

“EM UM CAFÉ-CONCERTO”: MÚSICA POPULAR, PÚBLICO E A PASSAGEM DO SAMBA PARA OS BOTEQUINS

Ricardo Augusto Galdino Maciel

Mestrando em Ciências Sociais na UFJF.

Resumo

Abordo as relações estabelecidas entre a música popular, por um lado, e os cafés, bares e similares, por outro. Neste sentido, o presente trabalho se desenvolve em dois eixos: em primeiro lugar irei abordar o papel dos cafés na formação inicial de um público voltado para a música popular. Para tanto, analiso o desenvolvimento dos estabelecimentos do tipo Café (anteriores aos bares) no Brasil e seu papel na conformação das relações entre público, artistas e crítica. Em segundo lugar, disserto sobre a passagem do Samba para estes lugares e analiso esse ambiente sob a ótica das relações simbólicas e comerciais desenvolvidas ali.

Palavras-chave: Música Popular. Samba. Cafés. Público.

Abstract

I talk about the relations between popular music and the cafes, bars and similar. Accordingly, this paper develops along two axes. First I will address the role of cafes in the initial formation of a public and its relationship with popular music. Therefore, I analyze the development of the property type cafes in Brazil and its role in shaping relations between public, artists and critics. Secondly, I explain the passage of the Samba for these locations and analyze this environment on the perspective of symbolic and commercial relationships.

Keywords: Popular Music. Samba. Cafe. Public.

O Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa nos traz a seguinte definição para o bar: *1. Balcão em que servem bebidas. 2. Sala com tal balcão. 3. Estabelecimento comercial onde se servem bebidas num balcão e/ou pequenas mesas; botequim, boteco, café.* Apesar de explicitar a principal função de um bar – servir bebidas –, tal definição “tacanha” está longe de capturar todo o que está envolvido nesses ambientes. Ao longo do tempo, esses estabelecimentos ofereceram serviços que vão muito além do explicitado pela definição “oficial” do dicionário. Os cafés, antecessores dos bares, funcionaram ao longo dos séculos XVIII e XIX como locais de intensa circulação de ideias, abrigando a formação de um “público”¹ e de uma pujante esfera de debate artístico-cultural e sociopolítico. O seu papel no acolhimento de uma crítica literária em países europeus, por exemplo, é notável (BOURDIEU, 1996; HABERMAS, 2003; MANNHEIM, 2004).

Também o trânsito entre a música e estes espaços é profícua em termos simbólicos e comerciais. As apresentações musicais sempre foram uma das mais comuns atrações oferecidas pelos bares, e no Brasil, desde cedo, essa relação se mostra presente. Nos anos iniciais do século XX diversos artistas passaram pelos palcos dos muitos cafés existentes, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro. Este trabalho se propõe a investigar o desenvolvimento desses locais, salientando sua raiz histórica como instituição burguesa², e entender sua posição no universo do samba. Através de um percurso histórico, vamos desvelar quais os possíveis nexos que existem entre os cafés e o desenvolvimento de uma cultura musical popular urbana no fim do século XIX e início do século XX no Brasil.

Enquanto em países como a Argentina esses espaços estiveram fortemente inclinados na direção da literatura³, em nossas terras observamos uma profunda amalgamação com a música popular. Eternizado em canções por inspirados sambistas agradecidos,

1 Não estamos fazendo uma conceituação sociológica do termo. Por meio deste constructo, queremos sublinhar uma situação típica. Outros termos recorrentes como “opinião pública”, “crítica”, “sociedade de massas”, “sociedade civil” e “indústria cultural” seguem a mesma orientação.

2 Este trabalho irá ressaltar a origem burguesa da importância dos cafés. Contudo, não estamos defendendo que esta seja sua única gênese histórica.

3 Claro que a música e a dança se fazem presentes, como nas inúmeras Casas de Tango argentinas. Precisaríamos de estudos mais aprofundados sobre esse tema, contudo, nos parece possível afirmar que no Prata a importância dos cafés para a formação de debates literários foi grande, enquanto em terras brasileiras, os mesmos espaços abrigaram relações voltadas para a música. Talvez, isso se deve em parte à posição central da literatura no cenário intelectual argentino. Na década de 1920 o pujante mercado editorial fomentou o desenvolvimento das letras, publicando todo tipo de literatura, além disso o público leitor aumentou exponencialmente (MICELI, 2012: 25). Tais fatos nos fornecem um indício importante pra compreender essa diferença.

o “escritório” foi fundamental ao desenvolvimento do samba e prende a atenção para questões que vão além dos limites musicais. O universo dos cafés e bares, assim como o de outros estabelecimentos, é bastante heterogêneo. Acreditamos que, além das atrações oferecidas, a extração social do público e está na base dessa diferenciação. Esta é uma questão premente nesse trabalho. O intuito aqui é o de demonstrar, em cada fase do percurso traçado, como as modificações nos cafés eram homólogas às mudanças sociais.

Sociogênese dos bares: cafés-cantantes e chopes-berrantes

Na Europa, a instituição dos cafés se deu num momento de transição entre a sociedade de corte e a sociedade burguesa. Neste contexto, estes espaços foram fundamentais para a formulação e a recepção do público moderno, calcado na experiência burguesa, que visava perpetuar o movimento de ampliação dos espaços de discussão e participação. Esse movimento alterava as estruturas de poder do campo social e político, sendo tangenciado por alterações homólogas do campo artístico. Tais características assinalam o início do desenvolvimento da “esfera pública burguesa”, no interior da qual os cafés tiveram grande destaque (HABERMAS, 2003).

Os cafés tiveram sua origem no oriente médio e penetram nos costumes europeus através de Constantinopla e dos portos de Hamburgo e Marselha. Depois do chá, primeira bebida a ser difundida, o café se popularizou em meio às transformações sociais postas em marcha pelo advento do capitalismo moderno. O primeiro estabelecimento foi inaugurado por um mercador oriental em Londres no ano de 1652; na França, o primeiro data de 1671 (MANNHEIM, 2004, p. 110). Rapidamente, o café se torna um produto apreciado e ainda no início do século XVIII, já eram mais de três mil estabelecimentos somente em Londres (HABERMAS, 2003, p. 48). Sua rápida disseminação confirma a efervescência dos centros de enfrentamento de opiniões numa sociedade parcialmente democratizada. Frente à incipiência dos jornais, os cafés proporcionavam um espaço para expressão mais livre, onde se liam panfletos e pronunciavam discursos.

Esse alargamento dos canais de discussão está homologamente relacionado ao aumento do “público”, e a expansão sem precedentes do mercado de bens culturais, impulsionado pelo aumento da população escolarizada (BOURDIEU, 1996, p. 70).

Amparados neste argumento, somos tentados a interpretar os cafés como um dos primeiros espaços de preparação da “cultura de massas” da “sociedade industrial burguesa”⁴. Segundo Mannheim (2004, p. 111), ao final do século XVIII e princípio do XIX, os encontros nos cafés representaram as formas de associações mais livres da história ocidental, constituindo um logradouro fundamental para a formação de opinião na nascente sociedade burguesa. A formação do “público” europeu, no entanto, foi muito diversa da brasileira. Tal fato requer que façamos a devida mediação na hora de transpor esse debate pra a nossa realidade. No contexto brasileiro, o estatuto dos cafés ganha uma dimensão completamente diferente. Somos assim forçados a buscar uma explicação alternativa para a importância destes locais, o que nos leva na direção de ressaltar suas funções lúdicas e de divertimento, ligadas, sobretudo a música popular.

No Brasil os cafés são herdeiros das tabernas surgidas no século XVIII nas cidades mais antigas, prestando-se, desde seu aparecimento, a funcionarem como pontos de reunião de boêmios para cantatas e diversões musicais. Nas duas cidades brasileiras mais desenvolvidas até o século XVIII – Rio de Janeiro e Salvador – esses lugares já mostravam sua capacidade agregadora, a ponto de terem sido proibidos pelas autoridades portuguesas, no ano de 1790, de oferecerem jogos e outras diversões a seus frequentadores (TINHORÃO, 2005). Contudo, tal ordem nunca foi cumprida de fato, como atesta o memorialista Luís Edmundo ao afirmar que: “nas sórdidas lojas de comer, instaladas nos baixos dos velhos prédios coloniais, havia sempre dança, música e álcool” (EDMUNDO, 1951 apud TINHORÃO, 2005, p. 29).

No início do século XX a complexidade e a diversificação social da cidade do Rio de Janeiro geraram um acúmulo populacional nos centros urbanos. Essa alteração morfológica criou novos públicos que demandavam mais diversão do que a propiciada apenas no carnaval pelos ranchos e cordões. Com efeito, multiplica-se a abertura de vários teatros de revista, *vaudevilles*⁵ e casas de venda de chope, que

4 Uma dimensão importante das Ciências Sociais refere-se à análise da cultura de massa. Estes estudos emergem nos Estados Unidos nos anos 30/40, quando são desenvolvidas pesquisas sobre os meios de comunicação e o impacto das mensagens junto às audiências e ao público (ORTIZ, 2002). Graças aos meios tecnológicos, os produtos elaborados industrialmente podem ser difundidos em escala ampliada. Isso cria uma expansão do mercado cultural, que altera as instâncias da cultura popular e da arte. As análises frankfurtianas, como em Walter Benjamim (1985), afirmam que o universo artístico perde parte de sua autonomia, sendo redefinido pelos interesses mercadológicos que, com o advento da cultura de massa e a reprodutibilidade técnica, retiram a “aura” da obra da arte, isto é, a possibilidade de ser experimentada como ente individual.

5 Vaudeville foi um gênero de entretenimento de variedades muito comum do

eram distinguidas, principalmente, entre cafés-concertos, cafés-dançantes e chopes-berrantes (CUNHA, 2004). A nomenclatura desses espaços não é uniforme. Entre os cronistas e na bibliografia disponível ela parece até mesmo aleatória. Iremos usar como distinção mais significativa, aquela feita entre cafés-cantantes (mais sofisticados) e chopes-berrantes (mais populares).

A gênese dos cafés-cantantes se encontra na Europa do século XIX: “A instituição dos cafés-cantantes, enquanto casas de espetáculos com serviços de cozinha e bebidas, constituía uma invenção europeia mais ou menos recente” (TINHORÃO, 2005, p. 135). Uma crônica de 1924 de Álvaro Sodrê, escrita na revista *Fon Fon*, nos fornece boa descrição desses espaços:

Todos os cafés-cantantes se parecem. Uma sala, quase sempre pequena, um balcão de mármore [...]. A um canto, um piano muito velho e muito fanhoso espancado furiosamente pelos dedos calejados de um pianista de alta escola; no fundo, um palco sem arte, sem gosto, sem forma definida. Palcos sem bastidores [...] a mulata de colo nu que se requebra nos maxixes sobre dois tamancos barulhentos [...] a cançonetista romântica, o fado, a canção, a modinha, o fandango, a copla, tudo apreçe [sic] à luz da ribalta ao som do piano que geme [...] (SODRÊ, 1924 apud TINHORÃO, 2005, p. 137).

Os cafés-cantantes europeus se transformaram em cafés-concertos, estabelecimentos mais sofisticados que ofereciam divertimentos voltados para classes mais privilegiadas. No Brasil, contudo, os cafés-cantantes não tiveram o mesmo desenvolvimento. Sua influência social foi projetada para baixo, na direção das camadas mais populares: “[...] fazendo nascer com os chopes, concentrados na Rua do Lavradio e depois na Avenida Gomes Freire, em pleno centro da cidade, o mais autêntico e democrático gênero moderno de diversão popular” (TINHORÃO, 2005, p. 136). Essa popularização resultou nos chopes-berrantes, que eram casas de venda de chope dotadas de pequenos palcos, frequentados de forma um tanto livre por artistas populares. Nestes locais, a entrada passou a ser convertida em consumação, ampliando ainda mais a conotação popular dos ambientes.

O grande aumento do público causou o acirramento da concorrência entre os

início dos anos 1880 ao início dos anos 1930. Desenvolvendo-se a partir de salas de concerto, apresentações de cantores populares e literatura burlesca. Diversos números eram levados ao palco sem nenhum relacionamento direto entre eles, dentre os quais: músicos, dançarinos de ambos os sexos, comediantes, animais treinados, mágicos, acrobatas, atores, atletas e cantores de rua.

proprietários dos cafés que passaram a recorrer à programação artística como forma de atrair a clientela. Paulo Barreto, o João do Rio, nos fornece uma descrição:

No desespero da concorrência os estabelecimentos inventaram chamarizes inéditos. A princípio, apareceram num pequeno estrado ao fundo, acompanhados de piano, os imitadores de Pepa [...] e alguns tenores gringos de colarinho sujo [...] Depois surgiu o chope enorme, em forma de hall com orquestra, tocando trechos de óperas e valsas perturbadoras, depois o chope sugestivo, com sanduiches de caviar, acompanhados de árias italianas [...] No dia seguinte um empresário genial fez estrear um cantor de modinhas. Foi uma coisa louca. A modinha absorveu o público (BARRETO, 1909 apud TINHORÃO, 2005, p. 139).

Segundo o memorialista Luís Edmundo, a cançoneta predominou nos cafés-cantantes no início do século XX. Este fato deu origem a diversas atrações, contudo, prevaleceram aquelas de origem popular. Nos chopes populares a cançoneta era tocada ao gosto nacional: "O canto lírico não se faz para o café-concerto no Brasil. O que nele se ama com todo o fervor é a cançoneta brejeira e leve. Nada mais" (EDMUNDO, 1957 apud TINHORÃO, 2005 p. 137). Misturada com pitadas de lundus, disfarçados sob a forma de tangos, modinhas e maxixes⁶, esse tipo de canção dominou o público. Com o sucesso alcançado pela modinha, estes espaços lograram de enorme popularidade no rol das diversões musicais populares, Sua importância foi tamanha que sondagens diretas das preferências do povo, em termos musicais, passaram a ser realizadas ali (SIQUEIRA, 1969). Percebemos que os cafés-berrantes foram fundamentais na transição da cançoneta para a modinha.

Destarte, as casas de chopes mais populares tiveram papel angular no processo de formação da música popular urbana brasileira. Os cafés e bares eram o palco dos músicos mais populares e anônimos possíveis. Num certo sentido, porém, esses personagens construíam outro tipo de fama⁷. Segundo Tinhorão (2005, p. 30), os músicos anônimos de rua tinham uma predileção pelos públicos destes cafés. O motivo de tal inclinação seria explicado pelo fato de os músicos viverem da contribuição eventual de algum freguês do lugar, e a própria presença no estabelecimento já seria uma predisposição ao desfrute dos prazeres do espírito, fazendo da freguesia destes

6 O Maxixe é um ritmo musical e um tipo de dança homóloga surgido no Brasil nas últimas décadas do século XX. Forjado a partir de influências diversas, dentre as quais marchinhas, polcas e lundus, o Maxixe foi o antecessor direto do Samba, grassando enorme sucesso no início dos anos 20. Segundo Fernandes (2010), a denominação – maxixe – foi incorporada, junto de várias outras (lundu, cateretê, chula, batucada, etc.) pelo Samba no início do século XX.

7 Um exemplo interessante de reconhecimento simbólico é dado pelo Cego Saldanha. Sua presença era constante nas casas de chope (TINHORÃO, 2005).

ambientes o auditório ideal.

Os cafés-cantantes, cafés-concerto, chopes-berrantes, cabarés, cassinos, *music hall*, bares e botequins, continham sua principal característica no tipo de público e nos números oferecidos. A base da diferenciação social dos cafés, queremos defender, é instituída segundo as extrações sociais dos frequentadores desses estabelecimentos:

[...] os chopes-berrantes das ruas do Lavradio, Visconde de Rio Branco, Lapa e adjacências, supre para o homem de pequena bolsa, entre nós, o music-hall de espanto, o que se pode dar ao luxo de exibir cançonetistas francesas [...] (EDMUNDO, 1957 apud TINHORÃO, 2005, p. 140).

Com isso, a terminologia utilizada para se referir a estes locais está longe de se ser uniforme e reconhecida oficialmente, mas é aceita pelos participantes daquele universo como verdadeiros marcadores sociais da origem dos envolvidos. As normatizações, neste caso, são dispensáveis, as características dos estabelecimentos falavam por si e denotam a sua posição naquele universo, bem como a origem dos frequentadores. Eduardo das Neves⁸, cantor conhecido nos chopes-berrantes e no teatro de revista “quando foi número de *musichall* perdeu a tramontana e andava de smoking azul e chapéu de seda” (EDMUNDO, 1957 apud TINHORÃO, 2005, p. 140). O comportamento do cantor torna nítida a diferenciação que estamos buscando ressaltar, ele muda seus trajes, e possivelmente, seu comportamento, conforme o ambiente em que irá se apresentar.

Tinhorão (2005) sustenta que, apesar das poucas informações sobre a vida popular em outras cidades, é possível afirmar que o fenômeno dos cafés-cantantes e chopes-berrantes chegou a configurar um movimento reconhecível em todo o Brasil no primeiro quarto do século XX. Apesar da decadência do “modelo” café-cantante, queremos afirmar que estes espaços não desapareceram. Seguindo sua tendência de se acomodar às camadas populares, eles explodem, dando origem aos milhares de bares que nos anos 20, 30, 40 e 50 serão fundamentais para o desenvolvimento do Samba.

⁸ Eduardo das Neves e outros cantores estiveram presentes na gravação do disco “Em um café concerto”. A casa Edson gravou este disco registrando todo o ambiente barulhento dos chopes-berrantes do início do século XX. (TINHORÃO, 2005).

Cidade Nova e Estácio: aspectos econômicos e simbólicos da passagem do samba para os bares

Diversos autores descrevem a existência de dois tipos de samba em fins dos anos 1920 no Rio de Janeiro⁹. O samba mais antigo era aquele feito nas casas das “tias baianas”, como a famosa Tia Ciata¹⁰, localizadas na Cidade Nova. Nesta fase inicial, o samba estava atrelado ao espaço restrito destas casas, e se caracterizava pela mescla com o maxixe. São dessa geração artistas como João da Baiana (1887 - 1974), Pixinguinha (1897 - 1973), Donga (1897 - 1974) e Sinhô (1888 - 1930). O segundo tipo de samba surgiu em 1929, no bairro do Estácio de Sá através de figuras como Ismael Silva (1905 - 1978), Nilton Bastos (1899 - 1931), Alcebíades Barcelos - Bide (1902 - 1975), Marçal (1902 - 1947) e Noel Rosa (1910 - 1937)¹¹.

A partir do Estácio de Sá, o *novo* samba se espalhou pelo subúrbio, atingindo a zona do mangue, o Salgueiro, Mangueira, o Morro de São Carlos e outras localizações. Enquanto o samba de Donga e João da Baiana era praticado nas casas das tias baianas na forma de samba de roda, o samba do Estácio, segundo Ismael, era feito para brincar o carnaval (SANDRONI, 2001). Abrigado nas novas paragens, o estilo novo define como seus “lugares de predileção” os botequins. Os botequins foram, para o Rio de Janeiro, o que o “café é para Paris” ou o “pub para Londres” (FROTA, 2003). A disputa em torno da definição das fronteiras simbólicas do samba perpassa todas as características deste domínio artístico e se impõe, de forma especial, a esta discussão em torno dos espaços geográficos de seu surgimento.

Trabalhos pioneiros como os de Francisco Guimarães (Vagalume – 18?? -1946), compositor, jornalista e cronista; e Orestes Barbosa (1893-1966), jornalista, cronista

9 SANDRONI, 2001; FENERICK, 2007; MÁXIMO; DIDIER, 1990; FERNANDES, 2010; FROTA, 2003

10 A partir de meados do século XIX, o Rio de Janeiro recebeu um enorme contingente de imigrantes negros vindos, sobretudo, da Bahia. Esse grupo composto majoritariamente por ex escravos alforriados, se agrupou em bairros populares nas redondezas da Praça XI, na região da *Cidade Nova*. Chegando ao Rio de Janeiro, essas pessoas se reestruturaram em grupos centrados a partir da figura feminina. A mais famosa, dentre várias baianas, foi Hilária Batista de Almeida - a Tia Ciata, lembrada em quase todos os relatos sobre o surgimento do samba carioca. Nascida em Salvador em 1854, Tia Ciata chega ao Rio em 1876, aos 22 anos, e logo sua casa se tornou um centro de referência para a colônia africana. Segundo parte da historiografia, foi nas festas realizadas na casa de Tia Ciata que o Samba surgiu. A baiana morreu em 1924, mas deixou um legado dos mais representativos para a cultura brasileira. Para maiores informações consultar o livro de Roberto Moura, *Tia Ciata e a pequena Africa no Rio de Janeiro (1995)*.

11 As datas foram consultadas na versão *on line* do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

e poeta, ajudaram a estabelecer certos princípios básicos desta diferenciação¹². Para Vagalume, grande crítico do Rádio e dos estrangeirismos, o samba “autêntico” era aquele feito nos morros cariocas (GUIMARÃES, 1978). Orestes Barbosa, por sua vez, apresentava uma visão diferente. O jornalista afirmava que o samba era um patrimônio da cidade do Rio de Janeiro como um todo (ou mesmo do Brasil) e via no Rádio um grande impulso para a afirmação do novo gênero frente à música estrangeira (BARBOSA, 1978).

É bastante curioso notar que a Cidade Nova fica obscurecida na obra destes autores. Vagalume deu margem para a definição da casa da Tia Ciata como berço do samba, mas não chega a desenvolver a importância deste local, preferindo atrelá-los aos morros. Orestes Barbosa, por sua vez, sequer cita a *Cidade Nova*, preferindo os locais ligados ao novo samba. Estamos diante de uma divergência simbólica que a fala de Donga assinala bem. Quando questionado sobre a importância da Rua Senador Pompeu, o sambista respondeu o seguinte: “[...] Desse núcleo é que formou tudo do lado de cá. [...] Depois é que o samba foi para o morro. Aliás, foi para todo lugar. Onde houvesse festa nós íamos” (apud FERNANDES, 1970, p. 78).

João da Baiana ratifica essa versão dos fatos:

E esse negócio de dizer que o samba nasceu no morro também não é realidade. O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para o morro fazer samba. [...] Existia a favela dos Meus Amores e o Morro de São Carlos. Nós sambávamos nesses dois morros (apud FERNANDES, 1970, p. 63).

No âmbito desta disputa, são extensamente conhecidos os sambas de Noel Rosa que fazem saudações a quase todos os novos recantos do samba no Rio de Janeiro. No entanto, Noel nunca se referiu à Cidade Nova, mencionado apenas os locais ligados às então recentes escolas de samba e que faziam sambas nos moldes do Estácio, como Mangueira, Salgueiro, Osvaldo Cruz, Matriz etc. Vejamos um trecho da canção “Palpite Infeliz” de 1935, feita quando da famosa contenda com Wilson Batista:

12 Vagalume e Orestes Barbosa, por meio de suas obras - *Na roda do samba* e *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, ambas de 1933, fundam, em certa medida, a disputa simbólica em torno da definição do que seria um samba “autêntico”. Tal debate perpassa o campo do samba até os dias atuais, balizando o que deve ou não ser tratado como um samba “verdadeiro”.

Quem é você que não sabe o que diz?
Meu Deus do Céu, que palpíte infeliz!
Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,
Oswaldo Cruz e Matriz
Que sempre souberam muito bem
Que a Vila Não quer abafar ninguém,
Só quer mostrar que faz samba também.

Deste modo, o Poeta da Vila confirma (e ajuda a produzir) uma narrativa que sugere o deslocamento do samba do fundo das casas das tias baianas para o morro e o subúrbio, locais de agora em diante preferenciais. O espaço para criação do samba é redefinido. Buscando novos nichos para se abrigar, ele sai do confinamento das casas das tias baianas e ganha os bares e cafés nos subúrbios e no centro da cidade. Com efeito, os novos espaços se tornam de fato um “escritório”, pois passam a serem lugares de contatos comerciais e artísticos, lugar de se encontrar os sambistas e se inteirar das novidades do mundo do Samba. Uma das melhores descrições deste ambiente está no samba “Conversa de Botequim”, de Noel e Vadico, gravado em 1935:

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d’água bem gelada
Feche a porta da direita com muito cuidado
Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol

Se você ficar limpando a mesa
Não me levanto nem pago a despesa
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro
Um envelope e um cartão
Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste umas revistas
Um isqueiro e um cinzeiro.

Telefone ao menos uma vez
Para três quatro, quatro, três, três, três
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório
Seu garçom me empresta algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa
No cabide ali em frente.

O samba de Noel e Vadico revela o cotidiano do bar e fornece uma boa ideia sobre relação do sambista com este espaço. *Habitué* de bares, a imagem do sambista se ergue associada à ideia de boêmio, e o botequim soma-se ao morro como mais um elemento do “verdadeiro” samba. Nas décadas de 30 e 50 do século XX, os cafés e botequins figuraram, junto das escolas de samba, como espaços privilegiados da produção deste estilo, cristalizando-se como um importante meio de trocas simbólicas e comerciais. Essa guinada no espaço físico de produção do samba é homologa a outras transformações fundamentais no percurso do gênero, pois traz à luz um novo padrão de avaliação da produção artística: a historiografia consagra à entrada dos sambistas do Estácio de Sá, não somente mudanças rítmicas: libertar o samba do maxixe, mas também a construção de uma nova memória histórica justificadora dos locais de se praticar o samba, uma nova temática das letras e o surgimento da necessidade de o sambista se relacionar com os recentes meios de comunicação de massa (FERNANDES, 2011).

Não é nossa intenção fazer justiça à grandeza deste debate. Para os nossos propósitos basta dizer que a entrada em cena de novos grupos sociais, novas formas de circulação artística, novas técnicas de produção musical e o surgimento das primeiras gravadoras e do Rádio motivaram uma nova atitude por parte dos sambistas. A partir deste momento os compositores passam, pouco a pouco, a definir um novo formato para o samba, não mais atrelado às festas lúdico-religiosas, mas sim como simplesmente um *gênero musical*¹³. Esta alteração no modo de ver as coisas irá representar muito, principalmente, porque ela começa a gestar modificações importantes com relação à noção de autoria e a profissionalização dos artistas populares. Antes praticado de forma mais livre nas casas da Cidade Nova, baseado em versos populares e de improviso, o samba vai assumindo um caráter mais profissional e sendo permeado por relações comerciais.

O famoso Café Nice nos fornece uma bela ilustração, da posição dos bares e cafés em meio a este cenário de mudanças. Nestor de Holanda (1970) descreve um intenso

13 Tomamos de empréstimo de FERNANDES, 2010, p. 14 a conceituação de *gênero musical*: (...) “uma manifestação musical portadora de um conjunto específico e integrado de eventos não-estritamente musicais, no caso, princípios de delimitação formal codificada, uma história minimamente sistematizada, narrada ou escrita por agentes nativos e críticos, locais de reprodução e produtores específicos. Esses atributos sinalizariam a distinção de um grupo de obras, de seus criadores e criadores de criadores daqueles correspondentes aos outros *gêneros* presentes no campo musical. Neste sentido, o *gênero*, não seria definido apenas em razão de elementos pertinentes à obra, dicifráveis pelos intérpretes iniciados em sua leitura”. (...)

comércio de sambas no Café Nice e também os recorrentes episódios de roubos de sambas. Os roubos de sambas, também descritos por Máximo e Didier (1990), nos servem como um recurso explicativo interessante, pois eles confirmam as mudanças que estamos tentando demonstrar: a noção de roubo, neste caso, implica a ideia de autoria, noção ausente nos anos precedentes. Nos novos espaços, aqui representados pelo Nice, observamos uma nova lógica a orientar as relações entre os cultores do samba: uma relação profissionalizada.

Situado na Galeria Cruzeiro, à Rua Bittencourt da Silva, o Nice foi inaugurado em 1928 e chamava-se, na verdade, Casa Nice. O estabelecimento existiu durante 26 anos, alcançando seu auge nas décadas de 30 e 40. Nestor de Holanda chama o Nice, de forma grandiloquente, de “bolsa de valores da nossa música popular”. Segundo o autor, qualquer cantor ou compositor podia ser encontrado ali (HOLANDA, 1970). Na verdade, não era qualquer um. Nesse período, por exemplo, Wilson Batista, era um assíduo frequentador da “Esquina do Pecado”, reduto dos sambistas em início de carreira, uma espécie de Café Nice dos pobres. Ele era um sambista da vertente da malandragem, da vadiagem, da orgia, da gandaia. Os frequentadores do Café Nice representavam o sambista respeitável, boêmio, mas, profissional.

Apesar do exagero, de fato, muitos dos grandes do samba passaram por lá. Entre seus frequentadores mais famosos e assíduos estavam: Mario Reis (1907 - 1981), Mario Lago (1911 - 2002), Ataulfo Alves (1909 - 1969), Geraldo Pereira (1918 - 1955), Almirante (1908 - 1980), Aracy de Almeida (1914 - 1988) e Orestes Barbosa. Em 1954, Arnô Provenzano fez, com Otolindo Lopes, o samba “Café Nice”, falando do famoso café. Gravado com sucesso por Risadinha na Odeon, transcrevemos a canção abaixo:

Ah! Que saudade me dá
Ah! Que saudade me dá
Do bate papo
Do disse-me-disse
Lá do Café Nice
Ah! Que saudade me dá

De *Cadillac* chegava o Chico Alves
Logo no samba queria entrar
E Ismael só na de pão com manteiga
Até esquecia a nega pra poder ficar
E o samba varava a madrugada
O Café Nice era um pedaço do céu
Num canto batucava João de Barro
Lamartine, Pixinguinha,
Almirante e Noel

Caymmi sem barriga e sem madeixas
Mostrava a Carmem o que é que a baiana tem
Ary Barroso no piano reclamava
Que Donga fez um samba que não é de ninguém
E o samba varava a madrugada
O Café Nice amanhecia em festa
Cartola afina a viola
Que pena que agora só a saudade é que resta

Apesar de um tanto exagerada, a afirmação de Nestor de Holanda de que “ninguém negociava samba fora do Nice” (HOLANDA, 1970, p. 121) nos dá uma dimensão da importância deste espaço. Estar presente ali poderia facilitar a vida de um autor na hora de colocar um samba em circulação; e os cantores, passando por lá, podiam conhecer novas canções para seus repertórios. Almirante, Francisco Alves, Ary Barroso e outros frequentadores do Nice eram os artistas mais inseridos nas estruturas comerciais da produção musical àquela altura. Este fato confirma a centralidade do Nice, como privilegiado espaço de trocas comerciais entre os sambistas, trocas permeadas por atitudes simbólicas que ajudaram a fundamentar a imagem do artista popular.

À guisa de conclusão: fim de papo

Na Europa, o ambiente de circulação de ideias e formação de artistas e públicos gestados pelos cafés representaram o alargamento de um processo iniciado anteriormente, nos salões, onde observamos o aumento e a diversificação do público. A sociedade burguesa ergue suas bases cavando espaços no seio da sociedade de corte, e este processo gera um aumento, ao longo do tempo, dos espaços de formação e do público. No Brasil, contudo, este debate não ocorreu da mesma forma. Ao invés de uma discussão racionalizada nos moldes europeus, nestes ambientes, as diversões populares ganharam mais visibilidade e aumentam sua influência prodigiosamente. Abrigando os gêneros populares, os cafés se tornaram componente fundamental de seu desenvolvimento. Para não descurar das diferenciações sociais, apontamos a base das distinções entre os estabelecimentos de um mesmo gênero e quais são as clivagens sociais que demarcam o público. Por fim, falamos da importância destes locais para o samba, relacionando-os às diversas modificações ocorridas neste domínio.

Não é o intuito fazer qualquer defesa ou normatização deste universo. Tais constatações são interessantes, como dados da pesquisa sociológica, pois as origens dos agentes revelam muito da forma como eles entraram no jogo simbólico e comercial e, conseqüentemente, do tipo de benefícios que eles poderão angariar. As disputas em torno da autoria tratadas no texto ressaltam bem isso. Num período em que a profissão de artista popular estava se consolidando os cafés-cantantes e chopes-berrantes foram fundamentais, pois propiciavam o espaço que unia público, artista e críticos, delimitando os contornos deste encontro, assim como fez, na delimitação do público moderno.

Referências

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, p. 165-196, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CUNHA, Fabiana. L. da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

FENERICK, José Adriano. Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira. *Revista História em Reflexão*, V.1, n-1, Dourados, p. 1-23, jan/jun 2007.

FERNADES, A. B. (Org.). *As vozes desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: Funarte, 1970.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da música popular: a "autenticidade" no samba e no choro*. 2010. Tese (Doutorado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. Noel Rosa em seu tempo ou o samba em forma de arte. *Revista Cultura Crítica*, V. 12, p. 23-29, 2011.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

GUIMARÃES, F. (Vagalume). *Na roda do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HOLANDA, Nestor. *Memórias do Café Nice: Subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.

Instituto Cultural Cravo Albin. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. 2008a <http://www.dicionariompb.com.br>.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MÁXIMO, J.; DIDIER, C. *Noel Rosa: Uma biografia*. Brasília: UNB, 1990.

MICELI, Sérgio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ORTIZ, Renato. As ciências sociais e a cultura. *Tempo social*, São Paulo, v.14, n. 1, May, 2002. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010320702002000100002&lng=en&nrm=iso>. access on 03 Jan. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702002000100002>.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Descente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos Históricos da Música Brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto*. Rio de Janeiro: 1969.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons que Vêm da Rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

Data de envio: 20/03/2014