

# OS PRIMEIROS PASSOS DO SAMBA COM A INDÚSTRIA FONOGRAFICA: DA CASA EDISON À DIVERSIFICAÇÃO DAS GRAVADORAS

## THE FIRST STEPS OF SAMBA WITH THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY: FROM CASA EDISON TO THE DIVERSIFICATION OF RECORD

Gabriel Valladares GIESTA\*

**Resumo:** O presente artigo parte de um estudo de caso sobre o samba e as gravadoras nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro, tendo como objetivo refletir sobre o conceito de indústria cultural. Neste caso, tem como foco a relação entre indústria cultural e cultura popular, principalmente no que tange à indústria fonográfica. Sendo assim, busca-se trabalhar uma construção teórica e conceitual no fazer historiográfico a partir do diálogo com o objeto de pesquisa em questão, neste caso, os sambas gravados no Rio de Janeiro das décadas de 1910, 1920 e 1930.

**Palavras-chave:** Indústria fonográfica – Indústria cultural – Samba – Cultura popular.

**Abstract:** This article presents a case study on Samba and record labels in the first decades of the Twentieth Century at Rio de Janeiro, aiming to discuss the concept of culture industry. In this case, this article focuses on the relation between the culture industry and popular culture, mainly concerning the phonographic industry. Thus, it seeks out to work on a theoretical and conceptual construction in the historiographical craft dialoguing with the research object in question, in this case, the samba songs recorded at Rio de Janeiro in the 1910s, 1920s and 1930s.

**Keywords:** Phonographic industry – Culture industry – Samba – Popular culture.

Parte da historiografia tradicional sobre a Primeira República tem resumido o período como um momento de “embranquecimento” do Brasil, quando as manifestações culturais com identidades associadas a matrizes e referências afro-brasileiras teriam sido perseguidas e deletadas pelas autoridades. No entanto, pesquisas atuais demonstram que as políticas e posturas que perseguiram estas manifestações não foram totalmente hegemônicas, mesmo atuando em uma relação de poder desigual. Da mesma forma, também não foram capazes de impedir que músicas e expressões culturais com marcas afro-brasileiras circulassem na sociedade carioca de então, sendo afirmadas, defendidas

---

\* Mestre em História – Doutorando – Programa de Pós-graduação em História Comparada – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – UFRJ – Universidade Federal Fluminense, Largo de São Francisco 1, CEP: 20051-070, Rio de Janeiro, RJ - Brasil. Professor de História – Secretaria de Estado de Educação – RJ e Secretaria Municipal de Educação e Cultura – Prefeitura de Itaboraí. E-mail: [gabrielgiesta@msn.com](mailto:gabrielgiesta@msn.com).

e transformando-se, em diálogo com diferentes culturas e grupos da época (GOMES e ABREU, 2009).

A nascente indústria fonográfica do país - representada principalmente pela Casa Edison, nos primeiros anos da República, e por outras gravadoras, com o passar do tempo - foi um importante meio pelo qual músicos populares puderam negociar e encontrar espaço de difusão para suas canções, dentre elas o samba, com todas as características das expressões culturais citadas acima. Diversas foram as músicas registradas e veiculadas por esta indústria fonográfica, muitas delas tratando de temas relativos a afro-religiosidades, culturas e identidades negras.

A presença do samba (e da música popular em geral) nas gravadoras surge, então, como espaço privilegiado para analisarmos os conflitos em torno da cultura popular. Aqui, parte-se do princípio conceitual de Hall sobre Hegemonia Cultural. Segundo o autor, esta “nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (...); sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele” (HALL, 2006, p. 320). Assim sendo, a indústria fonográfica configurou-se enquanto veículo de expressão da música popular, no qual identidades culturais estiveram em disputa, estando o samba inserido nestes conflitos em torno da cultura.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar o fato de que, ao se tratar de indústria fonográfica, não se está lidando com a simples reprodução das canções assim como elas eram produzidas pelos músicos populares em momentos de espontaneidade. Ou seja, as gravadoras foram (e são) um meio de reprodução e divulgação das canções, em que as músicas passam por um processo de seleção, negociação e adaptação para então serem comercializadas. Muitos indivíduos inseridos no contexto histórico aqui trabalhado já apontavam para esta questão. Repórteres do próprio Jornal do Brasil, em matéria sobre o carnaval carioca, datada de 4 de fevereiro de 1932, demonstram suas percepções em relação à diferença entre a música gravada e a realizada na prática social: “O público que conhece a música do ‘malandro’ pelo disco ainda não calculou talvez o sabor que tem a melodia na boca do próprio ‘malandro’. O efeito é muito maior e a sugestão é muito intensa.” (apud CABRAL, 2011, p. 72).

Um ano depois, o jornalista Francisco Guimarães, Vagalume, também expôs sua sensação sobre as possíveis diferenças entre os sambas gravados e os realizados nas rodas. Em seu livro *Na roda de Samba*, Vagalume reclamava que o samba quando passa “da boca da gente da roda para o disco da vitrola” perde grande parte de seu valor e, por

isso, poderia se perder com o tempo (apud TROTTA, 2011, p. 85/86). Nestes termos, o jornalista se manifestava contra a transformação do samba através da indústria fonográfica. Independentemente do fato de estar defendendo um referencial de autenticidade próprio para o samba, conservador ou não, a fala de Vagalume dá luz às possíveis influências as quais o samba vivenciou em sua entrada no mercado de bens culturais no Rio de Janeiro e, de forma mais ampla, nos faz refletir sobre a relação entre a indústria fonográfica e a cultura popular em geral. Tais questões são importantes de serem abordadas.

Com o advento progressivo das gravadoras no Brasil, a possibilidade de se comercializar as músicas de forma material se fez presente. Em síntese, durante o início do século XX, o país assistirá ao surgimento (e crescimento) de um mercado de bens culturais em torno das canções gravadas pela indústria fonográfica. Neste caso, pode-se dizer que começa a se solidificar um mercado de massas no país, em que o objetivo passa a ser o de vender para o grande público e, para isto, intensifica-se a busca por denominadores comuns nas mercadorias, que agradem a todos.

Tais ideias a serem problematizadas e contextualizadas têm como base o importante trabalho de Adorno e Horkheimer (1982). Segundo os autores, a busca por um denominador comum resultaria em um processo de “standardização” das músicas, ou seja, uma série de repetições de elementos e fórmulas comuns, que seriam de sucesso com o objetivo de atingir o grande público. Como consequência deste processo, teríamos uma diminuição da diversidade cultural e estética no mercado.

Um dos grandes responsáveis pelo processo de standardização, para Adorno e Horkheimer (1982), seria a Indústria Cultural, um conjunto integrado e complexo de empresas e indústrias que visaria controlar o mercado de bens culturais. De acordo com os autores, tal conglomerado tem o objetivo primordial de potencializar seus lucros, criando assim necessidades imediatas aos consumidores, o que, também, acaba por atrofiar a “imaginação e espontaneidade” destes e dos artistas.

No entanto, o conceito de Indústria Cultural vem sendo reformulado e repensado desde então, havendo a necessidade de pontuar algumas nuances. Em primeiro lugar, a própria noção de standardização pode ser relativizada, pois mesmo que existam semelhanças entre músicas e produtos culturais na indústria, é inegável “a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte” (MARTÍN-BARBERO, 2001). Da mesma forma, dependendo do contexto histórico estudado, pode-se encontrar uma grande diversidade de produtos

culturais sendo comercializados, como canções, livros e filmes dos mais diversos. Tal relação que coloca a estandardização em oposição à pluralidade musical é difícil de ser quantificada e definida, porém ambos os processos estão presentes quando se fala em mercado cultural. Sobre esta relação, Alberto M. R. Silva (1994) pondera:

Se por um lado sabemos que o tratamento industrial-capitalista dado à música tende a conferir à canção traços de mercadoria produzida em série, que tem como horizonte a estandardização, isto é, a subordinação da linguagem a padrões uniformizados visando apenas o mercado, por outro lado não se pode esquecer o caráter de socialização trazido pela indústria cultural no sentido de sua divulgação (SILVA, 1994, p.24/25).

Nesta linha, Stuart Hall (2006) aponta que a globalização cultural homogeneiza, porém também abre espaço para o “descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas”, pois abre possibilidades de contestação, marcando uma importante mudança no campo da cultura rumo ao popular. Evidentemente, Hall fala da globalização no final do século XX, porém seus conceitos ainda são aplicáveis na temporalidade estudada aqui, pois a globalização já era uma realidade no Rio de Janeiro dos anos 1900, cidade que foi sede da primeira gravadora do Brasil, a Casa Edison, com forte presença de capital estrangeiro, como veremos melhor logo à frente.

Em segundo lugar, o conceito de Indústria Cultural defendido por Adorno e Horkheimer (1982) contribui, em muito, ao explicitar certa unidade do sistema e que, existindo uma interligação entre grandes empresas do mercado cultural, a consequência que se tem é a formação de um complexo conglomerado com forte controle sobre a circulação de informações. Porém, caso levados ao extremo, estes conceitos podem ser interpretados de forma totalitária, impedindo a observação de brechas neste sistema. Segundo Felipe Trotta,

Não se pode negar que a concentração de poder nas mãos dessas poucas empresas é enorme e, de fato, favorece a uma diminuição da diversidade das ofertas culturais, na eterna busca pelo denominador comum e o sucesso imediato. No entanto, o conceito de indústria cultural pressupõe uma noção de que esses “escritórios” modelam os gostos com o objetivo de manter os espectadores presos aos seus ditames, dominando-os. A teoria da dominação cultural se enfraquece à medida que ela deriva de um certo “aristocracismo cultural” evidente no texto, que se apóia nas combatidas ideias de alta e baixa cultura, opondo lazer e estética. (TROTТА, 2011, p. 42).

Neste caso, é preciso cautela para não supervalorizar o papel e a força da indústria cultural, pois assim teríamos um quadro em que os consumidores são mera massa de manobra, controlados por uma entidade onisciente e onipresente que tem o domínio sobre tudo o que circula culturalmente na sociedade. Como já apontado, isto é improvável de ocorrer em qualquer contexto histórico, principalmente em uma sociedade em que a indústria cultural (e fonográfica, como é o caso de nosso estudo) ainda é bastante incipiente. Este é, exatamente, o contexto da cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

Outro ponto a ser abordado é a dificuldade em definir o nível de modificação pelo qual passa uma canção no caminho entre a cabeça do compositor e o disco comercializado ou, até mesmo, o grau de filtragem que as gravadoras impunham na hora de escolher quais músicas seriam gravadas ou aquelas que seriam descartadas. No entanto, alguns indícios podem esclarecer como este circuito funcionava, sendo primordial entender o próprio surgimento da indústria fonográfica no Brasil e como ela se desenvolveu durante as primeiras décadas do século XX, principalmente no Rio de Janeiro. Desta maneira, poderemos melhor contextualizar as reflexões em torno da indústria cultural em relação ao nosso objeto de pesquisa.

É impossível fazer um breve panorama histórico da indústria fonográfica brasileira sem começar falando da Casa Edison, fundada em 1900 na Rua do Ouvidor por Frederico Figner – empresário de origem Tcheca, porém com cidadania norte-americana. Na ocasião, Figner pôs o nome da gravadora em homenagem a um dos inventores do fonógrafo, Thomas Edison. Anteriormente, Figner viajara pelo Brasil fazendo exhibições da novidade trazida por ele ao país, o fonógrafo ou “máquina falante”, como era anunciado (FRANCESCHI, 2002). A partir de 1898, começou a venda de cilindros gravados, tendo a liderança neste tipo de mercado. Contudo, vale mencionar que, de acordo com Caroline Vieira (2010), mesmo estando à frente deste comércio, “não era apenas Figner que gravava e comercializava cilindros e outros equipamentos sonoros, havia bastante concorrência, como a Casa Ao Bogary e a Casa Cipriano” (VIEIRA, 2010, p. 25).

A partir de 1902, começa a comercialização dos discos, devido à entrada no mercado do gramofone, em que a reprodução do som era feita através de uma agulha metálica presa a um diafragma, a qual passava por chapas prensadas que eram os discos. Durante os primórdios do século XX, o comércio de canções gravadas será feito a partir dos discos, com algumas variações na tecnologia. Entretanto, até o início da década de

1910, o Brasil não tinha tecnologia suficiente para a produção dos discos e o processo se dava da seguinte maneira: a gravação era feita no Rio de Janeiro, porém a cera tinha de ser enviada para a Alemanha, onde eram prensados. Após alguns meses, retornavam os discos com as músicas para, então, serem comercializados (FRANCESCHI, 2002, p.117)

Em 1911, Fred Figner associa-se à Odeon, que pertencia à firma holandesa Transoceanic. Esta parceria seria fundamental para o mercado fonográfico no Brasil, pois, a partir de 1912, a Odeon inicia a fabricação de discos no Brasil, sendo a primeira empresa da América Latina a fazê-lo. Como já apontado, a Casa Edison em parceria com a Odeon não foi a única gravadora do Brasil no início do século (VIEIRA, 2010), entretanto elas tiveram importante papel na consolidação deste mercado, pois, além do pioneirismo, a Odeon foi a empresa que mais gravou no sistema de discos em 78 rotações por minuto (FRANCESCHI, 2002, p. 202).

O período entre os anos de 1902 a 1927 nas gravações musicais no Brasil pode ser chamado de “fase mecânica”, em que a tecnologia de captação se fazia através de um cone de aço, o que prejudicava a qualidade do som. A partir de 1927, inicia-se a “fase elétrica”, na qual o som era captado por microfone, o que melhorou sensivelmente as condições de gravação, com maior capacidade de reproduzir sons com menos ruídos (FRANCESCHI, 2002, p. 206-208). E é neste contexto do final da década de 1920 que o mercado fonográfico viverá uma expansão e diversificação:

O mercado de discos brasileiros, no final da década de 20, também estava em ritmo de revolução, com o advento da gravação elétrica e a instalação de várias gravadoras no país. Até 1928 existia apenas uma gravadora lançando discos no Brasil, a Casa Edison, de propriedade da empresa Odeon<sup>1</sup>. Nesse ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. No ano seguinte, 1929, é a vez da Brunswick e da RCA, todas com sede no Rio de Janeiro e todas precisando de novos músicos para completar seus *casts* (VIANNA, 2007, p. 110).

Mesmo com o crescimento gradual do mercado cultural, durante todo o período citado acima seria difícil sustentar a existência de uma indústria cultural estruturada no Brasil a qual tivesse força de impor gostos e padrões estéticos, respectivamente, aos consumidores e às músicas, segundo os padrões definidos por Adorno e Horkheimer (1982). No caso da indústria fonográfica, esta ainda era muito incipiente e, na maioria dos casos, as músicas gravadas eram músicas que faziam sucesso nas ruas. De fato, muitos músicos e canções ficaram de fora do mercado fonográfico, porém os que

conseguiram entrar neste circuito são significativos, pois eram músicos e canções que faziam sucesso no teatro de revista, na Festa da Penha, no carnaval, nos bares e gafieiras pela cidade carioca.

Portanto, voltamos à relação entre cultura popular e indústria cultural. Nestes termos, cabe dizer que à medida que a música popular, em especial o samba, “ganhava a cidade” e ingressava no “heterogêneo e vasto mercado do consumo cultural” (MATOS, 1982), provavelmente existiram tentativas de “tornar exótica” tal cultura, fazendo-a apenas uma mercadoria sem sentido político-social. No entanto, outras possibilidades de significado e uso das canções também se abriram. Ao trabalhar os tempos atuais, Livio Sansone (2000) nos dá algumas dicas passíveis de uso em nossa temporalidade:

[...] a mercantilização de versões locais da cultura negra e de seus artefatos implica uma ocidentalização [...]. No entanto, a mercantilização significa também fazer um artefato crescentemente acessível no mundo inteiro. Assim, a mercantilização requer uma seleção entre objetos e artefatos negros, uma vez que nem todos podem ser globalizados, mas também confere status e promove aqueles que estão sendo selecionados (SANSONE, 2000, p.112).

Nesta linha, pode-se compreender que a cidade do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX foi palco de um crescente movimento por afirmação política, cultural e social de setores populares, os quais usaram o samba e a nascente indústria cultural enquanto meio para alcançar seus objetivos. O próprio samba se transformou neste processo. Ou seja, ao mesmo tempo em que impôs marcas próprias na paisagem cultural da cidade, também teve de adequar-se para que isso ocorresse, causando conflitos tanto externos quanto internos.

Tais processos se fizeram no seio de uma sociedade que passava por um processo de amadurecimento de seu modo de produção capitalista, pois no início do século XX é que começa a surgir uma indústria no Rio de Janeiro, e no Brasil em geral. Sobre a relação entre capitalismo e cultura, Harvey (2005) é esclarecedor:

Nesse caso, é que assumem certa importância estrutural as contradições enfrentadas pelos capitalistas quando buscam renda monopolista. Ao procurarem explorar valores de autenticidade, localidade, história, cultura, memórias coletivas e tradição, abrem espaço para a reflexão e a ação política, nas quais alternativas podem ser tanto planejadas como perseguidas. Esse espaço merece intensa investigação e cultivo pelos movimentos de oposição. É um dos espaços chave de esperança para a construção de um tipo alternativo de globalização, em que as forças progressistas da cultura se

apropriam de espaços chave do capital em vez do contrário (HARVEY, 2005, p. 239).

Um indício de que havia estes “espaços chave de esperança” para se gravar canções no mercado fonográfico nascente são as já citadas músicas falando de identidades afro-brasileiras, feitiços e crítica social. Temas estes que, com certeza, não eram muito queridos para membros da elite conservadora carioca de então. A guisa de exemplo, pode-se citar: de Sinhô, “A favela vai abaixo” (1928), “Macumba Gegê” (1922), “Alta Madrugada” (1930), “Professor de Violão” (1931); de João da Baiana, temos “Dona Clara” (1927), “Que querê” (1931); de Pixinguinha, há “Partido Alto” (1932) com Cícero de Almeida e “Samba de Nego” (1928); “Abandona o preconceito” (1934), de Maércio de Azevedo e Francisco Matoso, gravada pelo famoso Bando da Lua; e “Favela”, de Waldemar Silva e Roberto Martins, cantada por Francisco Alves em gravação de 1936.

Como já dito, muitas destas músicas, para serem gravadas, faziam o seguinte percurso: do sucesso na prática social da cidade em festas, salões e teatros para daí serem procuradas por representantes das gravadoras. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (doravante MIS), Heitor dos Prazeres, um dos primeiros sambistas que depois iria se juntar ao grupo do Estácio, disse: “[...] naquele tempo não tinha rádio [...] a gente ia lançar as músicas feitas na Festa da Penha. Então quando a música era divulgada na Festa da Penha, nós podíamos ficar tranquilos que aquela música já era [sic] do carnaval.” No depoimento de Donga à mesma instituição, um pequeno diálogo sobre o famoso samba “Pelo Telefone” reforça a ideia aqui defendida:

MIS – Voltando ao “Pelo Telefone”, quer dizer que um belo dia você levou a música para uma fábrica de gravação?  
- Levei não, fui chamado. O Figner mandou me chamar. Naquela época os autores eram mais importantes, havia mais respeito. Na ocasião ele me perguntou se eu queria divulgar o negócio e eu topei (Donga em depoimento ao MIS/RJ, 02/04/1969)<sup>2</sup>.

Nos testemunhos para o MIS-RJ feitos por importantes compositores do Estácio, encontramos, também, referências aos representantes das gravadoras procurando os músicos para, então, gravar suas músicas de sucesso. Acebíades Barcelos, ao ser perguntado como as gravadoras chegavam a eles, respondeu da seguinte maneira: “Eu fiz um samba ‘A malandragem’ [...] e em todas as escolas, todos os blocos cantavam.”<sup>3</sup>. Daí em diante, Bide começa a relatar como Francisco Alves o teria procurado para



gravar a música. Sobre isto, Ismael faz uma narrativa semelhante ao ser perguntado sobre o seu primeiro contato com o ambiente artístico profissional: “Aí entra o Francisco Alves. Fui por ele procurado [...]. Conforme eu disse que meus sambas se espalhavam em vários bairros e, como tal, chegavam meus sambas aos ouvidos dele, o então Chico Viola.”<sup>4</sup> Segundo Felipe Trotta:

[...] sempre foi a partir das rodas e das escolas que os sambistas adquiriram prestígio e conquistaram posições no mercado de música. [...] Alguns sambistas gozavam de bom trânsito nos circuitos profissionais, tendo diversas composições gravadas e, apesar da pouca compensação financeira, o intercâmbio entre as rodas [escolas] e o mercado transcorria de forma relativamente amistosa (TROTTA, 2011, p. 86).

Contudo, é importante ressaltar que esta relação entre samba e indústria fonográfica é, principalmente, uma relação de poder entre partes desiguais. Evidentemente, ambos saíam ganhando *grosso modo*, pois enquanto muitos músicos e compositores estavam ávidos por visibilidade e oportunidades financeiras, as gravadoras tinham interesse em suas canções que faziam sucesso nas ruas, tendo grande potencial de comercialização. Entretanto, quem saía com os maiores lucros eram as gravadoras, os intérpretes e os agentes mediadores entre compositores e indústria, como Francisco Alves. Além disto, é importante entender que a visibilidade que o samba ganha na indústria fonográfica se configura, em muitos momentos, enquanto uma “visibilidade controlada” (HALL, 2006, p. 321), pois se dá no ambiente de reprodução e circulação das próprias gravadoras. Neste contexto, os músicos acabaram optando e sendo levados a adequar-se às regras comerciais do mercado, o que acarretou uma série de transformações em sua musicalidade.

Carlos Sandroni (2008) define estas transformações do samba no início do século XX enquanto um processo de mudança do samba “folclórico” em direção à consolidação do gênero enquanto “música popular”. Independente dos problemas relativos ao uso dos termos um tanto quanto inadequados conceitualmente na pesquisa histórica, Sandroni (2008) contribui muito ao esmiuçar algumas mudanças no samba após sua entrada no mercado de bens culturais da cidade do Rio de Janeiro.

Em primeiro lugar, para além do espaço aberto e coletivo das rodas e festas improvisadas, os sambistas passam a frequentar o mundo das gravadoras, estúdios e rádios. Concomitantemente, uma nova lógica de produção é introduzida em torno das músicas, pois estas passam a se tornar produto vendável, de autoria individual: um

compositor, autor do samba, que ficará com parte dos lucros os quais a canção possa proporcionar. Portanto, a indústria fonográfica fortalece a noção de propriedade musical dentre os músicos populares, algo que era pouco presente no samba “folclórico”, em que a lógica de “produção e uso coletivos” era predominante (SODRÉ, 1998, p.41).

Dentre os primeiros músicos a ingressarem no mercado fonográfico através de composições catalogadas como “Samba”, muitas são as disputas em torno da autoria. O próprio “Pelo Telefone”, registrado por Donga e Mauro de Almeida e famoso por ser visto como o “primeiro samba gravado”<sup>5</sup>, foi fruto de contendas entre os sambistas. Em 1916, Ernesto Maria dos Santos, o Donga, registrou em seu nome somente o arranjo de “Pelo Telefone” na Biblioteca Nacional. Entretanto, no mesmo ano de seu lançamento, em 1917, o Jornal do Brasil do dia 4 de fevereiro publicou uma nota em que Tia Ciata, Sinhô e outros sambistas criticavam Donga, acusando-o de roubar a autoria da música (SANDRONI, 2008, p. 119). Em nota, o jornal reproduzia versos do samba “Roceiro”, o qual circulou na cidade, parodiando o “Pelo Telefone”:

Oh 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  
Pra não tornar fazer isso  
Escrever o que é dos outros  
Sem olhar o compromisso (*apud* FRANCESCHI, 2010, p. 32).

Ao fazer uma análise etnomusicológica de “Pelo Telefone”, Sandroni (2008) mostra como esta canção é uma colcha de retalhos, provavelmente elaborada a partir da junção de uma série de trechos de músicas rurais, sendo improvável definir um autor individual para cada trecho. Porém, o que importa em termos sociais não é a autoria em si, mas sim o fato de que, a partir do sucesso de “Pelo Telefone” e das contendas em torno desta canção, fica evidente o fortalecimento de uma nova lógica em torno da produção cultural popular, centrada na propriedade das canções.

A polêmica sobre o “primeiro samba gravado” é exemplar: um *único* sambista registra a música e colhe os louros por ser o “criador” desta, enquanto um *grupo* de sambistas reivindica que a música teria sido elaborada por eles. Neste caso, estão em confronto duas formas de produção musical: uma “*individual*”, ligada ao mercado, e

outra *coletiva*, ligada à roda de samba. Evidentemente, não se trata de personificar o debate, dizendo que este ou aquele sambista estava associado ao mercado enquanto outros não, pois tanto Donga quanto os sambistas que o criticavam viviam as duas realidades – Sinhô, um dos críticos de Donga na ocasião, gravou muitas músicas e era conhecido como o “Rei do Samba”. Entretanto, a polêmica nos mostra que os conflitos em torno da autoria evidenciam um momento de transformação na lógica de produção e circulação cultural das músicas destes populares.

O mesmo Sinhô, que anteriormente reclamara a autoria de “Pelo Telefone”, também foi acusado de “roubar” músicas por outro importante compositor de samba das décadas de 1920/1930, Heitor dos Prazeres. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som<sup>6</sup>, Prazeres relembra este episódio de desavenças entre os dois sambistas, que teria começado com a música “Deixa a malandragem se és capaz”, composta por ele em 1926, a qual teria sido um “sucesso bruto” do carnaval de 1928. Já em 1930, Mario Reis gravou esta mesma música, porém com o nome de “Ora vejam só”, em que Sinhô aparece como único compositor<sup>7</sup>. Esta não foi a única disputa entre os sambistas, pois a canção “Cassino Maxixe” de 1927, gravada por Francisco Alves, também teve a autoria reivindicada por Prazeres. Sobre esta polêmica, Sinhô respondeu de forma irônica com uma frase que irá ficar famosa no meio artístico: “Samba é como passarinho. É de quem pegar...” (SANDRONI, 2008, p. 161). Em seu depoimento, Prazeres ironiza com esta fala ao dizer que Sinhô “pegou passarinho no ar sem saber de quem era”<sup>8</sup>.

As contendas entre Prazeres e Sinhô renderam um bom número de sambas em que os compositores atacavam, de forma irônica, um ao outro. Inicialmente, Heitor dos Prazeres lança a canção “Olha ele, cuidado”, que, segundo o Instituto Moreira Salles, foi lançada em março de 1929. Em seu depoimento ao MIS, Prazeres canta um trecho da música: “Olha ele, cuidado / com aquela conversa danada [...] / Eu fui perto dele / Pedir o que era meu / Ele com aquela conversa danada / ganhava mais do que eu”. No mesmo ano desta música, Sinhô lança “Segura o Boi” em que ironiza com Heitor dos Prazeres o qual, imediatamente, responde com “Rei dos meus sambas”, satirizando o título de Sinhô e ao mesmo tempo denunciando-o por roubar seus sambas.

Segundo Sandroni (2008), os próprios debates em torno da propriedade das canções foram gradualmente modificando-se. No início do século XX, mesmo ocorrendo alguns conflitos, a questão da autoria era mais relativa, o que deixava um ambiente mais propício para apropriações “livres”, do tipo daquelas justificadas pela fala de Sinhô: “Samba é como passarinho, é de quem pegar”. Nesta linha, Sandroni

(2008) reproduz um depoimento de Noel Rosa de 1935 em que o então famoso sambista falava sobre estes tempos:

Sinhô foi ao morro, captou vários estribilhos de samba e os estilizou com grande sucesso. [...] em matéria musical, quem poderia falar melhor, se fosse vivo, seria o Sinhô. Ele é que estava sempre lá para pegar os temas musicais e publicar... Não dava parceria porque, na época, não havia nada disso (*apud* SANDRONI, 2008, p. 146).

Já na virada da década de 1920 para 1930, a lógica autoral estaria mais solidificada, abrindo espaço para um mercado de parcerias, vendas e compras de sambas:

Se para Sinhô o samba encontrava-se em estado de natureza podendo ser apropriado e publicado, sem outras delongas, pelo primeiro que viesse, o final da década de 1920 verá estabelecer-se uma nova modalidade de relação na área: a compra e venda de sambas (SANDRONI, 2008, p. 147).

Um personagem que teve papel central neste mercado de compra de músicas e parcerias foi o famoso cantor Francisco Alves. Tendo uma relação mais estreita com o mundo das gravadoras, Chico Viola, como era conhecido, foi um importante mediador entre compositores populares e o mundo da fonografia. Diversos são os relatos de sambistas, principalmente do Estácio, em que o cantor aparece propondo entrar na parceria da música ou comprá-la. Em troca, Francisco Alves levava a canção para as gravadoras e as divulgava, dando parte dos lucros aos compositores, ao mesmo tempo em que proporcionava uma porta de entrada no mercado fonográfico para muitos sambistas. Esta atuação de Chico Alves foi fruto de muita polêmica no mundo do samba e, além disso, diz muito sobre a relação entre cultura popular e a indústria fonográfica. Portanto, é preciso refletir algumas questões com calma.

Primeiramente, não são apenas os depoimentos que afirmam a atuação de Francisco Alves junto ao samba, pois ao fazer uma pesquisa documental encontramos diversas músicas em que o cantor aparece como compositor. Isto se deve, em grande parte, às parcerias que ele propunha aos sambistas. Em entrevista a Sérgio Cabral, o sambista Bide explica como se dava este processo:

### **Os seus primeiros sambas foram lançados no Estácio?**

Bide – Isso mesmo. A *malandragem*, por exemplo, saiu de lá do Estácio de Sá. Francisco Alves foi me procurar numa gafieira, a Estrela Dalva, no Rio Comprido, e acabou gravando.

### **Você vendeu o samba por quanto?**

Bide – Não vendi, não. Desci da Estrela Dalva para falar com ele. [...] Primeira gravação, primeiro sucesso.

### **Mas Francisco Alves entrou na parceria.**

Bide – Entrou. Você queria que ele não entrasse? (CABRAL, 2011, p. 278).

No depoimento de Bide encontramos a distinção entre duas modalidades: a primeira seria a venda de sambas, em que o comprador tornava-se proprietário completo da música, e a segunda, mais utilizada e lembrada com maior orgulho nos depoimentos, seria a parceria. Esta é bem explicada por Buci Moreira, outro integrante do Deixa Falar, bloco que Bide foi fundador:

Francisco Alves foi sócio do Deixa Falar. Ele tinha uma situação privilegiada, mas gostava de farra. Subia qualquer morro atrás de um samba bonito. Diziam que ele estava comprando samba, mas não era nada disso, não. Ele dava uma propina ao autor para segurar o samba. Você vê como essa gente é ingrata. Ainda falam mal do rapaz (*apud* CABRAL, 2011, p. 286).

Em relação à parceria proposta por Francisco Alves aos compositores populares, há uma forte polêmica. Alguns intelectuais e pesquisadores defendem que Chico Viola seria um explorador destes músicos, ficando com a maioria dos proventos de suas canções, deixando apenas uma pequena parte para eles. O influente jornalista Vagalume – Francisco Guimarães –, em seu livro sobre samba de 1933, faz duras críticas a Francisco Alves:

FRANCISCO ALVES. – Não é da roda, nem conhece o ritmo do samba. Conhece, entretanto, os fazedores de samba, os musicistas, enfim, – os «enforcados» – com os quais negocia, comprando-lhes os trabalhos e ocultando-lhes os nomes. E quem tiver um trabalho bom, seja de que gênero for e quiser gravar na Casa Edison, tem que vendê-lo ao *Chico Viola*, porque do contrario nada conseguirá!  
Dizem, quase todos, que o *Chico* é um magnífico interprete e mais nada. Afirmam que é incapaz de produzir qualquer coisa, pois que, o que é bom não é seu e o que é seu não presta (GUIMARÃES, 1933, p. 113).

Entretanto, este não é o único olhar possível para Francisco Alves, pois, como vimos acima, alguns sambistas tinham uma memória positiva em relação à sua atuação.

Porém, tais memórias variam como é o caso de Bide quando fala sobre o cantor. Quando perguntado sobre Francisco Alves na entrevista a Cabral (2011) transcrita acima, Bide justifica e defende o fato do cantor ter entrado na parceria de sua primeira música. No entanto, anos antes, ao deixar seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som, Bide relata diversos casos em que Francisco Alves se beneficiou da compra de sambas, entre eles a compra de uma música de Ismael Silva, “Amor de malandro”, pela qual ofereceu 100 mil réis (valor confirmado por Ismael em seu depoimento). Segundo Bide, esta quantia era uma “mixaria naquela época” e, além disto, Alves não teria nem posto o nome de Ismael na composição, fazendo-o apenas posteriormente. Bide diz que Francisco Alves teria feito o mesmo com ele, no lançamento da música “A malandragem”, de 1928. Para completar, Bide ainda acrescenta: “O único cantor que ia me procurar sem maldade [...] era o Silvío Caldas”<sup>9</sup>.

Para além das questões factuais, os relatos acima sobre a atuação de Francisco Alves nos ajudam a refletir sobre o comércio de sambas nas décadas de 1920 e 1930 no Rio de Janeiro. De acordo com Carlos Sandroni:

Boa parte dos observadores considerou o comércio de sambas como uma exploração unilateral, em que compradores espertalhões, brancos e burgueses, sempre levavam a melhor sobre vendedores ingênuos, pretos e proletários (SANDRONI, 2008, p. 150).

Porém, tal visão trata os populares de forma passiva, apenas pelo caleidoscópio da repressão e exploração vivida. A realidade está distante de ser assim, pois estes músicos “pretos e proletários” estavam longe da classificação de “ingênuos”, pois muitos deles estavam conscientes das possibilidades financeiras e profissionais que o mercado fonográfico proporcionava.

Tanto Bide quanto Ismael Silva, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, demonstram tal consciência, lembrando casos em que negociaram com Francisco Alves. O depoimento de Ismael é exemplar, pois nele o sambista diz que impôs uma condição a Chico Alves pra que o cantor gravasse sua primeira música, “Me faz carinhos”: só venderia a música se Nilton Bastos juntamente com o próprio Ismael se apresentassem nas gravadoras. Chico Alves aceitou, pois, de acordo com Ismael, “Qualquer condição que eu apresentasse ele aceitaria”, devido aos “vários sucessos” do sambista em que o cantor tinha interesse.<sup>10</sup>

Voltando a falar sobre as mudanças vividas pelo samba, após serem procurados por Figner, na década de 1900/1910, ou por Francisco Alves, na década de 1920/1930, os músicos e suas canções passavam por um processo de transformação e negociação, em direção ao registro e circulação fonográfica. No entanto, os significados dos sambas não se limitavam, neste processo, apenas à indústria fonográfica, pois podemos detectar certa disparidade entre letras gravadas e veiculadas na rua e nas festas. Ao analisar o já citado samba de Donga e Mauro de Almeida, “Pelo Telefone”, Carlos Sandroni (2008) nos mostra como circulavam duas versões da mesma música nos últimos anos da década de 1910:

(Versão gravada)

O chefe da folia / Pelo Telefone / Manda me avisar / Que com Alegria  
/ Não se questione / Para se brincar.

(Versão Anônima/ “oficiosa”)

O chefe da polícia / Pelo telefone / Manda me avisar / Que na Carioca  
/ Tem uma roleta / Para se jogar.

As letras acima explicitam os conflitos vividos pelos populares no Rio de Janeiro. Em ambas as versões, destaca-se a crônica do fato das diversões das classes humildes serem objeto de perseguição. Porém, na versão gravada, o jogo da roleta não aparece, se restringindo à busca para que “não se questione / para se brincar” e, na versão anônima, a alusão à negociação com o chefe da polícia faz uma crônica de como, mesmo com toda a perseguição, alguns populares buscaram espaços de negociação com os delegados e autoridades em busca de afirmar suas práticas de lazer (“folia” ou o jogo da “roleta”, como dizem as letras).

Segundo Cabral (2011), a versão “oficiosa” teria sido escrita pelo próprio Mauro de Almeida após uma reportagem do jornal *A Noite* ter armado um jogo da roleta no Largo da Carioca com o intuito de criticar o chefe da polícia que, na época, vangloriava-se de ter acabado com a jogatina na localidade. Polêmicas de autoria à parte, o interessante é notar como que esta segunda versão mais crítica ganhou grande popularidade, progressivamente superando a versão gravada.

Portanto, estes exemplos das diferentes versões de uma letra de samba demonstram que os usos e significados sociais das músicas no cotidiano popular são diversos, para além dos que são de imediato determinados pelas versões gravadas.

Contudo, isto não apaga o nível de significado que as versões oficiais têm no contexto que são lançadas, pois estas também circulam, são cantadas e escutadas pela sociedade.

Nestes termos, ao abordar as possíveis divergências presentes na prática musical popular e nas canções gravadas, fica mais evidente ainda como o mercado fonográfico é um espaço de negociação e conflito, em que estiveram presentes relações de poder desiguais entre populares e indústria fonográfica. Isto fica claro quando percebemos que a entrada gradual na lógica de produção e distribuição de mercado trouxe, inicialmente, fortes restrições quanto aos batucques e formatos das músicas nas gravações. Pode-se facultar isto às dificuldades técnicas da captação mecânica do som ou a escolhas estéticas dos músicos e/ou responsáveis pelas gravações. Sobre as diferenças entre instrumentos utilizados na prática para os que eram registrados nos sambas gravados nas primeiras décadas do século XX, Felipe Trotta afirma:

[...] a aproximação entre sambistas e músicos de choro da cidade do Rio de Janeiro, que freqüentavam os mesmos espaços e eventos musicais, fez com que se moldasse uma sonoridade básica para o acompanhamento instrumental do samba: pandeiro, tamborim, surdo, cuíca, flauta, cavaquinho e violão. O ambiente das rodas de samba era o espaço por excelência dessa prática. A esses instrumentos eventualmente se somavam chocalhos, “prato e faca”, “caixas de fósforos”, “chapéus”, “latas” e uma infinidade de objetos percussivos acionados na experiência musical. Contudo, essa sonoridade pouco aparecia nos discos de samba. Na fase mecânica das gravações, e mesmo após o início das gravações elétricas [...] os sambas eram gravados com acompanhamento de orquestras ou mesmo de grupos instrumentais variados, que quase sempre incluíam naipes de sopro [...] e uma percussão discreta (TROTTA, 2011, p. 64).

Já na fase da gravação elétrica, a composição instrumental dos sambas demorou a mudar em relação às canções registradas na fase mecânica. Alguns pesquisadores dizem que a introdução dos instrumentos de percussão característicos dos blocos e escolas de samba nas músicas da indústria fonográfica não se dava apenas pelo fato de existirem restrições técnicas na captação do som, como afirmado anteriormente. Nestes termos, Carlos Sandroni (2003) demonstra que a gravação elétrica foi introduzida no mercado fonográfico brasileiro em 1927, três anos antes de “Na Pavuna” (1930), o primeiro samba gravado em que estão presentes instrumentos de percussão.

Na verdade, o caso da canção “Na Pavuna”, samba de iniciativa do grupo Bando de Tangarás e composto por Almirante e Doca da Anunciação, representa, claramente, um conflito cultural envolvendo questões raciais e sociais. Em primeiro lugar, por



demonstrar a resistência da indústria fonográfica em utilizar instrumentos de percussão, os quais eram esteticamente associados a identidades muito criticadas na época: “africanismos”, “batusques” e “barbarismos” eram alguns adjetivos utilizados, como demonstram os casos de críticas e perseguições a sambas e demais manifestações populares no período.

Em segundo lugar, por ser uma iniciativa de músicos com capital simbólico diferenciado, pois o Bando de Tangarás era formado por jovens brancos e de classe média, o que lhes proporcionava uma posição mais confortável frente às críticas da sociedade. Posição esta bem diferente da de sambistas populares e negros que, devido a um histórico de críticas e discriminações, provavelmente não se sentiriam à vontade em tomar a iniciativa de usar instrumentos com os quais já haviam sido perseguidos no passado, o que só passa a acontecer a partir da década de 1930. Entretanto, Sandroni (2003) demonstra que, mesmo estando em uma posição mais confortável para fazê-lo, Almirante também teria sofrido restrições do diretor artístico ao tentar introduzir os instrumentos típicos das Escolas de Samba na gravação de “Na Pavuna”.

Ademais, o próprio uso de pseudônimos por estes artistas de classe média que se envolviam com a música popular explicita o lugar de conflito social e racial que era o samba. Estes são alguns exemplos que podemos citar: Homero Dornellas apresentava-se como “Candoca da Anunciação”, Henrique Foréis Domingues como “Almirante”, Horácio Dantas era “Visconde de Pycohyba”. Sobre este tema, assim relembra Almirante, um dos compositores de “Na Pavuna”:

Comecei a compor e a cantar em 1928, formando um conjunto só de brancos. Usei pseudônimo porque tinha vergonha de ver o meu nome identificado ao samba e à música popular. Nosso conjunto ajudou na aceitação da nova música, porque nós não tocávamos por dinheiro. Participávamos de festas familiares e dos primeiros salões que iam aparecendo no Rio, porém, sempre como diletantes. Isto atraiu para nós e para a música que cantávamos a simpatia e o respeito do público mais exigente (Almirante *apud* PEREIRA, 1967, p. 228).

Portanto, é preciso ver a relação entre samba e mercado fonográfico para além da ideia da simples exploração, repressão ou expropriação da cultura popular pelo capitalismo. Ao mesmo tempo, vislumbrar os espaços abertos no mercado para a visibilidade e negociação popular não significa dizer que isto ocorreu de forma “democrática”. Muitos sambistas não conseguiram entrar na indústria fonográfica e os que conseguiram, o fizeram a partir de um lugar desprivilegiado, pois suas músicas

eram disponibilizadas ao público a partir da imagem do *artista*, o qual, na maioria dos casos, não era um compositor. Segundo Felipe Trotta,

O “artista” é uma construção simbólica do mercado de música realizada principalmente na etapa de divulgação e representa um determinado perfil estético, visual e comportamental do indivíduo que canta, somado à música em si. [...] O caráter individualizante da canção popular midiaticizada e toda essa promoção passam a ideia de que o artista é inteiramente responsável pelo resultado final de seus discos (TROTТА, 2011, p.29).

Neste caso, a escolha “estética, visual e comportamental” feita pela indústria fonográfica para representar o samba nas gravações não passava pela aprovação, na maior parte dos casos, dos compositores das músicas (populares, muitos deles negros e trabalhadores ou “malandros”), mas sim dos cantores como Francisco Alves e Mário Reis. Não se trata aqui de generalizar e dizer que não existiam artistas negros e de origem popular com visibilidade no mercado de músicas do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX, pois existiram (Eduardo das Neves, Patrício Teixeira e Pixinguinha são alguns exemplos). No entanto, estes não apagam as visíveis desigualdades presentes entre o papel do *artista* e o papel do *compositor*, o qual recebia menores rendimentos, muitas vezes nem recebendo os louros por sua produção musical, o que acaba tendo, também, um importante componente racial nesta segregação.

Tal problemática envolvendo a relação entre música e indústria fonográfica nos auxilia no uso metodológico das fontes registradas em disco, pois diversas são as questões envolvidas que estão para além das canções gravadas: intérpretes, compositores, agentes intermediadores, gravadoras, mercado, processo de registro sonoro no qual a música passa por uma série de transformações, entre outros. Nesse caso, ao analisar qualquer produção fonográfica é altamente importante estabelecer um diálogo entre as canções e o meio social no qual estiveram inseridas, no qual um circuito mercadológico tem importante papel. Sendo assim, a análise da relação entre música popular, mercado e meio social deve ser ponderada, para não retirarmos todo e qualquer significado presente nas canções gravadas:

É preciso considerar, claro, que a chamada música popular urbana é produto evidente de um complexo industrial-ideológico que procura explorar ao máximo a força penetrante que a música tem, assim como o extraordinário poder de propagação social que vem de sua própria materialidade, do seu caráter objetivo/subjetivo (está fora, mas está dentro do ouvinte!), simultâneo (vivido por muitas pessoas ao mesmo

tempo), e de enraizamento popular de sua produção no Brasil. Mas daí destituí-la de qualquer valor artístico, por ser produzida por uma indústria, ou de não reconhecer nela, pela mesma razão, qualquer vínculo com o “povo”, por não ser esse “povo” o seu criador, vai uma grande distância (SILVA, 1994, p. 26).

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli: Companhia Editora Nacional, 2011.
- FRANCESCHI, Humberto. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Samba de Sambar do Estácio (1928 – 1931)*. Rio de Janeiro: Ed. IMS, 2010.
- GOMES, Ângela de Castro; ABREU, Martha. A nova “velha” República: um pouco de história e historiografia. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 26, jan. 2009.
- GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Tipografia São Benedicto, 1933.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- HARVEY, David. *A Produção Capitalista do Espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- PEREIRA, J. B. B. *Cor, Profissão e Mobilidades – O negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Edusp; Pioneira, 1967.
- SANDRONI, Carlos. Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: Na Pavuna e Vou te Abandonar. *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, 2003, p. 8-21. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/46/27>>.
- \_\_\_\_\_. *Feitiço Decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933). 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2008.
- SANSONE, Livio. *Os objetos da Identidade Negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil*. *Mana*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 1, p. 87-119, abr. 2000.
- SILVA, Alberto M. R. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-1945/1969-1978)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2007.
- VIEIRA, Caroline Moreira. *Ninguém escapa do feitiço: música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, 2010.

## Notas

---

<sup>1</sup> Neste caso, Vianna generaliza o pioneirismo e liderança da Casa Edison, vendo-a como única gravadora. Como vimos anteriormente, o antropólogo se engana neste quesito, pois existiam outras empresas neste ramo, mesmo não tendo grande peso mercadológico.

<sup>2</sup> Conferir publicação “As vozes desassombradas do Museu” do MIS/RJ, com a transcrição dos depoimentos de Pixinguinha, Donga e João da Baiana à instituição.

<sup>3</sup> Alcebíades Barcellos em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – RJ, no dia 21/03/1968, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>4</sup> Ismael Silva em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – RJ, no dia 16/07/1969, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>5</sup> Na realidade “Pelo Telefone” não foi a primeira canção definida enquanto gênero a ser gravada em disco. Pesquisas recentes mostram que anos antes da música de Donga, outros sambas haviam sido gravados. Por exemplo, em recente dissertação, Monteiro (2010) demonstra que Eduardo das Neves gravara um “Samba” ou “Samba Carnavalesco”, gravado em 1915, de autoria de Sinhô, com o nome de “Só por amizade”. No entanto, Sandroni (2008), mesmo sabendo deste fato, reafirma a importância da composição. Segundo o autor, a partir do estrondoso sucesso de *Pelo Telefone* que a palavra “samba” ganha espaço na música popular brasileira, ampliando-se, com várias composições sendo reconhecidas com parte deste gênero musical por seus compositores, gravadoras e público (SANDRONI, 2008, p.15-16).

<sup>6</sup> Heitor dos Prazeres em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – RJ, no dia 01/09/1966, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>7</sup> Em pesquisa no Instituto Moreira Salles, encontramos algumas gravações com este nome tendo Sinhô como compositor. O primeiro registro é de 1925-1926, gravado pela Odeon na voz de Francisco Alves. Uma outra gravação de “Ora vejam só” também está disponível, esta sim com a voz de Mário Reis, porém não há data especificada. Provavelmente, esta última teria sido a que ficou mais forte na memória de Heitor dos Prazeres.

<sup>8</sup> Heitor dos Prazeres em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – RJ, no dia 01/09/1966, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>9</sup> Alcebíades Barcellos em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – RJ, no dia 21/03/1968, da série “Depoimentos para a posteridade”.

<sup>10</sup> Ismael Silva em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – RJ, no dia 16/07/1969, da série “Depoimentos para a posteridade”.

Artigo recebido em 30/09/2013. Aprovado em 03/12/2013.