comunidade cultural que trazem da África para o Brasil.

<sup>3</sup> Como recorda Moura (1995), o culto aos orixás que seria unificado no Brasil pelas casas de Candomblé seria por sua vez dividido territorialmente nas sociedades iorubás africanas, onde certas cidades e tribos tinham sua própria divindade a que prestavam culto. Além da unificação, os Candomblés também procurariam relacionar os orixás aos santos católicos para procurar manter a religião em uma sociedade cujo catolicismo era a religião oficial.

religiosas presentes no Brasil. Islâmicos, os haussas destacaram-se pela forte e organizada resistência à dominação do colonizador, influenciados pelos preceitos da *jihad*, que propagava a fé e a política islâmica pela África subsaariana. O legado de revoltas dos haussas foi fundamental na constituição da resistência do negro brasileiro a sua condição como subalterno, mas o cultivo de um islamismo baseado no proselitismo e no sectarismo viria a decair em contato com um ambiente propício aos fluxos culturais.

Se a liderança guerreira era dos haussas islâmicos, a vida religiosa da cidade é redefinida com a chegada da grande religião dos iorubas, seus orixás conquistando os terreiros que batiam tarde da noite, disfarçados como meras reuniões festivas. Mesmo nas casas dos bantos, os orixás iorubas passam a descer junto com suas entidades, expressão das identidades e compatibilidades entre a mística dos diversos africanos. O proselitismo e, por outro lado, a intolerância dos haussas com a vida religiosa das outras nações, acirrando rivalidades, e a perseguição e violência que lhes sobrevém a partir de suas constantes revoltas, faz que suas casas de culto caiam na marginalidade, e que muitos dos iniciados tenham que se isolar ou mesmo desaparecer da cidade, alguns de volta para a África, outros subindo de navio para a capital do império. (MOURA, 1995, p.23-24)

A mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763, dá início às modificações políticas. No século XIX, a condição de colônia evolui para Reinado, com a independência para Império e, nas últimas décadas do século, para República. As agitações que influenciaram tais mudanças no regime político iriam afetar consideravelmente a vida do negro, especialmente no período entre o Império e a República com o abolicionismo em pauta, de sua aplicação gradual até a abolição total – e tardia – da escravidão; fator crucial para a queda do regime monárquico. Sem que fosse realizada a necessária mudança estrutural para que o negro usufrísse da cidadania plena, a liberdade significou geralmente uma situação de indefinição quanto ao futuro e abandono à própria sorte. Permanecendo na condição subalterna e procurando o trabalho braçal que era recusado pelas elites, a população negra, em Salvador, iria competir com a mão de obra dos trabalhadores migrantes vindos do campo, em sua maioria provindos de outras províncias nordestinas (MOURA, 1995). Sem oportunidades na cidade baiana e atraídos pela modernidade ascendente da capital da nação, considerável quantidade de negros baianos migrou para o Rio de Janeiro mirando novas oportunidades e definindo futuramente a identidade urbana do novo lar.

### **3 A comunidade dos baianos e a identidade metropolitana do Rio de Janeiro**

Ainda em Salvador, as comunidades negras operaram formas de comunicação com o espectro cultural urbano que possibilitou a abertura para espaços que lhes eram negados conforme os pressupostos da escravatura. Movimento iniciado pelos bantos e continuado com os iorubás, ele perpassava a ressignificação do catolicismo dominante, de forma a jogar cordialmente com a sociedade colonial, contudo não permitindo a total subjugação das identidades.

É em Salvador que se redefine o calendário cristão num novo ciclo de festas populares, quando nos santos católicos seriam encontradas correspondências e identidades associadas aos orixás nagôs, homenageados não só em cerimônias privadas, mas, a partir de então, com toda exuberância na festa “católica”, nas ruas, nas praças, nos mercados e mesmo nas igrejas da cidade.

Esse ciclo de festas populares que daria substância à identidade profunda de Salvador, criando elementos fundamentais à sua personalidade moderna de cidade, se inicia com o Advento, um mês antes do Natal, aberto pela festa de santa Bárbara, a Iansã, que já na metade do século XIX tinha a participação marcante dos africanos, celebrando sua entidade de devoção no mercado dos Arcos de Santa Bárbara. Dias depois é homenageada Iemanjá, no dia de Nossa Senhora de Conceição da Praia, a festa armada em torno de sua igreja, onde, já no princípio do século XIX, se misturavam brancos, pretos e mulatos, as negras com seus turbantes, suas camisas finamente bordadas e saias franzidas e rodadas. O Natal era pretexto para uma série de manifestações dos negros: cheganças, bailes, pastoris, bumba-meu-boi e cucumbis, que saíam à rua revelando, mesmo em meio da dura repressão provocada pelas insurreições dos escravos, a progressiva afirmação do negro na cidade. (MOURA, 1995, p. 35-36)

Essa mescla operada na celebração religiosa, cujo ápice em Salvador é a Lavagem do Bonfim, enuncia a apropriação do espaço público pelas manifestações e fazeres afro-brasileiros. Das baianas de vestimenta característica vendendo comidas e amuletos nas festas sacras, as graduais mudanças ocorridas no século XIX levariam às ruas batuques e capoeiras; ainda enfrentando, porém, forte repressão policial.

O êxodo de alguns negros baianos para o Rio de Janeiro leva a formação cultural de Salvador para a realidade de modernização da capital do país. Em meio da reestruturação urbana do prefeito Pereira Passos, na primeira década do século XX, que afastaria as camadas subalternas para as periferias e para os morros, as comunidades baianas se instalariam no bairro da Saúde, próximo à zona portuária da cidade. A escolha é condizente com a realidade da população negra no Rio de Janeiro, afinal, enfrentando a concorrência da mão de obra do imigrante, o labor ligado ao cais seria não apenas um dos mais acessíveis aos trabalhadores afro-brasileiros, como também proporcionou a criação da primeira associação de classe vinculada a esse estrato da população: a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores do Trapiche de Café. Associando-se a esse meio e também se fortalecendo politicamente com as tentativas de manter as noções de comunidade

cultivadas na Bahia – a maioria dos migrantes era proveniente das nações iorubás –, os baianos consagraram-se na cidade.

A organização comunitária dos baianos apresenta certas características peculiares. Diante do novo cenário moderno, o migrante baiano procura estabelecer-se nas profissões de trabalho braçal e no pequeno comércio de produtos típicos. Entretanto, tenta-se reconstituir na labuta cotidiana as tradicionais relações de experiência passadas entre gerações.

A família negra, que não sobrevivera ao período da escravatura, a não ser como exceção, geralmente a partir de forros ou nas povoações formadas de antigos quilombos no interior, apenas começa a se reestruturar no novo contexto da capital. Bem cedo, muitos negrinhos eram expostos a uma autonomia precoce e injusta, chamados à necessidade de prover ou pelo menos de ajudar no sustento, na melhor das vezes achando uma oportunidade de se engajar como ajudantes de empresas artesanais, distantes das possibilidades da educação sistemática nas escolas, a vida os tornando escolados, mas os mantendo analfabetos. (MOURA, 1995, p. 68-69)

Cabe também destacar o protagonismo feminino na cotidianidade dos baianos na urbe carioca. Se os homens ficavam entre a oportunidade do trabalho subalterno e os meios marginais, a mulher apresentava seu labor que confundia a vida doméstica e pública. Seus ofícios são geralmente ligados ao “trabalho doméstico ou seriam pequenas empresárias com suas habilidades de forno e fogão, procurando o sustento através de pequenos ofícios ligados ao artesanato e à venda ambulante” (MOURA, 1995, p. 64). Integradas a essa realidade, as baianas combinariam a ação em tais atividades com a liderança na organização comunitária. Trata-se da “figura das ‘tias’, isto é, das baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer” (SANDRONI, 2012, p. 102). Essa posição de liderança era bem confirmada pelas festas que as tias organizavam em suas casas, feitas em homenagem aos santos, mas que desaguavam em encontros mundanos permeados pela música e pelo diálogo (MOURA, 1995). De todas as tias, certamente a de maior destaque e prestígio foi Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata. Gozando de privilegiado trânsito entre os diversos setores da sociedade carioca, algo que ela iria conquistando ao longo de sua vida, primeiramente com o trabalho como doceira em ruas como a Sete de Setembro e a Carioca. Mas seria o casamento com João Batista da Silva, negro baiano que galgaria no baixo escalão do funcionalismo público –firmando-se por fim no gabinete do chefe de polícia – e estabeleceria boas relações com a elite carioca, o que permitiu a Ciata estabelecer também cordiais relações com essa mesma elite e fazer dos encontros de sua casa um espaço de encontro entre camadas sociais que comumente permanecem bem limitadas em seus lugares de convívio.

Assim, da realização das festas como lugar de encontro das comunidades baianas com diversos representantes da multiplicidade social carioca, a casa de Tia Ciata converteu-se em parte do espaço público da Praça Onze. Como compreende Moniz Sodré: “Não era à toa que a casa ‘matricial’ (no sentido de útero, lugar de gestação) de Tia Ciata se situava na Praça Onze, a única que escapou do bota-abaixo reformista do Prefeito Pereira Passos. Naquele território, reaglutinaram-se, à maneira de uma polis, forças de ressocialização” (SODRÉ, 1998, p. 17). Dessa diluição sutil das fronteiras entre espaço público e privado, os festejos da casa de Tia Ciata passaram a servir de ponto de reunião e síntese das manifestações lúdicas e musicais dos baianos com o moderno cenário musical carioca. Acerca disso, é famosa a imagem da planta da casa de Tia Ciata como delimitadora das manifestações ali praticadas, ou seja, a concepção de que a sala de visitas como ocupada pelos bailes animados pela música instrumental de influência europeia, os partidos-altos nos fundos e as batucadas e capoeiras no terreiro; sugerindo a ideia de alinhamento dos festejos com a estrutura social carioca, onde os fazeres negros ficariam cada vez mais ocultos aos olhos dos demais. Porém, é falsa a ideia de que esses fazeres estariam fixados em limites sociais e territoriais, não mantendo diálogos e trocas uns com os outros.

Em todo caso, não se pode imaginar que o hermetismo do “biombo” separando sala de visitas de sala de jantar fosse completo, como se os visitantes ilustres pudessem surpreender-se ou chocar-se com o que se passava no outro aposento. O “biombo” não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente. (SANDRONI, 2012, p. 108)

Sobre o caráter dessas manifestações, as próprias músicas de bailes que eram tocadas no espaço urbano carioca e que ressoavam na casa de Tia Ciata atravessavam um processo de mescla condizente com a formação multicultural do Rio de Janeiro. Polcas, valsas e choros eram músicas comuns nos bailes da casa, ocorrendo desses últimos reinventarem a musicalidade de matriz europeia tocada conforme uma maneira peculiarmente brasileira, nas “modulações graves do violão, a ‘baixaria’, e do espírito virtuosístico dos músicos” (MOURA, 1995, p. 78), mas também com o uso da síncope característica que evidenciaria a diferenciação rítmico-melódica em relação às peças europeias e estabeleceria sua ligação com as músicas de influência africana, em especial o samba. Mas o choro é apenas o exemplo mais evidente – e duradouro – das sínteses culturais cariocas. A capacidade com que gêneros de base africana como o lundu teriam de conquistar a sociedade carioca originaria novas danças e sonoridades que combinavam a formalidade dos bailes com o manejo corporal característico das danças afro-brasileiras. O maxixe seria o exemplo mais



popular e influente dessas formações. O desdobramento da polca-lundu foi um dos primeiros gêneros identificados com as camadas baixas do Rio de Janeiro moderno, enfrentando o repúdio da moralidade burguesa que censurava a sensualidade de sua dança, concomitante ao interesse que setores da classe média manifestavam por esse gênero e sua adequação a uma indústria fonográfica nascente.

Em meio a essa conjuntura musical, o partido-alto, praticado nos fundos da casa de Tia Ciata, servia para manter os vínculos culturais e memorialísticos com a velha Bahia. Ali se organizava a roda onde os cantos eram parte de uma celebração lúdica. Entre o indivíduo e a coletividade da roda, perpassava o aspecto de um jogo, ou seja, uma brincadeira que afirmava a integração, mas não anulava o sujeito, que tinha oportunidade de se afirmar no canto improvisado. Como recorda o sambista João da Baiana, em entrevista cedida ao pesquisador José Ramos Tinhorão:

Antes de falá samba, a gente falava chula. Chula era qualquer verso cantado. (...) Agora, tinha a antiga chula raiada, que era o samba de partido alto. Podia chamá chula raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa. Tudo era samba de partido-alto. (...) O partido-alto era o rei dos sambas. Podia dançar uma vez só de cada vez. O acompanhamento era com palmas, cavaquinho, pandeiro e violão, e não cantava todo mundo. No samba corrido todo mundo samba e todo mundo canta. (JOÃO DA BAIANA apud TINHORÃO, 1998, p. 267-268)

Tinhorão toma posteriormente a palavra e complementa as considerações do sambista:

João da Baiana completava a sua informação mostrando que, ao contrário desse canto a solo do partido alto, no samba corrido “cantava todo mundo” no estilo estrofe-refrão, com a resposta do coro (solo: “Pelo amor da mulata/ quase que nego me mata”. Coro: “Pelo amor da mulata/ quase que o nego me mata”. Solo: “Foi ela quem me pediu/ um segredo por favor/ quero um vestido de seda/ um sapato e um mantô [manteaux]”. Coro: “Pelo amor da mulata/ quase que nego me mata), mas o próprio exemplo por ele escolhido esclarecia algo mais: a procedência baiana dos versos. (TINHORÃO, 1991, p. 268)

Apesar do apelido, João da Baiana era carioca, filho de baianos, ganharia a denominação devido a sua destreza no samba e nas demais tradições afro-baianas (JOÃO DA BAIANA apud MOURA, 1995, p. 94). Memorialista dessa tradição do qual foi herdeiro, também seria compositor de sambas autorais, sendo uma figura exemplar na intermediação da tradição e modernidade do samba. Se a tradição remetia o talento individual à celebração do coletivo, a modernidade que será apresentada ao samba por “Pelo Telefone” irá levar o samba a novos ditames e caracterizações do qual se formará uma relação conflituosa, porém prolífica.

#### **4 O samba moderniza-se**

Dado fluxo social nas festas de Tia Ciata, as rodas de samba atrairiam a atenção de entusiastas interessados naquelas celebrações dos baianos. Dentre os quais jornalistas e intelectuais. Trata-se de um desdobramento das já bem estabelecidas relações da intelectualidade local com manifestações populares presentes na cidade. Cultivados conforme o olhar populista que concebia nos fazeres populares a verdadeira identidade nacional, tais encontros iriam perpassar pelas práticas das comunidades dos baianos. Poderia se tratar de mera curiosidade, entretanto, como argumenta Hermano Vianna, esses encontros seriam fundamentais na caracterização do samba moderno; algo que exemplifica em figuras como Afonso Arinos, que mantinha uma relação profícua com personalidades como Donga e Pixinguinha.

Um intelectual como Afonso Arinos pode ser pensado melhor, não como um conciliador ou criador de sínteses culturais, mas como um mediador no sentido de colocar em contato mundos culturais bem diversos ou, pelo menos, de transitar por vários mundos, deixando suas marcas em cada um deles, nem que fosse a marca de torná-los expostos para os que vêm “de fora”. (VIANNA, 2012, p. 52)

Mas no processo de concepção de um samba moderno, a “marca” que nos interessa é certamente a deixada pelos jornalistas bem integrados às rodas de samba das casas das tias baianas. Figuras como Francisco Guimarães, o “Vagalume”, e Mauro de Almeida contribuiriam por introduzir ao samba o discurso da crônica urbana – e vice-versa. Considerando sua atribuição brasileira, o termo “crônica” remete a um texto presente na mídia impressa, cuja excepcionalidade responde por ser um gênero que é “ao mesmo tempo jornalístico e literário. Uma forma híbrida, portanto, vivendo em condição ambivalente” (BULHÕES, 2007, p. 47). Do jornalismo, sua escrita remete aos acontecimentos da cotidianidade, porém tratando-a por meio de uma ótica subjetiva, remetendo a um caráter autoral. Como recorda Arrigucci Jr. sobre Rubem Braga, esse movimento do cronista permite recuperar no texto jornalístico à vivência individual.

É que esse mundo da experiência pessoal, rica e complexa, tal como se revela no símbolo que o olhar melancólico do cronista colhe da fugacidade, aparece no jornal ou na revista, isto é, num veículo que não se presta a exprimir experiência, mas, sim, liquidá-las, substituindo-as pela pura informação. Paradoxalmente, Braga é um cronista que discrepa no espaço dos periódicos. De certo modo, é arcaico ali, onde exatamente surgiu para não mais sair. Grande parte do encanto do das coisas que escreveu se deve ao fato assinalado do que ele narra histórias do que já não tem história, do que se perde irremediavelmente. Mas grande parte desse encanto deriva também do fato de o próprio cronista ser alguém que se desfaz em meio às tropelias brutalmente informativas do jornal. (ARRIGUCCI JR., 1979, p. 164)

Próximo da linguagem coloquial falada nas ruas, a crônica adequaria-se bem para formar no samba um discurso moderno. Faz-se necessário considerar que a formação desse discurso seria

definitiva para a fundamentação do samba moderno, pois seria algo concretizado pela parceria de Donga com Mauro de Almeida para compor “Pelo Telefone”. Afinal, a base dessa composição seria a campanha travada pelo jornal “A Noite”, dirigido por Irineu Marinho, contra o jogo na metrópole carioca; mais especificamente a provocação montada pelo jornal em 3 de maio de 1913, que armou uma roleta em meio ao Largo da Carioca, colocando os jornalistas Eustáquio Alves Castelar de Carvalho e Orestes Barbosa para fingirem um jogo em plena luz do dia, indicando a ineficácia da polícia.

A polícia reprimiu violentamente a farsa, mas o evento foi suficiente para causar polêmica e fazer do chefe de polícia motivo de piada. Estava dada a base para a composição de “Pelo Telefone”. Porém, entre o evento do jornal “A Noite” e o lançamento da canção em 1917, transcorreria um processo de ações contraditórias para sua composição, assim como seria exemplar das tensões advindas de seu registro.

De acordo, entretanto, com grande parte dos cronistas musicais e pesquisadores, entre os quais o considerado Almirante, o tema em voga teria sido desenvolvido, como tantos outros, na casa de Tia Ciata, numa das frequentes rodas de samba, presentes, além da dona de casa, seu genro Germano, o “xará” Hilário Jovino, e outros. Em sua versão inicial como partido, e, portanto aberto às improvisações, esse samba foi cantado “solto como um pássaro” até 1916 nos pagodes, quando, mantida a sua atualidade pela crônica questão do jogo na cidade e já com o novo chefe de polícia Aurelino Leal, Donga lhe teria dado um desenvolvimento definitivo com uma letra fixada pelo jornalista Mauro de Almeida, o conhecido carnavalesco Peru dos Pés Frios. (MOURA, 1995, p. 117)

Distribuída em panfletos pela cidade e apresentada como “samba carnavalesco”, “Pelo Telefone” seria o grande sucesso do carnaval daquele ano. Dado o caráter satírico que inspirou a canção, a versão registrada na Biblioteca Nacional enfatizaria a crítica bem-humorada a polícia tendo em vista a provocação do jornal “A Noite”, em 1913. A letra deixa evidente esse caráter:

O chefe da polícia  
Pelo Telefone  
Mandou avisar  
Que na Carioca  
Tem uma roleta  
Para se jogar.

Ai, ai, ai  
O chefe gosta da roleta,  
Ô maninha,  
Ai, ai, ai  
Ninguém mais fica forreta,  
É maninha.

Chefe Aurelino,  
Sinho, sinhô  
É um bom menino  
Sinhô, sinhô  
Pra se jogar  
Sinhô, sinhô  
De todo o jeito  
Sinhô, sinhô,  
O bacará  
Sinhô, sinhô,  
O pinguelim,  
Sinhô, sinhô,

Tudo é assim. (MOURA, 1995, p.119-120)

As primeiras gravações de “Pelo Telefone”, cujo intérprete seria o famoso cantor Baiano – responsável também pela primeira gravação de música popular no Brasil, o lundu “Isto é Bom” de Xisto Bahia –, censurariam por completo as menções à roleta e ao chefe de polícia, este sendo substituído por um alegórico “chefe da folia” que enunciaria a lírica alterada para celebrar o festejo carnavalesco.

O chefe da folia  
Pelo Telefone  
Mandou avisar  
Que com alegria  
Não se questione  
Para se jogar.

Ai, ai, ai  
É deixar as mágoas para trás,  
Ó rapaz,  
Ai, ai, ai  
Fica triste de és capaz,  
É verás.

Tomara que tu apanhes  
Pra não tornar a fazer isso;  
Tirar amores dos outros  
Depois fazer seu feitiço...

Ai, ai, rolinha,  
Sinho, sinhô  
Se embaraçou  
É que a avezinha  
Sinhô, sinhô  
Nunca sambou  
Sinhô, sinhô  
Porque esse samba  
Sinhô, sinhô,  
De arrepiar  
Sinhô, sinhô,  
Põe perna bamba,  
Sinhô, sinhô,

Mas faz gozar

O Peru me disse  
Se o morcego visse  
Eu fazer tolice,  
Que eu então saísse  
Dessa esquisitice  
De disse que não disse.

Ai, ai, ai  
Aí está o canto ideal,  
Triunfal,  
Viva o nosso Carnaval  
Sem rival.

Se quem tira amor dos outros  
Por Deus fosse castigado;  
O mundo estava vazio  
E o inferno só habitado...

Queres ou não,  
Sinho, sinhô  
Vir pro cordão  
Sinhô, sinhô  
Do coração,  
Sinhô, sinhô  
Pra esse samba  
Sinhô, sinhô (MOURA, 1995, p.121-122)

Embora contrariando a intenção original de Donga, essa seria a versão mais conhecida de “Pelo Telefone” e que ficaria na memória, no que é demonstrativo da capacidade de perpetuação da reprodução fonográfica. Se por um lado, as menções ao evento inspirador são removidas, não se dissipa a aproximação com a crônica urbana, tendo em vista a variedade de referências e alegorias ao carnaval carioca. A canção realiza homenagens aos “carnavalescos Morcego, Peru, o co-autor Mauro de Almeida e Noberto do Amaral Júnior, ‘praças escovadas’ e figuras centrais do Clube dos Democratas e do mundo carnavalesco carioca” (MOURA, 1995, p. 121). Também é notável a menção aos cordões, que correspondem às primeiras formas de formação do carnaval popular na cidade, voltado às classes subalternas.

Se Donga sente desgosto em ter de alterar a lírica de sua canção para não acirrar controversas, o círculo da casa de Tia Ciata sente desgosto em relação à Donga por ter se apropriado de cantos das festanças coletivas para dar forma a sua canção autoral. O choque entre essas diferentes formas de conceber o samba levaria ao azedamento das relações de Donga com Tia Ciata e a comunidade de seu entorno, mas a reação desta ao lançamento de “Pelo Telefone” no

espaço público responde a algumas contradições interessantes. Primeiramente, como que espelhando o limiar entre tradição e modernidade que suscitava o cotidiano daquela comunidade, foi publicada uma nota no “Jornal do Brasil” de 4 de fevereiro de 1917, assinada por Tia Ciata demais integrantes do seu círculo – com destaque ao nome de Sinhô – que protestava contra a concepção autoral de Donga. Publicou-se também o que seria a “verdadeira” versão de “Pelo Telefone”. Contudo, a lírica, além de prestar homenagem aos grandes nomes da comunidade, ataca indiretamente Donga:

Pelo Telefone  
A minha boa gente  
Mandou avisar  
Que o meu bom arranjo  
Era oferecido  
Pra se cantar.

Ai, ai, ai  
Leva a mão na consciência,  
Meu bem,  
Ai, ai, ai,  
Mas porque tanta presença,  
Meu bem?

Ó que caradura  
De dizer nas rodas  
Que o arranjo é teu!  
É do bom Hilário  
E da velha Ciata  
Que o Sinhô escreveu.

Tomara que tu apanhes  
Pra não tornar fazer isso  
Escrever o que é dos outros  
Sem olhar o compromisso. (MOURA, 1995, p.124-125)

A nota foi lançada no calor do Carnaval de 1917 e foi publicada para divulgar que essa lírica seria cantada pelo grêmio carnavalesco “Fala Gente”, ligado à Ciata; que embora proteste contra Donga, homenageia a Mauro de Almeida. Cabe menção que a nota não caracteriza “Pelo Telefone” como samba, mas sim como tango, algo que enunciaria outra polêmica fundamental sobre “Pelo Telefone”: se o protótipo do samba moderno não seria em verdade um maxixe, impressão fortalecida pelo arranjo rítmico-melódico da gravação de Baiano. Chocando-se com as concepções modernas de canção, os baianos liderados por Tia Ciata mostram, entretanto, que estão dispostos a disputar seus fazeres no espaço urbano. Isso levaria à confusão sobre as concepções de

autoria que permeiam essa primeira fase de modernização do samba, onde personalidades já iniciadas na tradição, como Heitor dos Prazeres e Sinhô, a apropriarem-se de cantos coletivos, transformando-os em canções de cunho autoral. Esse momento de adequação do samba a canção moderna iria perdurar mesmo depois da revolução feita pelos compositores da Estácio nos anos 30, mudando apenas a situação de captura de cantos coletivos por um indivíduo para a venda de composições para terceiros.

### **Conclusão**

Relembrando Walter Benjamin (2012), o aparecimento das modernas técnicas de reprodução revolucionou a arte de forma que pressupostos como tradição e autenticidade decaíssem em prol do consumo de massas. Ao pensar o papel de “Pelo Telefone” ao definir o samba moderno, levando-o a considerar questões como autoria e registro, deve se entender que a ruptura com a tradição a liga à problemática desta devido ao trauma da escravidão e da adaptação à reterritorialização. É necessário, portanto, entender o samba sob a questão da experiência coletiva como resistência.

Porém, se a experiência de resistência fazia parte dessa conjuntura cultural, também existia a maleabilidade para realizar trocas e diálogos culturais, algo que possibilitou que as comunidades afro-brasileiras integrassem-se a uma sociedade em formação, como também influenciasse consideravelmente tal conjuntura cultural; especialmente nos meios urbanos em vias de modernização.

“Pelo Telefone” surge nessa encruzilhada. A recepção de Tia Ciata aos diferentes seguimentos sociais do Rio de Janeiro e o fluxo cultural de sua casa permitiu a Donga obter as influências e contatos necessários para conceber o samba como canção autoral e definir algumas das características basilares do samba moderno. Porém, ao reivindicar para si algo cuja base provém da experiência coletiva, surge o choque entre uma tradição concebida através da resistência de pressupostos comunitários e uma modernidade ascendente que expandia seus ditames sobre os mínimos aspectos da cotidianidade urbana. Entre a resistência e a abertura, a resposta dos praticantes do samba para lidar com esse problema levaria a percepções confusas da nova situação e que demoraria a ser definida.

### **REFERÊNCIAS**

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Achados e perdidos:** ensaios de crítica. São Paulo: Editora Polis Ltda., 1979.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Volume – I. Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. 2012.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência.** São Paulo: Ática. 2007.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MOURA, Robert. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.** 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34. 1998.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

[Recebido: 20 out. 2016 – Aceito: 22 nov. 2016]