

“O Cachorro Engarrafado”: substância e amizade na Música Popular Brasileira

Rafael do Nascimento Cesar¹

¹Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

Animado por uma literatura antropológica interessada em repensar os limites da relacionalidade por meio dos fluxos e intercâmbios entre pessoas e substâncias, este artigo propõe discutir os temas da amizade e da criação na música popular brasileira, em especial a bossa nova, a partir da relação de compositores, intérpretes e intelectuais com o *uísque*. Para isso, analiso fotografias e toda uma sorte de escritos (memórias, crônicas, perfis, entrevistas, obituários e biografias) em que a bebida aparece vinculada ao cotidiano dessas pessoas. Sob o argumento de que o uísque foi constitutivo não apenas dos sentidos de amizade e masculinidade partilhados por compositores, intérpretes e críticos, mas da criação musical em sentido ampliado, pretendo problematizar certa visão antropocêntrica nos estudos sobre música popular, em que a subjetividade do gênio criador tende a se sobrepor analiticamente aos agenciamentos de entidades não humanas.

Palavras-chave: Substância; Amizade; Música Popular Brasileira; Masculinidade; Vinicius de Moraes.

“The Bottled Dog”: substance and friendship in Brazilian Popular Music

Abstract

Following an anthropological literature interested in rethinking the limits of relatedness through the exchanges and fluxes between people and substances, this article discusses the topics of friendship and creation in Brazilian popular music, bossa nova in particular, with focus on the relationship between composers, musicians, and critics with *whisky*. To pursue such objective, I analyze a whole assortment of texts (memoires, chronicles, profiles, interviews, obituaries, and biographies) in which the beverage appears associated to these persons' quotidian. By arguing that whisky was constitutive not only of the ideas of friendship and masculinity shared among them, but also of musical creation in a broader sense, I intend to problematize certain anthropocentric vision in popular music studies, in which the creator's subjectivity tends to overlap non-human agencies.

Keywords: Substance; Friendship; Brazilian Popular Music; Masculinity; Vinicius de Moraes.

Recebido em: 11/12/2024

Aceito em: 14/07/2025



Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

1 Introdução: beber a amizade¹

“*O* uísque é o melhor amigo do homem. O uísque é o cachorro engarrafado”. Das frases deixadas para a posteridade por Vinicius de Moraes (1913-1980), essas talvez nos sejam mais familiares que muitos de seus versos. Fáceis de encontrar no repertório de quem aprecia o poeta e a bebida, elas ganharam a popularidade e a força de um adágio contendo uma boa dose de verdade. Ao lado do epíteto de maior letrista da bossa nova e dos casamentos sucessivos – nove, para ser exato –, a convicção nutrida por Vinicius de Moraes de que “*o uísque é o melhor amigo do homem*” nos ajuda a compor uma personalidade solar, gregária e controversa, capaz de autointitular-se “*o branco mais preto do Brasil*” e manter paralelos os ímpetus de modernizar a música popular brasileira e condenar com veemência o jazz estadunidense “moderno” capitaneado por músicos brancos como Stan Kenton e Chet Baker.

Mas a máxima em itálico é mais que uma ode ao uísque. Ela alude aos vínculos de amizade formados por meio do hábito de bebê-lo em certos espaços e segundo certas convenções – não por acaso, a frase que a antecede é “Nunca vi boa amizade nascer em leiteria”. Conforme declarou à equipe da revista *O Pasquim*, Vinicius considerava uísque “*fundamental até o ponto em que ele ajuda a comunicação*”. E emendava: “Eu bebo por causa disso, não sou um bêbado, não gosto de beber sozinho” (*O Pasquim*, 1969a, p. 5). Usufruir da convivialidade em torno da bebida era para ele “saber beber” (*O Pasquim*, 1969a, p. 5), o oposto, portanto, da imagem pejorativa do “Ébrio” cantada por Vicente Celestino, para quem embriagar-se é desassociar-se do mundo. Ao evocar o que a bebida teria de viva e relacional, a metáfora do “cachorro engarrafado” parece transcender o mero consumo, estendendo a ela significados em geral restritos às interações entre humanos e animais. Equiparando-o a uma “espécie companheira” (Haraway, 2021), Vinicius realçou com graça o notório poder do uísque de estimular nos homens a companhia mútua.

De fato, o poeta não bebia sozinho. Entre a geração de artistas e intelectuais cariocas ligada à música popular das décadas de 1940 a 1970, o uísque produziu uma sociabilidade masculina fartamente documentada em memórias, crônicas, perfis, entrevistas, obituários e (auto)biografias.² São textos e mais textos a tratar das circunstâncias de algum porre

¹ Este artigo é fruto de minha pesquisa atual de pós-doutorado, intitulada “Lentes da MPB: criações do ‘popular’ na fotografia de David Drew Zingg”, financiada pela Fapesp (Processo n. 2023/00959-8) e vinculada ao Projeto Temático Fapesp *Artes e semânticas da criação e da memória* (Processo n. 2020/07886-8). Agradeço pela leitura generosa e pelos comentários dos pareceristas e dos membros do Projeto Temático.

² Alguns exemplos: o jornalista e escritor Paulo Mendes Campos (2000, p. 88-89), ao relembrar suas andanças com o amigo Sérgio Porto, conta que ambos permaneciam “[...] num bar da Esplanada do Castelo até que o uísque do mesmo de honesto passava a duvidoso e de duvidoso passava a intolerável”; em suas memórias como diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ), Ricardo Cravo Albin (2000, p. 32) fez questão de incluir a “garrafa de uísque – infame e legitimamente nacional” adquirida especialmente para o depoimento de Tom Jobim ao MIS; Fernando Sabino (1975, p. 118) comenta as noites passadas no apartamento do amigo Lúcio Rangel ouvindo jazz “bem acompanhado e tomando uísque, como convém”; Hermínio Bello de Carvalho (2015, p. 55), cuja convivência com Pixinguinha foi decisiva em sua carreira de produtor musical, batizou o mestre do choro e a si próprio de “amigos no uísque e na dor”.

memorável ou destacar a (i)moderação de determinada personagem. Escritos sempre por homens em um tom pessoalizado e em geral eufemístico, eles jamais têm a intenção de difamar (não se lê a palavra “alcoólatra”, por exemplo), mas sim traçar um retrato virtuoso e bem-humorado da pessoa em questão. Fosse ela mulher, o bom humor quase sempre dava lugar à lástima – como no caso da cantora Maysa Monjardim (1933-1977), cuja decaída artística foi diversas vezes associada a “seus excessos na bebida” (Manchete, 1977, p. 18)³ –, e os elogios iam no sentido de aproximá-la das virtudes do próprio destilado, e não dos homens afeitos a ele⁴. De todo modo, essas narrativas, tão prolíficas quanto breves, apontam insistentemente para os nexos entre o uísque, a amizade e a criação musical.

A academia, porém, não as recebeu bem. À medida que a música popular brasileira adentrou as universidades como objeto de reflexão, no início dos anos 1970, os diferentes recortes pelos quais passou a ser investigada não souberam explorar o potencial heurístico de tais narrativas⁵. Mesmo quando, mais de vinte anos depois, abordagens interdisciplinares voltaram as atenções de especialistas aos processos de diferenciação social presentes no universo da música popular brasileira, as relações de amizade e o consumo de bebidas alcoólicas em geral, e do uísque em particular, não foram consideradas dimensões relevantes na compreensão das dinâmicas entre musicistas e suas mais diversas companhias. Julgado um detalhe menor diante dos aspectos costumeiramente relacionados à criação musical, como composição e performance, à formação de musicistas e do público, ao ofício dos críticos e às injunções do mercado fonográfico, o hábito contumaz de se beber uísque acabou diluindo-se num anedotário de forte apelo editorial, mas de pouco valor para historiadores e cientistas sociais interessadas e interessados em análises de médio e grande alcance.

Recorrentes na caracterização do cotidiano de profissionais, amadores e diletantes, as menções ao uísque permitem, no entanto, interpelar o campo de estudos da música popular brasileira com novas indagações, a começar por: como beber uísque se tornou um hábito entre compositores, intérpretes e críticos para além de uma prática de distinção de classe, selando parcerias – muitas delas longevas – entre sambistas tradicionais e bossanovistas da Zona Sul? Como a partilha de uma garrafa (ou várias) produziu nesses homens estados de amor [*philia*] flagráveis em cartas, fotografias e letras de canções, sem contradizer as convenções de uma masculinidade eminentemente heterossexual? De que forma o uísque, ao criar modalidades específicas de vínculo entre os mundos da música popular e das letras, possibilitou novas formas de expressão poético-musical? O que, afinal, havia na bebida capaz de fazê-la “o melhor amigo do homem”?

Animado por uma literatura antropológica interessada em repensar os limites da relacionalidade por meio das interações entre pessoas e substâncias (Carsten, 2004, 2011), proponho neste artigo retificar a condição frívola atribuída ao uísque, levando a sério os

³ Um contraexemplo interessante é a entrevista que Maysa deu a *O Pasquim*. Quando perguntada sobre sua relação com a bebida, sua resposta foi sincera e bem humorada: “Eu só parei de beber pelo seguinte: eu não sei beber um uísque só. E bebendo 80, que é o mínimo que gosto, me faz um mal desgraçado, está entendendo?” (*O Pasquim*, 1969b).

⁴ “Das cantoras modernas”, disse Vinicius de Moraes, “[...] a voz que para mim tem mais terra na gasolina é a de Dora Lopes, seguida de Nora Ney, Ângela Maria e Dóris Monteiro. Isso falando de vozes realmente interpretativas, que exalam o aroma de um samba como *a gente degusta bom uísque*, de modo redondo e religioso com verdadeira unção” (Moraes, 2008, p. 47, grifos meus).

⁵ Na dianteira desse processo, os Estudos Literários privilegiaram as relações formais entre a poesia e a música a partir dos casos da bossa nova e da chamada canção de protesto; na sociologia, a gravidade do contexto sócio-político pesou sobre as leituras dos movimentos de renovação estética propostos pelo tropicalismo e pela MPB; na História, a diversificação de fontes e metodologias de pesquisa desestabilizou a memória como o regime de conhecimento por excelência na reconstrução do passado do choro e do samba (Baia, 2011; Moraes, 2019).

registros textuais, imagéticos e sonoros em que ele aparece, seja de passagem, seja em primeiro plano. Para isso, resisti à tentação de reduzi-lo a um símbolo ou uma representação da sofisticação dos estratos médios ou da virilidade masculina, como se os significados associados à bebida lhe fossem na verdade exteriores, pairando sob a forma de abstrações denominadas “diferenças de gênero” ou “posições de classe”. Também por isso evitei determe na análise semiótica de canções em que o uísque figurava como um “signo ideológico” a ser decodificado à luz de dado contexto social (Vasconcelos; Vasconcelos; Vasconcelos, 2015). Sem diminuir a importância dessa *démarche* analítica, minha intenção foi cercar-me menos do que o uísque simbolizou para certo grupo em dado momento que os efeitos que ele de fato produziu sobre o que se convencionou chamar de música popular brasileira.⁶

A saída metodológica foi observar de perto uma sociabilidade boêmia na qual beber não era algo banal, tampouco esporádico – Lúcio Rangel (*apud* Tys, 1956, p. 22) certa vez confessou que “morreria todo” sem o seu “uísquezinho diário” –, na tentativa de apreender a agência dessa substância, que, por meio de seus fluxos e intercâmbios, não foi apenas constitutiva dos vínculos entre compositores, intérpretes e críticos, mas da criação da (e na) música popular brasileira como um todo. Pois se o uísque mediou as parcerias travadas nos espaços privados e públicos nos quais canções foram compostas, tocadas, apreciadas, pensadas e debatidas, ele também engendrou estados alterados de consciência sob os quais obras importantes vieram a existir. A esse respeito, Ruy Castro menciona os noventa dias que Vinicius de Moraes e Baden Powell passaram no apartamento do poeta trabalhando nas canções do disco *Os Afro-Sambas* (1966). “O que eles beberam”, afirma Castro, “foi orgulhosamente calculado pelo próprio Vinicius: vinte caixas de uísque Haig’s, trazidas pela mala diplomática, num total de 240 ampolas – ou 2,666 garrafas por dia” (Castro, 1990, p. 306). Mais do que isso, o uísque – originalmente uma bebida de origem estrangeira – converteu-se, ele próprio, em um objeto até hoje associado à memória de uma tradição “autenticamente” brasileira e refratária à música estrangeira. Em fotografias de Pixinguinha, Tom Jobim e Vinicius de Moraes, é possível ver copos e garrafas ao lado de instrumentos musicais, cigarros e outros artefatos próprios de uma corporalidade marcada pelas clivagens internas à música popular do período: o estilo *cool* dos bossanovistas e a malandragem dos sambistas da velha guarda, ou a defesa do “legitimamente nacional” perante a influência dos ritmos estrangeiros.

Encarado dessa perspectiva, o uísque deixa de ser algo supérfluo e heurísticamente rarefeito para se tornar, ao lado de instrumentos elétricos, folhas de partitura e capas de discos, uma substância inseparável da criação musical popular entre os anos 1940 e 1970. Esse argumento pode soar como heresia aos amantes e pesquisadores da música acostumados a procurar (e encontrar) na ação humana, entendida como sinônimo de inspiração, esforço ou um misto dos dois, a fonte solitária da criação. E não é por menos, pois, desde o final do século XVIII, a noção ocidental de “gênio” difundida pelo Romantismo postula o controle total do criador – inegavelmente um homem – tanto sobre o fazer artístico quanto sobre

⁶ Embora inexista consenso absoluto acerca da definição de “música popular”, uma acepção hoje pouco contestada nos meios acadêmicos se refere à música surgida nos centros urbanos em finais do século XIX e que, instrumental ou cantada, mantém relações estruturais com o mercado, com os meios de comunicação e com a chamada “cultura de massa”. Em que pese as críticas acerca do termo “popular” como estigma de um rebaixamento estético promovido por grupos dominantes, optei por utilizá-lo para circunscrever o universo da música e urbana mediatizada no Brasil do século XX.

a obra acabada (Battersby, 1989; Blanning, 2008; Elias, 1994)⁷. Assim, investigar como o uísque agiu na música popular brasileira ao agir sobre compositores, intérpretes e críticos exige de saída o questionamento desse ideal romântico para explorar as conexões entre agentes humanos e não humanos e compreender, nas palavras de Daniel Miller (2023, p. 66), “como as coisas fazem as pessoas”.

2 Trabalhar Bebendo, Beber Trabalhando

“Surge a bossa nova e morre o botequim como lugar de criação da música popular” (Mammì, 2017, p. 17). Não é ao acaso que assim se inicie o ensaio de Lorenzo Mammì “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. Ao lado das capas de discos *noir* da gravadora Elenco e de vozes suaves acompanhadas ao violão, a imagem de jovens sadios reunidos em amplos apartamentos à beira-mar contrapõe-se àquela do sambista malandro, indócil e habitante dos morros, fixando-se na memória popular como ícone da “trilha sonora de um país ideal” (Castro, 2001, p. 13). Pois além de ter alterado a fundo a fisionomia da canção popular, a bossa nova dispôs música e espaço urbano num enlace novo, seguindo as transformações em curso no Rio de Janeiro dos anos 1950 (Pontes; Cesar, 2022).

Orientada para o sul, a expansão da cidade promovia o erguimento em massa de edifícios residenciais e o aparecimento de lojas, cinemas e casas noturnas, sentenciando à decadência centros da boemia no início do século XX, como os bairros da Lapa e da Cidade Nova. E com eles, foram-se os botequins e cabarés conhecidos por acolher um público bastante heterogêneo – operários, trabalhadoras sexuais, intelectuais e, claro, malandros. Isso não passou despercebido para os bossanovistas moços e velhos, que em sua maioria referiam-se a esse passado com certo deboche, no caso dos primeiros, e nostalgia para os últimos. Tampouco escapou a Mammì (2017, p. 17): “Aquela indistinção aparente”, prossegue ele, “complementar à falta efetiva de mobilidade social, que aproximava Mário Reis e Sinhô, se esvanece”.

Parte desse esvanecimento remonta à década anterior, quando o então presidente Eurico Gaspar Dutra, visando conter a inflação decorrente da Segunda Guerra Mundial, adotou medidas que facilitavam a entrada de bens manufaturados vindos do exterior⁸. De máquinas para a construção civil a garrafas de uísque escocês, a alta nas importações desses e de outros produtos acentuou desigualdades e reconfigurou hábitos de consumo, fazendo do contato entre diferentes classes sociais uma questão de controle e vigilância permanentes. Não demorou, inclusive, para que o uísque rivalizasse com a cachaça, principal bebida nacional, incitando a defesa de consciências mais protecionistas⁹. Mesmo com o

⁷ No caso da música ocidental, a separação entre pessoas criadoras e coisas criadas garantiu por boa parte do século XX uma definição relativamente segura a respeito da “música em si” [*the music itself*], direcionando a musicologia para o estudo das obras musicais acabadas em detrimento das ações, espaços e mediações constitutivas do “musicar” (Small, 1998).

⁸ A política de importações do governo Dutra (1946-1950) durou apenas os dois primeiros anos. Após quase exaurir as reservas de divisas acumuladas durante a guerra, o país começou a restringir cada vez mais a política cambial de modo a favorecer a produção e o mercado internos. Atingidos por essa mudança, negociantes de importações reunidos em Associações Comerciais transformaram-se em um importante grupo de pressão na política brasileira e um dos principais opositores à industrialização, tornada prioridade no governo Kubitschek (Skidmore, 1985, p. 97-115).

⁹ Em um artigo intitulado “A cachaça é nossa!”, o autor diz: “Nesta altura dos acontecimentos, não faço mais do que cumprir um dever de patriotismo, procurando lembrar aos cariocas que bebem que eles estão desmentindo e contrariando as tendências manifestas do atual momento histórico que atravessamos. Estamos em plena fase do mais entusiástico nacionalismo. Não é justo, pois, que se abra uma exceção para as bebidas alcoólicas [...] Por que, então, essa insistência antinacionalista em favor do uísque?” (Jornal do Comércio, 1954, p. 4).

recuo da política alfandegária pouco tempo depois, a sede pela bebida estrangeira não se extinguiu, ensejando desde a falsificação em larga escala do uísque escocês (também conhecida como “fajutagem”) até a criação do uísque nacional, um destilado a princípio reputado “infame”, como o recordava Cravo Albin, mas que aos poucos “foi entrando nas casas de classe média e no costume de frequentadores de clubes, bares, boates e inferninhos” (Realidade, 1966, p. 89).

Em meio a um clima novidadeiro, a noite carioca não passou incólume, e no momento em que baladas norte-americanas, sambas-canções e boleros ganhavam os ouvidos do público, o uísque conquistava-lhe o paladar. “Poetas, parlamentares, aviadores, militares, sambistas que não veem o sol – Todos preferem o uísque”, lia-se na reportagem de José Leal sobre os “Boêmios famosos do Rio” (Leal, 1952, p. 47). Para o crítico Zuza Homem de Mello, outra testemunha ocular do adensamento cultural e populacional da Zona Sul, a mudança “da cachaça em uísque” foi vista como análoga aos “deslizantes corpos colados” e às “suaves vozes intimistas” (Mello, 2017, p. 45) de *lady-crooners* como Nora Ney, Doris Monteiro e Dolores Duran.

Assim, para toda uma sorte de gente, beber uísque condizia com as vicissitudes da vida adulta: a alternância diária entre trabalho e lazer, o gozo do vaivém notívago por bares e boates e o cultivo, marcadamente masculino, de uma ética pública e responsável, mas leniente aos exageros – talvez por isso Vinicius, quando perguntado se achava que beber era “sinal de bom caráter”, tenha condicionado sua resposta (positiva) à máxima de que “o sujeito tem que merecer a bebida que toma” (O Pasquim, 1969a, p. 5). Mil vezes repisada na imprensa, tal associação tornou-se relevante na caracterização tanto de celebridades quanto de ilustres desconhecidos. Saber se fulano tomava seu uísque puro ou com gelo, ou a marca predileta de beltrano, eram referências quase obrigatórias nos perfis publicados semanalmente na *Manchete*, assim como os alertas constantes ao perigo do uísque fajuto, encontrado até nos estabelecimentos mais insuspeitos¹⁰.

Quando surge a bossa nova, portanto, o destilado já havia sido elevado a “complemento diário e indispensável dos *homens civilizados*” (Castro 1999, p. 213, grifos meus). E se para a maioria dos compositores e musicistas adeptos ao novo estilo tal qualificação era certa, é porque os sinais dessa “civilização” se faziam notar também na relação com a criação musical. Ao contrário dos sambistas dos anos 1920 e 1930, que faziam, compravam e vendiam seus sambas nos botequins da cidade¹¹, os bossanovistas tinham por predileção o ambiente doméstico. Bares como o Villarino, famoso por ter sido o local onde Lúcio Rangel apresentou Vinicius de Moraes a Tom Jobim, e o Clube da Chave, que levava esse nome por entregar a cada sócio a chave de um escaninho para se guardar garrafas de uísque, eram reservados a uma sociabilidade eminentemente improdutiva do ponto de vista musical. Ao passo que nas residências, fossem elas casas, apartamentos ou sítios, a domesticidade não só provia o espaço ideal para a criação, mas era incorporada como matéria poética das novas canções.

¹⁰A diversidade de marcas e preços era tanta que, meses após anunciar o terceiro lugar do Brasil no *ranking* dos maiores consumidores do destilado, a revista *Manchete* publicou um “Roteiro Noturno para Turistas Desprevenidos”. Espécie de crônica da vida noturna do bairro, a reportagem passava em revista os estabelecimentos mais conhecidos de Copacabana, tendo como parâmetros de qualidade a procedência do uísque, fosse ele “com pedigree” ou “brabo e falsificado”, e o preço da dose (de 40 a 90 cruzeiros) (Fernandes, 1952, p. 28). Também a coluna “Pelos esquinas da noite”, de Fernando Lobo, traça com muito bom humor o itinerário da fajutagem no Rio de Janeiro dos anos 1950.

¹¹O exemplo máximo da familiaridade dos compositores com o ambiente do botequim talvez seja justamente o samba “Conversa de botequim”, composto por Noel Rosa e Vadico em 1935, e que descreve o desembaraço com que o eu lírico dá ordens ao garçom como se se tratasse de um empregado pessoal. E no final não paga a conta.

Longe de uma idiossincrasia, a preferência por compor em casa tem para Mammì uma razão de ser diretamente relacionada à resistência dos bossanovistas em se profissionalizar por completo. Enquanto os compositores populares das décadas anteriores vivem sob o lema “música é comércio” (Holanda, 1969, p. 51), quase sempre exercendo em paralelo outras atividades relacionadas a esse universo¹², a “turma da bossa nova”¹³, como ficou conhecida, buscou emular nas carreiras individuais de seus integrantes a espontaneidade e o intimismo constitutivos de um *ethos* de classe refratário à lógica venal que marcou o auge do rádio no Brasil, época em que a frágil noção jurídica de direito autoral ensejou fraudes e trapanças (Sandroni, 2001; Hertzman, 2013). Mais que ganhar dinheiro, essa nova leva de compositores e musicistas estava preocupada em “reclamar uma condição culturalmente mais rica” (Mammì, 2017, p. 18) para a música popular e, de quebra, afirmar-se como criadora de um som “autenticamente” brasileiro e moderno – isto é, sem negar os fios históricos que o ligavam ao samba, mas sem se deixar, digamos assim, estrangular por eles¹⁴.

Aspectos importantes desse *ethos* emergente podem ser vislumbrados na descrição feita por Gilberto Velho em sua etnografia do bairro de Copacabana de fins dos anos 1960. “Entre os jovens da aristocracia de estratos médios”, ele afirma,

[...] *mudar* é sobretudo negar ou escapar de um projeto produtivista, na procura de criar laços mais comunitários em que o lúdico seja acentuado em detrimento do sucesso e da produtividade individuais. Esses laços não são com suas famílias, mas sim construídos com grupos de amigos, ressaltando-se aí o aspecto individualizante da procura de liberdade de escolha, fugindo ao controle familiar (Velho, 1981, p. 108).

Para os bossanovistas, a tentativa de conservar a intimidade doméstica que primeiro os aproximou entre si teve tanta importância em “mudar” a dinâmica da criação musical quanto o teve a bossa nova para a música popular brasileira¹⁵. Para pessoas como Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Carlos Lyra e Nara Leão (em cujo apartamento, conta-se, a bossa nova teria sido inventada), rejeitar o estilo de vida da geração que primeiro ocupou e explorou a Zona Sul, em sua maioria profissionais liberais de extração burguesa, se dava à revelia dos valores familiares, mas não necessariamente na ruptura com a família, pois ao contrário do “projeto produtivista”, as benesses materiais herdadas não era algo que pretendiam renunciar. De todo modo, o sucesso retumbante da bossa nova dentro e fora do Brasil não os permitiu manter em uma escala reduzida nem o ritmo artesanal de trabalho, nem o círculo próximo de sociabilidade, o que levou o novo estilo a um certo “esvaziamento”, conforme relembra Tom Jobim em uma entrevista a Zuza Homem de Mello de outubro de 1968:

¹² No capítulo “*Compositor sem outra profissão morre de fome no Brasil*”, Nestor de Holanda enumera um total de 111 compositores que exerciam outras atividades para além da música.

¹³ Conforme afirmei em outro artigo (Cesar, 2022), a expressão “turma da bossa nova”, sem autoria definida, denomina de maneira solta os principais nomes ligados a este gênero musical, considerado sobretudo em sua fase inicial (1958-1962). Emprego-a aqui como uma categoria êmica que, a depender de quem a utiliza e como, pode indicar relações de proximidade ou distanciamento referentes a esses nomes.

¹⁴ Esse pendor nacionalista ficará tão mais forte quanto mais as carreiras internacionais desses artistas decolarem. É o que se nota, por exemplo, em duas cartas escritas a Vinicius de Moraes. A primeira é de Tom Jobim, quando ele se encontrava em Los Angeles, no início de 1965: “Tenho lutado muito para tirar o chapéu de mexicano (*south of the border*) que querem botar na música brasileira” (Jobim, 1965). A segunda foi escrita por Carlos Lyra em janeiro de 1963: “Dê um abraço à Lucinha [Proença, então esposa de Vinicius] e outro no Baden [Powell]. Diga a todos que a nossa música cumpriu sua missão a despeito das más línguas” (Lyra, 1963).

¹⁵ Tanto o era que, ao anunciar sua ruptura com a bossa nova, em 1964, Nara Leão fez questão de chamar pejorativamente o estilo de “musiquinha de apartamento” (Pontes; Cesar, 2022).

Entrou o lado do consumo, e naturalmente todo mundo começou a compor Bossa Nova, mas eu creio que sem o talento do João Gilberto [...] Esse fenômeno ocorreu não só aqui, mas sobretudo na Europa e nos Estados Unidos com aquelas imitações crassas, com LPS que tinham na capa a palavra Bossa Nova mas que não tinham nada a ver com a Bossa Nova. O próprio João se ressentiu. *A gente também não estava preparado para atender à máquina*” (Mello, 2008, p. 156, grifos meus).

Embora nessa época Tom Jobim integrasse o primeiro time dos profissionais da música brasileira, tendo inclusive gravado discos nos Estados Unidos, a constatação do despreparo dos bossanovistas e dele próprio diante da indústria fonográfica global (“a máquina”) vinha acompanhada de outra, mais melancólica: a desagregação progressiva de um grupo outrora estética e sociologicamente coeso. Melancolia, aliás, bem captada por Vinicius de Moraes nas primeiras estrofes de *Carta ao Tom 74*:

Rua Nascimento Silva, 107
 Você ensinando pra Elizete
 As canções de Canção do Amor Demais.

Lembra que tempo feliz
 Ai que saudade
 Ipanema era só felicidade
 Era como se o amor doesse em paz.

Nossa famosa garota nem sabia
 A que ponto a cidade turvaria
 Esse Rio de amor que se perdeu [...].

Sem conseguir reencontrar o tempo perdido, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra e outros “homens civilizados” viram-se às voltas com o “mal-estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar” (Mammì, 2017, p. 18). Daí a evocação de um “tempo feliz” remeter-se tanto à familiaridade de elementos como o apartamento de Tom Jobim, a parceira Elizete Cardoso e a canção “Garota de Ipanema”, composta por Tom e Vinicius no auge da bossa nova, como ao estranhamento de um Rio de Janeiro que, novamente transformado, tornou-se irreconhecível para eles. *Carta ao Tom 74* é, nesse sentido, tanto o convite a lembrar, feito ao amigo que, em 1974, encontrava-se nos Estados Unidos, quanto o manifesto nostálgico do fim de um tempo e de um espaço. Daí também a linguagem afetiva, volta e meia flexionada no diminutivo, com que se referiam uns aos outros – Tom Jobim era chamado de “Tonzinho”, Carlos Lyra de “Carlinhos”, Nara Leão de “Narinha”, Vinicius de “Vina” ou “Poetinha”, João Gilberto de “Joãozinho”¹⁶. “Ou talvez”, pondera ainda o filósofo, a insistência em agir como se estivessem em casa mesmo estando a milhares de quilômetros dela (e nisso consistia seu “projeto utópico”), “seja a forma com que a geração criadora do novo estilo resiste em se reconhecer produtiva, apresentando seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite” (Mammì, 2017, p. 18).

É justamente nessa forma de *lazer-trabalho* que o uísque terá centralidade a um só tempo como símbolo e substância ativadora de uma maneira de experienciar a cidade, a amizade e a música. Em torno dela homens estreitam laços, envelhecem juntos, atualizam

¹⁶ Para uma análise sobre a relação entre a música popular brasileira e o uso de apelidos flexionados do diminutivo, ver Cesar (no prelo).

o passado enquanto o rememoram. A importância da embriaguez partilhada, acompanhada da comida, dos cigarros e da “conversa de fim de noite”, é ritualizada como um ato de troca entre “iguais relativos” (Almeida, 2000, p. 187-188). No caso da turma da bossa nova, o uísque reforçava vínculos de amizade frequentemente reiterados em entrevistas, crônicas, cartas pessoais e letras de música. Além de impedir que os bossanovistas se levassem muito a sério, o torpor provocado pelas garrafas vazias também os condicionava a um estado de vulnerabilidade em que a linguagem dos afetos, habitualmente proscrita ao tipo hegemônico de homem heterossexual sob o risco de o aproximar do feminino, era empregada sem maiores constrangimentos.

Nacional ou importado, puro ou *on the rocks*, beber uísque será para os bossanovistas um ato repetitivo e estilizado a partir do qual emergirão maneiras alternativas de experimentar a masculinidade. Pois em vez de um “modelo competitivo e hierarquizante” (Almeida, 2000, p. 189), em que aspectos masculinos estereotípicos como a assertividade e a prontidão sexuais, a predisposição para a violência e o menosprezo pelo ambiente doméstico são exibidos em uma etiqueta calculada, vê-se surgir entre eles um modelo cooperativo, equalizador e organizado em torno da criação não apenas musical, mas relacional. Trata-se, a meu ver, de uma modalidade específica de convívio baseada na diluição temporária das fronteiras entre produtividade e ócio, público e privado. Se para musicistas e compositores das gerações anteriores essas fronteiras eram mais rígidas, fosse em virtude de suas marcas raciais e de classe, da expansão da industrialização durante o Estado Novo ou mesmo do interesse estatal em converter o samba num móvel de divulgação da ideologia do trabalhismo (Paranhos, 2015), para boa parte da “turma da bossa nova”, trabalhar bebendo será o mesmo que beber trabalhando. Com a diferença que, nesse caso, o espaço escolhido para a criação será aquele historicamente associado ao trabalho doméstico *feminino* pago, no caso das empregadas domésticas, e não pago, no caso das esposas.

Esse arranjo torna-se mais nítido ao examinarmos dois materiais distintos, ambos relativos à famosa dupla propiciada por Lúcio Rangel. Um deles é o relato de Vinicius de Moraes a Zuza Homem de Mello cerca de um ano antes da entrevista de Tom Jobim:

Como o Tom trabalhava muito à tarde, lembro que eu ia muito à casa dele na Rua Nascimento e Silva 107 e nós fizemos muita música durante a tarde. Era um recolhimento perfeito, aquela ruazinha de Ipanema sossegada, Terezinha de vez em quando trazia lá um cafezinho pra gente, depois no fim da tarde aquele uisquinho, aquela cervejinha, e aí nós seguíamos, íamos em frente (Moraes *apud* Mello, 2008, p. 33).

O excerto acima condensa em forma e conteúdo o lazer-trabalho criativo dos bossanovistas. Numa fala crivada de diminutivos, em que até o uísque vira “uisquinho”, o poeta descreve uma rotina insubmissa às balizas do tempo racionalizado, simplesmente começando “à tarde” sem hora certa para acabar. Tampouco ela ocorre no centro movimentado do Rio de Janeiro, mas no idílio de uma Zona Sul esparsamente povoada e exclusiva das classes endinheiradas. Fundamental a essa rotina era Thereza Hermann Jobim, então esposa de Tom, cuja função de servir bebida aos dois parceiros os permitia seguir indefinidamente. Mais uma vez, Vinicius parece infundir especial ternura à lembrança do apartamento onde Jobim morou de 1953 a 1960 e que inspiraria, anos mais tarde, *Carta ao Tom 74*, espécie de recordação musicada desses momentos de “recolhimento perfeito”.

Mas é em duas fotografias que o culto masculino à domesticidade acalentado pelos bossanovistas aparece com mais nitidez. Tirada em 1967, a primeira¹⁷ mostra a dupla não no apartamento de Ipanema, mas na varanda da casa da Rua Codajás, no Leblon, onde a família Jobim moraria até fins dos anos 1970. O olhar folgazão de Tom mira de baixo para cima a lente do fotógrafo Paulo Scheuenstuhl, provavelmente posicionada no telhado da casa; Vinicius, observando o amigo com um sorriso, tem o braço direito apoiado no parapeito e um cigarro entre os dedos; a vegetação em preto e branco bordeja o canto superior da fotografia. Sobre uma mesa, veem-se dois trompetes misturados a papéis, partituras, copos, uma caneta e o que parece ser um número da *Playboy* – justamente a revista que em meados do século XX se notabilizou por defender “o direito masculino ao espaço doméstico” (Preciado, 2010, p. 33). O centro da fotografia, porém, é ocupado pela garrafa de uísque sendo repartida entre os dois, no exato instante em que o maestro serve uma dose ao poeta.

Na segunda fotografia¹⁸, de 1971, o tema do lazer-trabalho é reapresentado sem diferenças significativas. Novamente vemos Vinicius de Moraes e Tom Jobim, mas dessa vez acompanhados de Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal e Carlos Lyra, outros bossanovistas de primeira ordem. Em vez do plano *plongée* da primeira imagem, o fotógrafo (desconhecido) os registra horizontalmente: sentados um ao lado do outro, Tom Jobim e Carlos Lyra posicionam-se nas extremidades de um sofá, enquanto Ronaldo Bôscoli, gesticulando com as mãos, ocupa seu centro; à sua direita está o dono da casa, Vinicius, e à esquerda, Roberto Menescal espreme-se entre Lyra e Bôscoli; à frente deles há uma mesa onde garrafas de uísque estão dispostas numa bandeja, e um retrato do poeta, pintado por Cândido Portinari, paira sobre suas cabeças. Tal qual a fotografia anterior, a cena capturada parece flagrar amigos engajados em uma sociabilidade improdutiva, não fosse a presença de um gravador de rolo dividindo o espaço da mesa com copos, cinzeiros e maços de cigarro. De uso caseiro, esse tipo de aparelho vinha equipado com um microfone idêntico ao qual Vinicius segura em uma das mãos. Entre uma dose e outra, criavam-se memórias de um cotidiano compartilhado, mandavam-se fitas cassetes para amigos ausentes, registravam-se versos ou ideias para novas canções. E a evidência, tão sutil quanto indisfarçável, de que se trata de uma prática masculina encontra-se no canto inferior direito: as pernas de uma mulher falam de uma presença coadjuvante, própria de quem observa e às vezes interpela, mas não é convidada a participar.

Ambas as fotografias sugerem a polissemia de uma ação coletiva feita de modo processual e contínuo. Travadas ao longo de décadas, as parcerias entre os fotografados extrapolam a criação musical, sendo impensáveis sem a intimidade produzida nos (e por meio dos) espaços domésticos e sem a companhia que estabeleceram entre si e com o “cachorro engarrafado”. A dificuldade em saber se as fotografias tratam de momentos de concentração ou descontração, de criação ou recreação é o que as cenas parecem nos revelar. São ambos uma e mesma coisa.

¹⁷ A fotografia pode ser visualizada no link: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14850>.

¹⁸ A fotografia pode ser visualizada no link: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/15002>.

3 Uísque, Criação e Encenação

Até agora, argumentei a favor da centralidade do uísque em uma modalidade específica de criação – a bossa nova – definida pela resistência, bem-sucedida até certo ponto, à profissionalização, pela escolha deliberada em fazer do espaço doméstico o tipo de “recolhimento perfeito” para o trabalho coletivo da composição musical, e por uma forma de trabalho ambígua e reversível (trabalhar bebendo é beber trabalhando). Mas assim como seria um erro supor que a fruição do uísque se restringiu às classes privilegiadas¹⁹, os efeitos que ele produziu na configuração de um novo modelo de masculinidade – ou, numa formulação mais precisa, na reconvenção de certas performatividades de gênero – foram muito além do grupo de homens brancos sobrerrepresentado na história e na memória da música popular.

Para musicistas e compositores que nada tinham a ver com a bossa nova, a não ser pelos vínculos de amizade mantidos com alguns expoentes do novo estilo, o uísque também se tornou uma companhia inseparável. Foi assim com o flautista, saxofonista e compositor Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha (1897-1973). Figura-chave na construção da memória oficial da música popular brasileira (Siqueira; Cesar, 2022), Pixinguinha foi o alfa e o ômega das “sentinelas da tradição” (Fernandes, 2018), unânimes em reconhecer em suas composições um momento de inflexão na música popular brasileira dado o alto grau de destreza técnica e originalidade. Os amigos de Pixinguinha não ficavam atrás, fazendo questão de enaltecer em diversas ocasiões as qualidades extramusicais do mestre. Em tom expressionista, Hermínio Bello de Carvalho (2015, p. 52) deteve-se sobre o corpo de Pixinguinha, os dedos “[...] que eram [feitos] estalactites de tão longos e bonitos e transparentes, as unhas alabastradas e a máscara africana esculpida em estanho ou ônix ou num piche platinado”; Ricardo Cravo Albin (1997, p. 41) certa vez o chamou de “anjo”, Vinicius de Moraes (O Pasquim, 1969a, p. 8), de “santo humano” e Sérgio Cabral (1980, p. 134) chegou a compará-lo com Cristo na biografia que lhe dedicou alguns anos após sua morte.

Outras descrições de Pixinguinha, cujo caráter repetitivo me autoriza a suprimi-las, não fogem muito ao teor unidimensional da deferência interessada. No entanto, numa entrevista dada a João Baptista Borges Pereira em 1966, vemos o encontro não entre fã e ídolo, mas entre o jovem antropólogo e um de seus sujeitos de pesquisa. Ao estudar o processo de integração do negro ao meio radiofônico de São Paulo entre as décadas de 1920 a 1960, Borges Pereira viu na música popular um elemento-chave da sociedade brasileira a dar sentido “[...] às mudanças que se operavam no plano da estrutura e no nível da cultura” (Pereira, 2001, p. 28). A trajetória de Pixinguinha era, portanto, indispensável à compreensão desse processo²⁰. O curioso é que a “postura quase antimusical” (Hertzman, 2013, p. 61) de Borges Pereira acabou lançando luz sobre características do musicista facilmente dadas de barato por seus pares. O excerto abaixo é revelador:

¹⁹ A ideia de que uísque era “bebida de rico” (Realidade, 1966, p. 89) foi internalizada inclusive pelos próprios bossanovistas. Certa vez, Carlos Lyra, ao recepcionar os sambistas Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva e Cyro Monteiro em seu apartamento em Copacabana, cometeu a gafe de servir cachaça e cerveja aos ilustres convidados e não o uísque que costumava repartir com seu parceiro Ronaldo Bôscoli. Não fosse Cyro Monteiro explicar a Lyra que “pobre também gostava de bebida boa” (Cardoso, 2021, p. 62), o encontro, planejado na intenção de aproximar bossanovistas e sambistas, terminaria antes mesmo de começar.

²⁰ Tendo iniciado a carreira de músico no Rio de Janeiro por volta de 1915, Pixinguinha testemunhou a ascensão do rádio no Brasil e, ainda na década de 1920, passou a integrar o quadro profissional desse novo espaço como arranjador e regente da Orquestra Victor Brasileira, ligada à rádio Mayrink Veiga.

Vinte e sete de abril de 1966. Dez e meia da manhã. Entro no Bar Gouveia, Travessa do Ouvidor, n.º 6, em pleno centro velho do Rio de Janeiro. Àquela hora do dia, o bar está praticamente vazio. Olho à esquerda e reconheço, de imediato, a pessoa cujas fotografias em jornais e revistas tornaram-na tão familiar. Aproximo-me devagar e noto seu terno escuro, a gravata descuidada, os sapatos lustrosos. Cumprimento-o com certa cerimônia, com a cerimônia de um paulista do interior. Como resposta, o sorriso discreto e o amável convite para me sentar à sua mesa e beber de suas bebidas – uísque, cerveja e água mineral. Exatamente como na véspera me preveniram Almirante e Braguinha quando lá, no Museu da Imagem e do Som, entre painéis e fotografias de carnaval e de cantos populares, concordaram em me auxiliar na entrevista com Pixinguinha. Aceitei a água. Pixinguinha sorri mais uma vez e me pergunta se estou também de regime, como ele. Digo-lhe que não. Ele não insiste e me serve a água.

Nesta mesa, uísque e cerveja é só encenação. Estou proibido de beber desde meu infarte, há dois anos. Mas continuo bebendo, quer dizer, bebericando um pouco. Namoro o uísque e caso com a mineral. A água é para eu não esquecer que estou de regime.

Todas as manhãs, neste horário, você me encontra aqui, tomando meus traguinhos. Estou sem poder trabalhar. Fui muito boêmio. Joguei fora minha saúde. Faz parte da vida do artista (Pereira, 1997, p. 77, grifos meus).

Alheio à retórica dos elogios emocionados, Borges Pereira assume na entrevista o ponto de vista da descrição etnográfica. A atenção a detalhes como a “gravata descuidada” e os sapatos de Pixinguinha, bem como o sentimento dúbio e algo embaraçado de ver pela primeira vez uma pessoa “tão familiar”, fazem de Borges Pereira uma visita muito diferente das que Pixinguinha, então com 69 anos, estava acostumado a receber. O interesse do antropólogo nele era de outra ordem. Tanto que, ao entender que se tratava de um acadêmico de São Paulo, e não de mais um jornalista local, Pixinguinha desabafou: “Nenhum estudioso carioca me entrevistou até hoje. Acho que os paulistas se interessam mais por nós que os cariocas” (Pereira, 1997, p. 79)²¹.

Para os propósitos deste artigo, interessa menos o modo como Borges Pereira lida com os silêncios e as esquivas de Pixinguinha diante do tema do racismo²², ou o fato de este ter se tornado apenas tardiamente um objeto de reflexão das ciências sociais brasileiras, e sim a maneira peculiar como o entrevistado se apresenta ao entrevistador. Em vez de recebê-lo em casa – e aqui notamos uma distinção importante em relação aos bossanovistas –, Pixinguinha decide esperá-lo no Bar Gouveia, no centro do Rio de Janeiro, estabelecimento em que tinha cadeira cativa e era possível encontrá-lo “todas as manhãs” ao lado de amigos, admiradores e outros clientes. Uma vez ali, o compositor não “abre mão” de ser visto portando o uísque e a cerveja, mesmo que não fossem consumidos na quantidade e frequência desejadas. E ao confessar a Borges Pereira que ambos eram “só encenação”, ele revela em que medida o destilado é mais que uma questão de gosto ou hábito. É um elemento incontornável de sua *persona*.

Refiro-me à noção de *persona*, tal como discutida por Marcel Mauss (2003), de modo a indicar a presença de uma mediação entre a trajetória social de um homem negro de família remediada, cuja carreira conheceu o ápice no início dos anos 1920 e o declínio nas

²¹ Curiosamente, em outubro daquele ano Pixinguinha seria entrevistado pelos membros do Conselho Superior de Música Popular do MIS-RJ, composto basicamente por seus amigos e admiradores. Seu depoimento, o terceiro de uma série importante intitulada *Depoimentos para a posteridade*, se tornaria um documento fundamental para a historiografia da música popular brasileira (Moraes, 2012; Siqueira; Cesar, 2022).

²² Vítor Queiroz e eu tratamos especificamente sobre isso (Queiroz; Cesar, 2021).

décadas seguintes, e a imagem cultuada de um artista de talento considerado atemporal. Se a noção de *persona* sugere uma ambivalência, ou mesmo uma superposição, entre o embuste artificializado simbolizado pela máscara teatral e a “verdadeira natureza do indivíduo” (Mauss, 2003, p. 389), é porque, ao menos no desenvolvimento da história ocidental retomado por Mauss, é impossível distinguir a essência da aparência, o autêntico do inautêntico.

No caso de Pixinguinha, a “encenação” montada com base no uísque e na cerveja sem dúvida era consequência de uma necessidade, imposta em algum momento do processo de consagração do musicista e internalizada por ele, de performatizar o “autêntico” gênio, mesmo que para isso fosse preciso recorrer a um “consumo secreto” (Goffman, 2009, p. 46) da água por motivos de saúde. Nesse sentido, a metáfora do namoro é realmente genial – “Namoro o uísque, caso com a mineral” –, pois traz ao primeiro plano o dilema das aparências mantidas por decoro e dos prazeres a que secretamente nos rendemos. Nos casamentos chamados “de fachada”, a manutenção do vínculo legal de parentesco pode ultrapassar afetos codificados como “amor” sem prejudicar o status ou a reputação dos cônjuges. Para Pixinguinha, ser visto acompanhado de um copo era mais importante para a *persona* do músico que de fato beber dele, nem que fosse apenas para suscitar a dúvida em quem o observasse: “Mãos trêmulas, bebericando sem pressa sua água (*ou seu uísque?*), lá ficou Pixinguinha em sua mesa cativa, no bar do Gouveia” (Pereira, 1997, p. 87, grifos meus).

A seguir, recorro novamente a uma imagem para mostrar como o uísque foi “encenado” também a partir de convenções e performances fotográficas. Da extensa iconografia de Pixinguinha, creio que a série de fotografias feita pelo estadunidense David Drew Zingg (1923-2000) em 1965 é a que afirma de modo mais eloquente a inseparabilidade entre música, amizade e uísque. Nela, vemos Pixinguinha, Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes e Baden Powell no interior de uma sala de estar não identificada. Pixinguinha está à esquerda, sentado em uma cadeira aveludada e de espaldar alto. À direita, Vinicius de Moraes segura o LP *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, fazendo do rosto do amigo ausente estampado na capa uma espécie de quinto fotografado. Apoiado sobre o braço da cadeira de Pixinguinha e sobre o ombro de Vinicius está Caymmi; e na parte inferior da fotografia, Baden Powell, de costas para a câmera, encara a lente torcendo levemente o pescoço (Figura 1).

Figura 1 – Pixinguinha, Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes, Baden Powell



Fonte: Zingg (1965)

Olhando com atenção, dois eixos situam o campo de visão do espectador: um horizontal, conectando Pixinguinha a Vinicius de Moraes, e outro vertical, fazendo o mesmo com Caymmi e Baden, de modo que as cabeças dos quatro artistas ocupem o centro da fotografia. Alinhados dessa forma, os dois eixos sugerem duas leituras articuladas. A primeira estabelece uma simetria entre os fotografados a partir do equilíbrio formal atingido por Zingg, no qual Caymmi está para Baden assim como Pixinguinha está para Vinicius. Na segunda, a disposição circular de seus corpos coloca-os um em continuidade ao outro, indo-se de Pixinguinha a Caymmi, deste a Vinicius e assim sucessivamente. Pensadas em relação ao cenário doméstico, as noções de simetria e circularidade assinalam os vínculos de amizade entre os quatro artistas, que, a despeito da distância geracional – Baden Powell era exatos 40 anos mais jovem que Pixinguinha – e das diferenças de estilo²³, ocupavam um lugar de prestígio na música popular brasileira considerada “autêntica”, fosse como ícones de uma tradição majestosa, fosse como expoentes de uma renovação modernizadora.

Em 1965, Zingg já estava bastante familiarizado com a cultura brasileira. Apesar do pouco tempo residindo no Brasil, ele era conhecido dos principais bossanovistas²⁴, e rapidamente começou a expandir seu círculo de sociabilidade. Tendo se tornado amigo de muitos artistas, intelectuais e outras figuras públicas, é improvável que Zingg desconhecesse o “*who’s who*” da música popular brasileira quando se pôs diante de Pixinguinha, Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes e Baden Powell. Talvez por isso a fotografia insista na amizade dos músicos sem, contudo, nivelar as diferenças entre eles. Isso fica nítido ao notarmos que Zingg atribui a cada um deles uma pose ou objeto particulares: Baden porta o violão, Vinicius, o disco; Dorival, em pé, é o único a tocar os corpos dos amigos; Pixinguinha, sentado em um trono digno de um rei, empunha a piteira e o inseparável copo de uísque. Entre símbolos inegáveis da música popular brasileira como o disco e o violão, representando respectivamente a difusão internacional da bossa nova e a origem ignóbil do samba, o uísque figura nas mãos daquele que foi alçado à metonímia de sua própria arte²⁵. Tentando incorporar a hierarquização da tradição, bem como a horizontalidade da amizade, Zingg privilegia não a espontaneidade do encontro, visível na primeira e segunda fotografias, mas a composição meticulosa, materializada em tomadas precisas. Assim, é possível que o uísque fosse ali tão importante quanto o vinil de Tom Jobim ou o violão de Baden, à medida que, tal como esses objetos, desempenhou um papel ativo na criação musical.

²³ Pixinguinha notabilizou-se, tanto na flauta quanto no saxofone, como um mestre do choro; Caymmi, compositor versátil, aperfeiçoou a técnica do violão popular em suas canções praieiras, as quais cantava com uma inconfundível voz de barítono; Vinicius de Moraes era sobretudo um letrista aproveitável para diferentes gêneros musicais, e Baden Powell, mais voltado ao violão clássico e ao jazz, destacou-se pela experimentação.

²⁴ Após assistir a apresentações de João Gilberto e Tom Jobim na boate carioca *Au Bon Gourmet*, Zingg propôs a Sidney Frey, proprietário da Audio Fidelity Records, a organização de um show de bossa nova na prestigiosa casa de espetáculos Carnegie Hall, em Nova York. Ocorrida em novembro de 1962, a performance não teve a repercussão esperada, mas foi um ponto de inflexão na carreira de João Gilberto e Tom Jobim, que no mesmo ano assinaram contratos com gravadoras norte-americanas (Cabral, 1997).

²⁵ O musicólogo e pesquisador Ary Vasconcelos certa vez escreveu: “Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas, se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido. Escreva depressa: Pixinguinha” (Vasconcelos, 1964, p. 84).

4 Conclusão: do fim ao (re)começo

*Parent of Vices, Drinking, sure thou art,
Under thy Wing they all protection find;
For he that is to Drunkenness inclin'd,
Will in no Sin refuse to bear a part*²⁶
(Richard Ames)

Concluir este artigo com o excerto acima parece ir na direção oposta ao que foi dito até agora. Escrito no final do século XVII pelo poeta inglês Richard Ames (1643-1693), *Amizade fatal ou A miséria dos bêbados* é uma longa meditação sobre os malefícios da embriaguez [*hard drinking*] para a saúde física e moral dos homens de boa índole. Como "pai dos vícios", o ato de beber é retratado como uma "arte" que, apesar de levar necessariamente ao excesso, ofereceria uma "proteção" ilusória a todos que nela se engajassem. Ao dedicar o poema aos "amigos juramentados da Garrafa!" [*To the Sworn Friends of the BOTTLE*], Ames procura alertá-los dos riscos do álcool para o corpo, a casa e as finanças – numa palavra, a morte. Nada mais contrário, portanto, à máxima de Vinicius de Moraes sobre o "cachorro engarrafado", em que o ardil trapaceiro da bebida se converte em fidelidade canina, e os riscos do descomedimento são neutralizados pela boa companhia dos homens entre si, e deles com o uísque – numa palavra, a vida. Para efeitos inversos, éticas opostas.

Ambos os poetas, no entanto, aludem ao poder agentivo da bebida, sua resistência em ser mera coisa; e no caso do uísque, "cachorro", "namorado" e até "meio de transporte"²⁷ são metáforas que explicitam um tipo de interação irredutível ao ato fisiológico de beber. Pois se a bebida induz a estados alterados de consciência das quais a criação artística muito se beneficia,²⁸ também propicia estados específicos de criação relacional tão ou mais fortes que os forjados por meio do sangue ou outras substâncias tidas como mais "naturais" que o álcool – "E que amizade alguma igual poderá ser/Àquela que sobre a garrafa se fizer", vaticina Ames em outra passagem de *Fatal friendship*. Aproximar o sangue do uísque a partir de seus efeitos nos corpos e na produção da relacionalidade pode ser, aliás, a melhor forma de subscrever ao potente argumento de que as relações humanas, sejam elas de parentesco ou amizade, não obedecem a uma divisão estanque entre *código* e *substância* (Carsten, 2004; Marques; Leal, 2018). Dada a sua polissemia, o termo substância abrigaria metáforizações o bastante para render comparações imprevistas, afirma Janet Carsten (2011, p. 29): "Densidade relativa, suavidade ou dureza, cor, cheiro, alterabilidade e permanência podem desempenhar um papel em quão 'boa para pensar' uma substância é".

²⁶ Em tradução livre: "Beber, pai dos vícios, por certo em vossa arte/ Todos sob suas asas proteção encontram/ Pois aqueles que à embriaguez se inclinam/ Não recusarão em qualquer pecado tomar parte".

²⁷ Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, o jornalista Sérgio Cabral contou que, ao realizar uma viagem aérea, serviu-se de algumas doses para aliviar o medo de avião. Ao desembarcar, ele teria dito: "O melhor meio de transporte é o uísque!" (MIS, 2012).

²⁸ Em "Do vinho e do haxixe", Baudelaire narra a história de um guitarrista espanhol que, ao embebedar-se com um conterrâneo violinista amador, deu a plateia um espetáculo à parte: "Chegado o vinho, não tinham mais paciência para desenvolver as garrafas. Meus vilões marotos guilhotinavam-nas a facadas, como as pessoas mal-educadas. Imaginem que belo efeito sobre a sociedade bem-vestida! As senhoras se retiraram e, diante destes dois bêbados que pareciam meio loucos, muita gente fugiu, escandalizada. Mas foram favorecidos aqueles cujo pudor não destruiu a curiosidade e que tiveram a coragem de ficar. "Comece", diz o guitarrista ao marmoreador. É impossível exprimir o gênero de sons que saíram do violino ébrio; Baco em delírio talhando a pedra com uma serra" (Baudelaire, 1998, p. 94).

A um só tempo materiais e simbólicos, tanto o sangue quanto o uísque são substâncias partilhadas, conspurcáveis – o sangue se contamina, o uísque se falsifica – e criadores de relações no tempo. Neste artigo, procurei mostrar que para homens de um período específico da história da música popular brasileira, a partilha de sonoridades e afetos não se fazia sem a partilha do uísque. E assim como trabalhar bebendo era beber trabalhando, compor junto era beber junto. As razões para terem escolhido o uísque dentre outras bebidas dizem respeito tanto a um momento de ascendência econômica do Brasil, marcado pelos anos de Juscelino Kubitschek na Presidência da República, quanto do cultivo de um *ethos* cosmopolita respeitável que, embora não tenha sido a realidade de todos esses homens, se fazia presente por meio de vínculos reais de respeito, proximidade e amor.

Mas escolheram o uísque, sobretudo, por este ser “o melhor amigo do homem”, a substância com a qual se cultivaram uns aos outros como criadores de música e de certas encenações de masculinidade. Em uma delas, registrada no documentário *Vinicius* (2005), vemos Tom Jobim e Vinicius de Moraes completamente embriagados na casa da Rua Codajás. O poeta recosta a cabeça no ombro direito do maestro, que dedilha ao violão a canção “Pela luz dos olhos teus” enquanto ambos cantam fora do tempo e do tom. Em dado momento, Jobim se dirige ao cinegrafista e diz:

*Você sabe que a minha mulher pegou duas garrafas de uísque escocês e quebrou da pia, na minha frente. Fez tá, tá...Eu quase que me cortei. Que perigo! Porque você sabe que mulher chega a um ponto em que quebra garrafa de uísque na pia. É a revolta. Mas não tem jeito, a gente compra mais [risos]*²⁹.

Nesse pequeno fragmento, os nexos entre substância, amizade e masculinidade reaparecem de forma sintética. A cumplicidade entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes diante da anedota das garrafas quebradas é assegurada pela certeza de que, fatalmente, elas serão repostas por outras, quase como se, ao terem escolhido o uísque, este os tivesse escolhido também. O ato criador, manifesto na ambiguidade deliberada do lazer-trabalho, não pode prescindir da companhia dos parceiros, tampouco da bebida. Tal qual a formulação deleuziana do alcoólatra que deixa de beber hoje “para recomeçar amanhã” (Deleuze *apud* Boutang, 1996), o limite para esses compositores significou o fim mesmo da criação e da vida.

Referências

- ALBIN, Ricardo Cravo. Pixinguinha – 100 anos. *In*: MIS – MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Depoimentos para Posteridade**. Rio de Janeiro: MIS, 1997. p. 41-44.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **Museu da Imagem e do Som**: rastros da memória. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2000.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. **Senhores de si**: uma interpretação antropológica da masculinidade. Lisboa: Fim de Século, 2000.
- BAIA, Silvano. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2011. 278 páginas Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BATTERSBY, Christine. **Gender and Genius**: Towards a Feminist Aesthetics. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiais**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

²⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CxIQb0_z4TA. Acesso: 2 nov. 2024.

- BLANNING, Tim. **O triunfo da música**: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOUTANG, P. A. **L'abécédaire de Gilles Deleuze**. Paris: Arte, 1996.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha**: vida e obra. Rio de Janeiro: Lidador, 1980.
- CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim**: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- CAMPOS, Paulo Mendes. **Murais de Vinicius e outros perfis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARDOSO, Tom. **Ninguém pode com Nara Leão**. São Paulo: Editora Planeta, 2021.
- CARSTEN, Janet. **After Kinship**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- CARSTEN, Janet. Substance and Relationality: Blood in Contexts. **Annu. Rev. Anthropol.**, v. 40, p. 19-35, 2011.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. “**São Pixinguinha**”. [2015]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000118.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2024.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ruy. **Ela é Carioca**: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CASTRO, Ruy. **Uma onda que se ergue no mar**: novos mergulhos na bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CESAR, Rafael do Nascimento. Arranjos íntimos: a bossa nova e seus descontentes. **Ponto Urbe: Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**. n. 30, v. 2, p. 1-21, 2022.
- CESAR, Rafael do Nascimento. Chiquinha ou Francisca? Uma compositora brasileira entre nomes e apelidos. **Cadernos Pagu**, Rio de Janeiro, [no prelo].
- ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FERNANDES, Helio. Roteiro Noturno para Turistas Desprevenidos. **Manchete**, n. 24, outubro, 1952.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Sentinelas da Tradição**: a constituição da “Autenticidade” no Samba e no Choro. São Paulo: EdUSP, 2018.
- GOFFMAN, Irving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.
- HARRAWAY, Donna. **Manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HERTZMAN, Marc. **Making Samba**: A New History of Race and Music in Brazil. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- HOLANDA, N. **Memórias do Café Nice**: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1969.
- JOBIM, Antonio Carlos Brasileiro. **Carta a Vinicius de Moraes**. 1965.
- JORNAL DO COMÉRCIO. **A cachaça também é nossa!** Em 15 de janeiro de 1954.
- LEAL, José. **Boêmios famosos do Rio**, n. 34, dezembro, 1952.
- LYRA, Carlos. **Carta a Vinicius de Moraes**, 1963.
- MAMMÌ, Lorenzo. **A fugitiva**: ensaios sobre música. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MANCHETE. **Ave Maysa cheia de graça**, n. 1.294, 1977.

- MARQUES, Ana Claudia; LEAL, Natacha Simei (org.). **Alquimias do parentesco**: casas, gentes, papéis, territórios. São Paulo: Terceiro Nome, 2018.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- MELLO, Zuza Homem de. **Eis aqui os bossa nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana**: a trajetória do samba-canção (1929-1958). São Paulo: Editora 34, 2017.
- MILLER, Daniel. **Troços, trecos e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- MILLER, Daniel. **Copacabana**: a trajetória do samba-canção. São Paulo: Editora 34, 2017.
- MIS – MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Depoimento de Ricardo Cravo Albin**. Em 24 de out. 2012. (Coleção Depoimentos para a Posteridade).
- MORAES, José Geraldo Vinci de. **Criar um mundo do nada**: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019.
- MORAES, José Geraldo Vinci. Entre a memória e a história da música popular. *In*: MORAES, José Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2012, p. 217-268.
- MORAES, Vinicius de. **Samba falado**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- O PASQUIM. **Um analista tentou me pasteurizar**. Rio de Janeiro, 1969a.
- O PASQUIM. **Essa Maysa de todos nós**, n. 2, Rio de Janeiro, 1969b.
- PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados**: sambas e bambas no “Estado Novo”. São Paulo: Intermeios, 2015.
- PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, profissão e mobilidade**. São Paulo: EdUSP, 2001.
- PEREIRA, João Baptista Borges. Pixinguinha: entrevista com Alfredo da Rocha Viana Jr. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 42, p. 77-87, 1997.
- PONTES, Heloisa; CESAR, Rafael do Nascimento. Da orla à sala de jantar: gênero e domesticidade na bossa nova e na Tropicália. *In*: PONTES, Heloisa; ROSATTI, Camila. **Casa-mundo**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2022. p. 145-169.
- PRECIADO, Beatriz (Paul B.). **Pornotopía**: Arquitectura y sexualidad em “Playboy” durante la guerra fría. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- QUEIROZ, Vítor; CESAR, Rafael do Nascimento. Puxando a fumaça e soltando pro ar: consagração e silêncio em Pixinguinha e Dorival Caymmi. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 36, n. 106, p. 1-18, 2021.
- REALIDADE. **O uísque é nosso**, n. 7, novembro, 1966.
- SABINO, Fernando. **Gente**. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SIQUEIRA, Renata Monteiro; CESAR, Rafael do Nascimento. Entre a praça e o largo: artistas e intelectuais na formação de dois ‘berços’ do samba. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 83, p. 146-164, dez. 2022.
- SKIDMORE, Thomas. **De Getúlio a Castelo**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- SMALL, Christopher. **Musicking**: the meaning of performing e listening. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998.
- TYS, Hélio. Radialistas implantam a greve do uísque. **Revista do Rádio**, n. 348, 12 de fev., 1956.
- VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira**. São Paulo: Martins, 1964.

VASCONCELOS, Francisco de Assis Guedes de; VASCONCELOS, Mariana Perrelli; VASCONCELOS, Iris Helena Guedes de. Fome, comida e bebida na música popular brasileira: um breve ensaio. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 723-741, jul.-set. 2015.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ZINGG, David Drew. **Instituto Moreira Salles**. Acervo IMS, 1965c. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/vinicius-de-moraes-pixinguinha-dorival-caymmi-and-baden-powell-david-drew-zingg/BwEUdm-ljk2IYQ>. Acesso em: 18 fev. 2026.

Rafael do Nascimento Cesar

Mestre (2015) e Doutor (2022) em Antropologia Social pela Unicamp. Atualmente é pesquisador de pós-doutorado do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Sua pesquisa sobre o fotógrafo David Zingg está vinculada ao Projeto Temático Fapesp *Artes e semânticas da criação e da memória* (Processo n. 2020/07886-8). Autor do livro “*Compondo Chiquinha Gonzaga: contrapontos antropológicos*” (2023). Endereço profissional: Rua do Lago, n. 717, Cidade Universitária, São Paulo, SP. CEP: 05508-080. E-mail: rafaelnascimentocesar1@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4901-246X>

Como referenciar este artigo:

CESAR, Rafael do Nascimento. “O Cachorro Engarrafado”: substância e amizade na Música Popular Brasileira. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 27, n. 3, e103864, p. 104-122, setembro de 2025.