

"BEBA COMIGO" : MÚSICA, BOEMIA E SENTIMENTALIDADES NAS MESAS DE BAR (1940-1950).

UELBA ALEXANDRE DO NASCIMENTO¹

O bar é um local de sociabilidades desde muito tempo. Não trataremos da longa trajetória dos bares e sua importância na história, visto que outros trabalhos acadêmicos já se encarregaram disto.

Queremos falar do bar enquanto local de encontro entre amigos, onde se busca amizade e solidariedade. O bar que é quase um consultório psicanalítico, onde se desabafa e afoga mágoas, onde se falam de amores e desamores, encontros, desencontros e frustrações.

No bar onde o indivíduo foge da solidão ou busca a solidão num cantinho de mesa, onde quase ninguém o vê. É lá, segundo Fídias Teles (1989, p. 120), que o indivíduo foge aos excessos de exigências do dia-a-dia, das imposições, das renúncias, das humilhações, das preocupações. Enfim, o bar que é o local principal de todas as sociabilidades boêmias e por isso mesmo é tema recorrente nos sambas e sambas canções do período que estudamos.

No seu estudo antropológico sobre a boemia, Teles caracteriza o bar em três dimensões: pequenos, médios e grandes e enquanto as relações que aí se estabelece, em relações primárias e secundárias.

Nos bares menores, as relações seriam de mais proximidade entre os frequentadores, proprietários do estabelecimento e seus garçons. Num bar pequeno, a intimidade entre frequentadores e o dono do bar é maior e existe até a possibilidade de deixar a conta no "fiado", ou seja, pra se pagar depois.

Podemos verificar isto, por exemplo, nas memórias do jornalista Nestor de Holanda sobre o Café Nice, no Rio de Janeiro. Inicialmente chamado de Casa Nice, este café/bar foi fundado num sábado, dia 18 de agosto de 1928 e encerrou suas atividades em 1954. Localizado no prédio de número 174 da Avenida Rio Branco, esquina com a rua Bethencourt Silva, a poucos metros da estação Carioca de metrô.

Segundo Holanda (1970, p. 39), era dividido em dois setores, mas Jairo Severiano (2009, p. 187) afirma que era dividido em três: o chique, chamado de reservado, com mesas forradas e cadeiras estofadas para chás, doces e bebidas finas; o popular, com mesinhas de mármore e cadeiras

¹ Professora doutora em História da UFCG/CFP.

de palhinha, para cafés e pão com manteiga; e o externo, com mesas e cadeiras de vime, arrumadas na calçada, para pequenas refeições, refrigerantes e bebidas em geral.

O lado que ficou mais famoso foi o do café, embora com os assíduos compositores e cantores que por lá viviam desde sua inauguração, o cafezinho foi sendo deixado de lado e a bebida alcoólica foi tomando espaço, juntamente com a música.

Na verdade a escolha do Nice não foi aleatória por parte dos artistas. Sua localização era privilegiada, pois ficava num dos trechos mais movimentados da principal avenida da capital do país e ainda dava acesso fácil a vários outros pontos importantes para os clientes do tão afamado café, como nos fala Jairo Severiano (2009: p. 188):

Assim, era um raio de 600 metros da casa, situava-se a galeria Cruzeiro, com seus bares tradicionais (a Americana, a Nacional e o da Brahma), além do Hotel Avenida, o Tabuleiro da Baiana, ponto de partida dos bondes para a Zona Sul, o Teatro Municipal, com o cabaré Assírio, funcionando no subsolo, a praça Tiradentes, dos teatros de revistas, a Cinelândia, com seus cinemas e teatros, as redações do O Globo, O Cruzeiro, o Jornal do Brasil e o Diário Carioca, as rádios Clube, Sociedade, Cruzeiro do Sul, Cajuti, Globo e Jornal do Brasil, as editoras musicais Vitale e Mangione, a gravadora Continental, o estúdio de gravações da Odeon, o carnavalesco Cordão do Bola Preta, os dancings Favorito, Brasil e Avenida, além dos bares e cafés mencionados.

No Nice, todo mundo se conhecia, porque lá frequentava toda a elite do samba dos anos 1930 aos anos 1950. Inclusive vários artistas deixavam suas contas “penduradas” por lá. A intimidade era tão grande que, segundo Nestor de Holanda (1970, p. 39-40):

“Qualquer cantor ou compositor popular podia ser encontrado no Nice. Quando lá não estava, era bastante o interessado deixar recado, com um grupo de fregueses (...). Qualquer recado seria transmitido no Nice, inclusive pelos garçons. Os avisos de convocação de assembleias das sociedades de cobranças do direito autoral, as notícias sobre falecimentos de pessoas ligadas ao mundo musical, quaisquer informações eram coladas nos espelhos das portas, para que todos tomassem conhecimento.”

Jairo Severiano também confirma este aspecto do Nice, mostrando que o local era bastante frequentado porque, além do bate papo animado que ali se estabelecia, todo mundo ficava sabendo das novidades que rolavam no meio artístico. Além disso, era lá que muitos compositores e cantores

"*despachavam expedientes*", pois era ali que se acertavam compromissos profissionais, mostrar novas composições, trocar parcerias, vender ou comprar canções, trocar ideias e etc. Era a necessidade de ter um local certo onde qualquer um poderia ser encontrado, levando-se em consideração que a maioria dos artistas não dispunham de escritório.

No Nice todo mundo conhecia todo mundo: de frequentadores aos garçons e era lá também onde se compunham verdadeiras obras primas da música popular brasileira desses anos. Quem quisesse vender ou colocar suas produções na boca do povo, tinha que passar por lá, fazer amizades e esperar. Os cantores que não passassem pelo Nice não renovavam seu repertório. Basta dizer que o famoso cantor Chico Alves (Francisco Alves), era quem mais comprava e negociava composições para seu repertório, muitas vezes colocando seu nome em letras que nunca compôs, escondendo do grande público o verdadeiro letrista das canções, ou mesmo fazendo "parcerias" com compositores anônimos. A esse tipo de artista, a gíria musical da época chamada de "*compositor*", e nosso Chico Viola era mestre em "*composições*".

Era frequente se ver no Nice, a qualquer hora do dia ou da noite, pessoas do meio musical compondo, escrevendo, batucando nas mesas e nos copos, "*... todos batendo o ritmo na mesa ou na caixa de fósforos, preparando gravações. Frequentes, igualmente, os músicos que escreviam as melodias dos que compunham de ouvido*", afirma Holanda (1970, p. 121).

Nos bares médios, as relações podem ser primárias e secundárias, nos dizeres de Fídias Teles (1989, p. 118). Dá pra se saber quem é o proprietário, mas não se tem tanta intimidade; os garçons são conhecidos, mas raramente se aceita fiado; se conhece alguns frequentadores mais assíduos, mas não a maioria.

Esse era o caso, por exemplo, de um bar bastante famoso nos anos 1950, o Villariño. Fundado em 01 de junho de 1953, esse bar tornou-se um dos mais frequentados do centro do Rio de Janeiro, congregando a *high society* carioca, mas também grandes cantores e compositores do período, além dos jornalistas mais influentes do Rio nos anos 1950.

Era no Villariño, por exemplo, que havia uma mesa grande no fundo do bar, destinada exclusivamente para os frequentadores mais assíduos e ilustres, tais como: Ari Barroso, Nestor de Holanda, Lúcio Rangel, Sergio Porto, Antonio Maria, Fernando Lobo, Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Silvio Caldas, Dolores Duran, Aracy de Almeida e etc. Uns das gerações mais antigas do samba, outros das gerações mais novas, além de jornalistas famosos. Nessa mesa, afirma Holanda (1970, p. 227), ninguém de fora desse círculo se sentava se não fosse convidado.

Fazia parte da sociabilidade estabelecida entre os clientes assíduos, os garçons que sempre os atendia e o dono do bar.

Nos bares maiores, a relação seria mais secundária, ou seja, não se conhece o proprietário e dificilmente se dialoga com os garçons; os clientes geralmente não se conhecem. Mas, se pensarmos bem, em todo bar, seja ele de pequeno, médio ou grande porte, existem relações de proximidade, uns mais e outros menos, pois toda mesa, em geral, se compõem com o que Teles chama de “grupo primário”.

No bar, a bebida não é o ponto principal: ela é o adicional em busca de uma maior sociabilidade e de maior integração entre as pessoas que ali estão. As mesmas pessoas, diariamente, acabam por criar um ambiente familiar em que todos se conhecem, sabem das peculiaridades de cada um e os apelidos e as gírias são frequentes entre os grupos, o que demonstra uma maior intimidade entre todos.

Foi o poeta da Vila Noel Rosa, quem traduziu melhor esta intimidade e familiaridade nas mesas de bar, quando compôs junto com seu parceiro Vadico, o samba *Conversa de Botequim* (1935)². De forma bem humorada, Noel escreve uma crônica muito espirituosa sobre uma cena do cotidiano em bares e botequins, e pela primeira vez, trata o bar como “seu escritório”, onde não podia faltar papel, caneta e tinteiro pra escrever suas composições, um cigarrinho na mão pra espantar os mosquitos, um copo de água gelada pra despertar da ressaca do dia anterior, pão com manteiga pra forrar o estômago e finalmente, como bom boêmio e malandro, deixar a conta pendurada:

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 eu não estou disposto a ficar exposto ao sol

Vá perguntar ao seu freguês do lado

² *Conversa de Botequim* (Noel Rosa e Vadico), Noel Rosa, 78 rpm, Odeon, 1935, nº 11257, lado B. Mesmo não fazendo parte do recorte cronológico que elegemos, este samba é bastante emblemático no que se refere ao cotidiano de bares e cafés nas décadas subsequentes.

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

Cantada de forma bem malandra num samba lento, o próprio Noel interpreta essa canção de forma jocosa e desabusada, como muitos fregueses de tantos botequins, bares e cafés se comportariam em tal situação.

São nesses ambientes de descontração onde também as emoções fluem e muitas vezes as derrotas são confessadas e é lá, na mesa do bar, onde homens e mulheres afogam suas mágoas e

arrependimentos. Este é o caso do samba canção *Vingança* (1951)³, composta por Lupicínio Rodrigues e consagrada pela voz de Linda Batista.

Como muitas das canções de Lupi, esta foi escrita também baseada em um episódio amoroso de sua vida. Nos conta Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo (1998, p. 284-285) que Lupi já vivia alguns anos com uma mulher chamada Mercedes, mais conhecida como Carioca, que havia se engraçado com um empregado seu, um rapaz bem mais novo que Lupi. Ela, juntamente com ele, fugiu justamente no período de carnaval. Dupla traição. Mas seu ex-empregado arrependeu-se e voltou para a chácara de Lupi, contando como aconteceu toda a história. Daí veio o desejo de vingar-se, não do amigo que havia se “arrependido do mal feito”, mas de Carioca. No entanto, ele não sabia como fazer esta vingança. O próprio Lupicínio nos conta, através de uma crônica para o *Jornal Última Hora*⁴, como fez a composição:

*Um dia, alguns amigos meus a encontraram num bar, fantasiada e com máscara pra não ser reconhecida. Quando viu que tinha sido descoberta, tentou fugir, mas não lhe deram tempo e perguntaram por mim. Ela, provando que estava arrependida do que havia feito, não pode responder e começou a chorar. A notícia logo chegou aos meus ouvidos. E foi ainda com aquela dor me roendo a alma que eu fiz os primeiros versos deste meu samba intitulado *Vingança*.*

O samba canção *Vingança*, segundo Maria Izilda (2005, p. 131), é o que vai dar maior popularidade as produções de Lupicínio Rodrigues. Este samba transmite exatamente o que muitos homens e mulheres sentem quando são traídos (as) por seus companheiros (as): o desejo de vingar-se. Mais acentuado ainda para os homens porque se sentem com a honra ferida, o que causa ciúmes, despeito, desejo de morte e dor. A mulher é tida como a causa de todo mal, posto que ela é a infiel, que desonrou o lar, causando a vergonha da traição ao companheiro perante a sociedade e aos amigos.

³ *Vingança* (Lupicínio Rodrigues), Linda Batista, 78 rpm, Victor, 1951, nº 800802, lado A. A primeira pessoa a cantar este samba canção foi Jorge Goulart, mas não pode gravar a música porque ele era da Continental e Lupicínio da RCA. Foi então que Lupi ofereceu a música a Herivelto Martins para ser gravada pelo Trio de Ouro, sem muito sucesso. Mas foi com a cantora Linda Batista que a música se tornou um sucesso nacional, marcando a carreira da cantora a partir de então.

⁴ Do Amor ao Ódio, *Jornal Última Hora*, 28/12/1963.

Compondo sempre na primeira pessoa, Lupicínio identifica o “eu” do compositor com todos aqueles que cantam suas canções e com elas se identificam, mostrando a capacidade que ele tinha de captar as emoções e as sensibilidades de uma época e que circulavam socialmente. E qual é o cenário em que se apresentam os sujeitos dessa canção? Exatamente, o bar:

Eu gostei tanto,

Tanto quando me contaram

Que lhe encontraram

Bebendo e chorando

Na mesa de um bar,

E que quando os amigos do peito

Por mim perguntaram

Um soluço cortou sua voz,

Não lhe deixou falar.

Eu gostei tanto,

Tanto, quando me contaram

Que tive mesmo de fazer esforço

Prá ninguém notar.

O remorso talvez seja a causa

Do seu desespero

Ela deve estar bem consciente

Do que praticou,

Me fazer passar tanta vergonha

Com um companheiro

E a vergonha

É a herança maior que meu pai me deixou

Mas, enquanto houver força em meu peito

Eu não quero mais nada

Só vingança, vingança, vingança

Aos santos clamar

Ela há de rolar como as pedras

Que rolam na estrada

Sem ter nunca um cantinho de seu

Pra poder descansar

(grifos nossos)

É justamente no bar onde Carioca vai afogar suas mágoas, desabar em remorso e arrependimento do que fizera. Despejando as tristezas num copo de bebida, as lágrimas não tardam a aparecer, supostamente demonstrando arrependimento... pelo menos era isto que Lupi desejava...

Escrever a canção foi o modo como Lupicínio encontrou a sua vingança, esbravejando aos céus que aquela que antes fora sua amada, rolasse como as pedras que rolam na estrada, sem nunca encontrar um lugar em que pudesse descansar.

O desejo de vingar-se e ver o resultado deprimente do outro, trás satisfação e massageia o ego do homem traído, pois, como assinala Maria Izilda (2001), nos anos 1940 e 1950, a masculinidade projetada para os homens era que sempre deveriam se mostrar fortes e capazes não só para trabalhar, mas especialmente em termos sentimentais, pois, homem que é homem, deveria “reprimir sentimentos” e não expressá-los.

No entanto, o único modo em que os homens poderiam expressar seus sentimentos era através da poesia e da música, segundo Maria Izilda (2001), traduzindo tudo o que não podia expressar verbalmente e através do corpo, em letras de canções ou poemas. As promessas, os sonhos e os juramentos de amor pleno e eterno esvaem-se com a fuga da mulher ingrata, causando-lhe frustração e desilusão.

São nestes círculos boêmios que se formam nos bares que a rigidez do comportamento masculino se quebra, como assevera Sevy Madureira (1996, p. 57). Nestes ambientes, frequentemente vemos emergir as emoções mais tênues e encouraçadas, o sorriso, o choro, o abraço, o afeto, o toque, a criatividade poética e musical.

Nos bares da vida, amores e desamores acontecem. Quem não conhece alguma história de amor que começou numa mesa de bar? Ou, quem não conhece uma história de amor desfeita na mesa de bar? É justamente como ponto para onde confluem várias sentimentalidades que o bar se constitui nos sambas canções dos anos 1950.

Tão famosos como seus frequentadores, alguns bares marcaram história na vida noturna em várias cidades do país e em especial, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, centro nervoso do mundo artístico daqueles anos.

Um desses ambientes que congregava artistas vindos do Rio de Janeiro, na cidade de São Paulo, era o famoso Nick Bar. Inaugurado em dezembro de 1949, o Nick Bar aglutinava intelectuais e políticos, sendo a frequência maior de artistas, pois o bar estava localizado na rua Major Diogo, num pequeno corredor estreito, como um anexo do teatro TBC, um dos mais badalados de São Paulo naquela época.

O nome Nick Bar vem da primeira peça teatral de sucesso apresentada no TBC, que se chamava *The time of your life*, de William Saroyan. Esta peça se passava num bar chamado Nick Bar, por isso a peça, no Brasil, ganhou o título: *Nick Bar: álcool, brinquedos e ambições*.

Lúcia Helena Gama (1998, p. 198-200) mostra que o Nick Bar era o ponto de encontro dos grã-finos que frequentavam o teatro TBC com os atores e atrizes que lá se apresentavam e com os cantores de renome nacional. Isso era inimaginável na época, visto que os grã-finos paulistas tinham os artistas como ralé e as mulheres liberais demais. Essa convivência fez com que esses preconceitos fossem sendo desfeitos, pois como assinala a autora, o Nick Bar era um bar elegante, frequentado por intelectuais de todo tipo, gente do teatro, cantores e cantoras e onde se discutia muito o Existencialismo, a moda, a música existencialista.

E aqui no Brasil o samba canção soube aproveitar muito bem essa discussão filosófica para colocar em suas letras toda a essência do Existencialismo na vertente criada por Jean Paul Sartre. Para Maria Izilda (2005, p. 121), os anos 1950 estava envolto numa onda marcadamente existencialista, com certo pessimismo de viver e um culto à dor, solidão, desilusão, traição, paixões arrebatadoras e etc. E foi o samba canção quem melhor absorveu a essência destes anos, traduzindo em suas letras toda uma sensibilidade da época.

No samba canção *Nick Bar* (1952)⁵, os compositores Garoto e José Vasconcelos não só homenageiam o famoso bar homônimo, como também mostram como esse ambiente é marcado por lembranças de juras de amor. Cantada por Dick Farney, este samba canção começa com a sonorização do ambiente, onde se ouvem muitas pessoas conversando ao som de um piano e cavaquinho que toca um samba ligeiro. Alguém chega e trava um pequeno diálogo com o cantor:

⁵ Nick Bar (Garoto e José Vasconcelos), Dick Farney, 78 rpm, Continental, 1951, nº 16479, lado B.

- (amigo) *Boa noite!*
- (Dick Farney) *Boa noite.*
- (amigo) *Ué, sozinho hoje?*
- (Dick Farney) *Estou.*
- (amigo) *Eu queria aquela mesa perto do piano.*
- (garçom) *Pois não.*
- (Dick Farney) *Maestro!*

A partir de então, com sua voz suave e ao mesmo tempo grave, Dick Farney começa a cantar, de forma melancólica, o samba canção Nick Bar:

*Foi neste bar pequenino
Onde encontrei meu amor
Noites e noites sozinho
Vivo curtindo uma dor*

*Todas as juras sentidas
Que o coração já guardou
Hoje são coisas perdidas
Que o eco ouviu e calou*

*Você partiu e me deixou
Não sei viver sem teu olhar
E o que sonhei só me lembrou
Nossos encontros no Nick Bar.*

*Todas as juras sentidas
Que o coração já guardou
Hoje são coisas perdidas
Que o eco ouviu e calou.*

Amores perdidos que o bar não deixa esquecer. Ele foi o começo de tudo e também foi o fim. Cada canto de mesa, uma tristeza em cada olhar. A cada trago de cigarro, uma lembrança, e cada lembrança, um gole de uísque a mais. E ao final, todos tentam disfarçar a dor através dos goles que descem pela garganta, como se quisessem amenizar o sofrimento da perda do grande amor. É assim que o bar aparece no samba canção *Bar da Noite* (1953)⁶, composição de Haroldo Barbosa e Bidu Reis, cantada pela voz grave e melancólica de Nora Ney:

*Garçom, apague esta luz
Que eu quero ficar sozinha
Garçom, me deixe comigo
Que a mágoa que eu tenho é minha
Quantos estão pelas mesas
Bebendo tristezas
Querendo ocultar
O que se afoga no copo
Renasce na alma
Desponta no olhar*

*Garçom, se o telefone bater
E se for pra mim
Garçom, repita pra ele
Que eu sou mais feliz assim
Você sabe bem que é mentira
Mentira noturna de bar
Bar, tristonho sindicato
De sócios da mesma dor
Bar que é o refúgio barato
Dos fracassados do amor*

⁶ Bar da Noite (Haroldo Barbosa e Bidu Reis), Nora Ney, 78 rpm, Continental, 1953, nº 16787, lado A.

Aqui o bar aparece como “*sindicato de sócios da mesma dor*”, posto que congrega todos aqueles que sofrem pela perda do ente amado. O bar da noite, recanto dos sofredores, é o “*refúgio barato dos fracassados do amor*”, que encontram em suas mesas, companheiros e companheiras do mesmo martírio: o abandono e a solidão.

Da mesma forma, um dos raros samba canção *Risque* (1952)⁷ composto por Ary Barroso, cantada pela voz de Linda Batista, bate também na mesma tecla: o bar enquanto o local de afogar as mágoas e esquecer-se do passado:

Risque meu nome do seu caderno
Pois não suporto o inferno
Do nosso amor fracassado
Deixe que eu siga novos caminhos
Em busca de outros carinhos
Matemos nosso passado
Mas se algum dia, talvez
A saudade apertar
Não se perturbe
Afogue a saudade
Nos copos de um bar
(...)

O bar em sua intimidade congrega lembranças, porque muitos amores começam e terminam ali. Não é só o ambiente do bar que trás de volta o passado em forma de memória, mas também as pessoas que ali frequentam fazem parte das histórias de amor e desamor, desde os garçons que sempre atendem aos mesmos clientes, aos artistas que são seus conhecidos, e que, por ter tanta intimidade, cantam as músicas que marcaram a trajetória dos pares amorosos.

É neste sentido que o bar, as pessoas que ali frequentam, as canções que se tocam, as comidas e bebidas que se servem, acabam por criar laços de identificação com o lugar. As memórias que ficam do bar estão impregnadas em cada recanto de mesa, pois não é só o espaço físico que é levado em consideração, mas as sentimentalidades e sociabilidades ali deixadas.

⁷ *Risque* (Ary Barroso), Linda Batista, 78 rpm, RCA Victor, 1952, nº 801080, lado B.

No samba canção *Neste Mesmo Lugar* (1956)⁸, composição de Armando Cavalcanti e Klécio Caldas, cantado por Dorinha Freitas, exemplifica muito bem a temática do bar enquanto lugar de memória:

Aqui neste mesmo lugar

Neste mesmo lugar de nós dois

Jamais eu podia pensar

Que voltasse sozinho depois

O mesmo garçom se aproxima

Parece que nada mudou

Porem qualquer coisa não rima

Com o tempo feliz que passou

Por uma ironia cruel

Alguém começou a cantar

Um samba-canção de Noel

Que viu nosso amor começar

Só falta agora

A porta se abrir

E ele ao lado de outra entrar

E por mim passar sem olhar.

Caso também interessante, mesmo não sendo um samba canção, é o do tango escrito pela dupla mais famosa de compositores deste período, David Nasser e Herivelto Martins, que se tornou

⁸ Neste Mesmo Lugar (Armando Cavalcanti e Klécio Caldas), Dorinha Freitas, 76 rpm, RGE, 1959 (data de lançamento), nº 10156, lado A.

um grande sucesso em todo país na voz inigualável de Nelson Gonçalves: *Hoje Quem Paga Sou Eu* (1955)⁹.

Vale salientar que na década de 1950 os tangos lançados pela dupla Nasser-Martins¹⁰ entraram também dentro da temática existencialista pela qual os sambas canção e os boleros vinham passando. De certa forma, isto trouxe novamente certa popularidade a esse gênero que aproveitou a onda das temáticas da dor-de-cotovelo, nos dizeres de Heloísa Valente (2003, p. 187).

No entanto, a letra de *Hoje Quem Paga Sou Eu* é bastante significativa, pois tem o bar como tema central da canção. Nas memórias de Peri Ribeiro (2009, p. 67), este fala que o tango foi composto para Herivelto Martins por David Nasser, baseado nas generosas noites boêmias que “o garnisé” fazia questão de pagar para os amigos. Depois é que Herivelto passou a ser parceiro na composição.

Apodemos dividir a letra em duas partes. A primeira é o momento em que o sujeito da canção era feliz, tinha um lar abençoado, era trabalhador, bebia pouco e apenas “passava” pelo bar para ver os amigos e depois retornar para casa. Não tinha motivos para “encher a cara” de cachaça, pois, até aqui, tudo estava na mais perfeita harmonia:

*Antigamente nos meus tempos de ventura
Quando eu voltava do trabalho para o lar
Deste bar alguém gritava com ironia:
"Entra mano, o fulano vai pagar"
Havia sempre alguém pagando um trago
Pelo simples direito de falar
Havia sempre uma tragédia entre dois copos
Nas gargalhadas de um infeliz a soluçar
Eu sabia que era um estranho desse meio
Um estrangeiro na fronteira desse bar
Mas bebia, outros pagavam e eu partia
Para o mundo abençoado do meu lar*

⁹ Hoje Quem Paga Sou Eu (David Nasser e Herivelto Martins), Nelson Gonçalves, RCA Victor, 1955, nº 801419, lado A.

¹⁰ Outros tangos de sucesso da dupla foram: Palhaço, Estação da Luz, Carlos Gardel, Vermelho 27 e Estrelas da Lama.

É interessante como o sujeito da canção se vê naquele mundo como “*um estrangeiro*”, alguém que está ali na fronteira entre a casa e o bar, entre o sossego e o divertimento, entre os amigos e a boemia. Ele, neste momento, é quem observa, sóbrio, os outros frequentadores que bebem e choram, porque estão a afogar as tristezas e as dores da vida.

O “*fulano*” que paga as bebidas para os outros é também um dos tantos sofredores que ali estão e paga os goles dos seus “supostos amigos” porque quer ser ouvido, quer falar das suas desventuras e o bar está cheio de histórias delas. Mas nem todo mundo quer ouvir tais histórias, que pululam aos montes nestes lugares; daí o motivo de seu “*fulano*” pagar as bebidas: ele queria ter atenção, queria ser ouvido, ter alguém pra conversar.

No entanto, na segunda parte da canção, as coisas se invertem. De homem sóbrio e trabalhador, o sujeito da canção torna-se o ébrio vagabundo. O motivo desta reviravolta está no lar que havia sido desfeito. Porto seguro, o lar abençoado que ele tanto exaltava, não existe mais, e o motivo ele deixa subentendido: havia sido traído e abandonado pela mulher amada, assim como tantos outros que estavam ali, com as mesmas histórias pra contar:

*Hoje, faço deste bar a sucursal
Do meu lar que atualmente não existe
Tenho minha história pra contar
Uma história que é igual, amarga e triste
Sou apenas uma sombra que mergulha
No oceano de bebida, o seu passado
Faço parte dessa estranha confraria
Do vermuth, do conhaque e do traçado
Mas se passa pela rua algum amigo
Em cuja porta a desgraça não bateu
Grito que entre neste bar beba comigo
Hoje quem paga sou eu!
(grifos nossos)*

Caindo na bebedeira, expondo suas tristezas aos outros e se identificando com eles, o sujeito da canção é agora aquele que paga pra ser ouvido. Interessante é a repetição do verso “*Tenho minha*

história pra contar/Uma história que é igual, amarga e triste”, verso este que é repetido na música não apenas por Nelson Gonçalves, mas por um coro de vozes, masculinas e femininas, que dentro do contexto em que se apresenta a canção, entendemos como todos aqueles que estavam no bar, que faziam parte da imensa “*confraria do vermuth, do conhaque e do traçado*”, e que estavam ali bebendo e gargalhando, mas que no fundo, em cada gole que descia pela garganta, era uma tragédia pessoal a ser bebida...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes. **Masculino/Feminino: Tensão Insolúvel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BADINTER, Elizabeth. **XY: Sobre a Identidade Masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Literatura de Violão*. Coleção Revista da Música Popular, edição 12, abril de

BORGES, Beatriz. **Samba-Canção: Fratura e Paixão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CALDAS, Phelipe. **Academias de Bambu: Boemia e Intelectualidade nas Mesas de Bar**. João Pessoa: UFPB, 2007.

CISCATI, Márcia Regina. **Malandros da Terra do Trabalho: Malandragem e Boemia na Cidade de São Paulo (1930-1950)**. São Paulo: Annablume, 2000.

DUMADEZIER, Jofre. **Sociologia Empírica do Lazer**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GAMA, Lúcia Helena. **Nos Bares da Vida**. São Paulo: SENAC, 1998

HOLANDA, Nestor de. **Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da boemia no Rio de Janeiro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas: Unicamp, 1995.

LOPES, Maria Aparecida. **Foi Assim: Contribuição para um Estudo Histórico do Samba Canção (1946-1957)**. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.

MATOS, Maria Izilda Santos de; FARIA, Fernando A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. **Meu Lar é o Botequim: Alcoolismo e Masculinidade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

- MATOS, Claudia Neiva de. *Gêneros na Canção Popular: Os Casos do Samba e do Samba Canção*.
- PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os Desafinados: Sambas e Bambas no Estado Novo**. Tese de Doutorado, PUC/SP, 2005.
- OLIVEIRA, José Carlos. **O Homem na Varanda do Antonio's**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- RODRIGUES FILHO, Lupicínio. **Foi Assim: O Cronista Lupicínio Rodrigues Conta as Histórias das suas Músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995
- SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.1:1901-1957.
- _____. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.2:1958-1985.
- TELES, Fídias. **Os Malabaristas da Vida: Um Estudo Antropológico da Boemia**. Recife: Comunicarte, 1989