



O SUVACO DE COBRA DA PENHA CIRCULAR E O CHORO NA DÉCADA DE 1970: MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL

Alberto Boscarino Junior¹

Resumo: Este artigo propõe uma análise do convívio cotidiano de um botequim carioca sob a perspectiva sociológica, histórica, musicológica e da ocupação de territórios geográficos associados ao conceito de patrimônio cultural. O objetivo é apresentar o contexto de práticas musicais e relações sociais ocorridas no Bar Suvaco de Cobra da Penha Circular (RJ), entre as décadas de 1970 e 1980, ressaltando personagens, músicos e, sobretudo, a importância do gênero Choro como elemento de resgate da memória coletiva e de afirmação da identidade cultural carioca. As rodas de choro do Suvaco de Cobra resgataram obras de grandes autores, intérpretes e promoveram a iniciação de músicos e compositores que atuam hoje no cenário cultural brasileiro. O suporte teórico adotado se fundamenta no conceito de memória e espaço proposto por Maurice Halbwachs, nos estudos de memória coletiva e individual, de Michael Pollak, entre outros. A apropriação do espaço geográfico por indivíduos integrantes de uma rede social e cultural é baseada nos conceitos de Howard Becker na busca de se compreender a constituição social de um botequim carioca. A metodologia contempla a revisão de literatura e o resgate da memória através de entrevistas concedidas pelos integrantes do Suvaco de Cobra ao autor deste artigo.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Identidade Cultural; Memória Coletiva; Suvaco de Cobra da Penha Circular.

¹Alberto Boscarino Junior é músico e Doutor em Música. Professor de Artes do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ, *campus* Maria da Graça. É licenciado em Artes (Música, UNIRIO, 2002), Mestre em Música (UNIRIO, 2006) e Doutor em Música (UNIRIO, 2011).

*SUVACO DE COBRA DA PENHA CIRCULAR AND CHORO'MUSIC IN
THE 1970'S: MEMORY AND CULTURAL IDENTITY.*

Abstract: *This article proposes an analysis of the daily life of a Rio bar from a sociological, historical, musicological perspective and the occupation of geographic territories associated with the concept of cultural heritage. The objective is to present the context of musical practices and social relations that took place at Bar Suvaco in Cobra da Penha Circular (RJ), between the 1970s and 1980s, highlighting characters, musicians and, above all, the importance of the Choro genre as a rescue element of collective memory and affirmation of Rio's cultural identity. The Suvaco de Cobra choro circles rescued pieces by great authors and performers and promoted the initiation of musicians and composers who work today in the Brazilian cultural scene. The theoretical support adopted is based on the concept of memory and space proposed by Maurice Halbwachs, on the studies of collective and individual memory, by Michael Pollak, among others. The appropriation of the geographic space by individuals who are part of a social and cultural network is based on Howard Becker's concepts which was seeking an understanding of the social constitution of a Rio bar. The methodology includes a literature review and the memory recovery through interviews given by members of Suvaco de Cobra to the author of this article.*

Keywords: *Brazilian Popular Music; Cultural Identity; Collective Memory; Suvaco de Cobra da Penha Circular.*

1. Introdução

No Rio de Janeiro, o bar considerado tradicional – muitas vezes denominado botequim ou *pé-sujo* – é objeto de estudos acadêmicos sobre as relações sociais existentes, de acordo com a ótica de alguns sociólogos, como por exemplo, a de Roberto DaMatta (2000). Neste sentido, amplia-se a função desse pequeno estabelecimento comercial como um espaço de lazer e sociabilidade, que passa a representar um patrimônio cultural imaterial (e material, em alguns casos) e apontando uma característica de identidade cultural dos cariocas.

Em literatura sobre o tema, são encontradas referências dos estudos sobre a relação entre o bar, a casa e a rua em textos acadêmicos de Amanda Danelli Costa (2019), de Leila Medeiros de Menezes (2009), de Ana Monteiro de Barros Hardman de Castro (2013) e de João Luís de Araújo Maia (2018), entre outros. Esses textos analisam o convívio social de frequentadores de botequins cariocas sob a perspectiva sociológica, histórica e musicológica, além de abordarem a ocupação de territórios geográficos associados ao conceito de patrimônio cultural.

Ao logo de mais de um século, a história dos botequins cariocas registra a existência de inúmeros desses espaços de sociabilidade, ainda que muitos careçam de uma investigação que revele seus atores sociais e principais personagens, a exemplo de: Bar Luiz, Bar Brasil, Cosmopolita, Cantinho da Fofoca, Bip-Bip, Bar da Adelina e Suvaco de Cobra da Penha Circular², que é o objeto de análise deste ensaio.

Na esteira de Howard Becker (1977), as relações sociais estabelecidas no entorno desse botequim carioca podem ser compreendidas como uma apropriação do espaço por indivíduos integrantes de uma rede social e cultural. Nesse espaço, são abrigados encontros e trocas simbólicas geradas a partir dessa associação, conferindo um sentimento de territorialidade e pertencimento à rede ali formada. Esse sentimento remete à uma memória afetiva, conforme Melo (2015):

O botequim é, portanto, o espaço privilegiado desse fenômeno cultural, invisível de tão incorporado ao imaginário das pessoas [...] E embora esteja, como não poderia deixar de ser inexoravelmente adaptado à contemporaneidade, guarda um espírito que remonta ao passado. Um tempo ido, impreciso, sentimental e subjetivo, mas que é o alicerce fundamental a uma noção de tradição que permite ao boêmio de hoje, separar o joio do trigo na profusão de barzinhos, pés-limpos, lanchonetes e restaurantes. É no botequim que o morador do Rio tece um sentido de identidade carioca, reconhecida por ele e por quem vem de fora. (MELLO, 2015, p. 242-243).

Considerando-se a música apresentada nesses bares, destaca-se a interação entre os participantes da rede social conforme o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs (2013). Para o sociólogo, a fim de que uma troca simbólica ocorra, a memória coletiva deve interagir com a memória individual dos integrantes do grupo, gerando assim um processo de rememoração em que os dados comuns da rede devem estar em plena concordância com seus pares. Dependendo do bar, do território apropriado por cada rede social, percebe-se a opção pela adoção de repertórios musicais variados, tais como os gêneros choro, samba, samba-canção, valsa, seresta,

² O nome Suvaco de Cobra é o nome de batismo boêmio do bar. Assim, cabe lembrar que a forma adequada da grafia é sovaco, porém, restou consagrada à época a que se mantém neste texto.

ou até mesmo músicas atuais de ampla difusão na mídia, como “sofrência”, sertanejo, funk etc., que funcionam como trilhas sonoras identitárias para as redes sociais criadas.

Conforme a reflexão de Halbwachs (2013), acerca do conceito de memória e espaço, um grupo de indivíduos se apropria do espaço social e passa a formatar esse ambiente de acordo com sua imagem e valores. Tal processo, construído através do espaço e da memória coletiva, estrutura o discurso do grupo por meio de uma identidade cultural comum, fundamental para que a configuração desse território seja condizente com os valores simbólicos adotados por seus membros. Indo ao encontro de Halbwachs, Michael Pollak (1989,1992) vem contribuir com os estudos de memória coletiva e individual com uma análise ampla acerca do grupo social constituído a partir da sociabilidade de indivíduos em botequins e da construção de uma identidade sociocultural.

Em seguida, será apresentado um histórico do Suvaco de Cobra, amparado em relatos de participantes e de músicos, bem como na vivência e no testemunho do autor deste artigo, o qual, nos períodos de infância e adolescência, pôde experimentar o convívio com essa rede social constituída. Como musicólogo, tenho a oportunidade de reunir essas memórias aos relatos de alguns desses participantes. Foram vários os recursos utilizados para obtenção de informações acerca da organização e do funcionamento do bar e da rede social que ali se formou, tais como fontes publicadas em jornais, revistas, livros e entrevistas concedidas.

2. O Suvaco de Cobra da Penha Circular

O bairro da Penha Circular, localizado entre os bairros da Penha e de Brás de Pina, subúrbio carioca da Zona Leopoldina, é considerado um apêndice do Bairro da Santa Padroeira. A origem de seu nome se deve ao fato de terem sido realizadas, nessa área, manobras “circulares” para retorno dos antigos bondes que constituíam a rede básica de transportes dessa zona periférica. Esses bairros integram o denominado “subúrbio da Leopoldina”, local de residência de vários músicos e artistas fundamentais para a história da música popular brasileira, como Nelson Cavaquinho, Paulo Moura, Pixinguinha, Abel Ferreira, Luís Americano, entre outros.

Durante as décadas de 1950 e 1960, quase a totalidade das reuniões sociais festivas realizadas nessa área eram apresentadas ao som de conjuntos regionais. Os grupos possuíam em sua formação básica instrumentos como violão, cavaquinho, bandolim, flauta, pandeiro, e ainda clarineta ou acordeão. É o músico Joel Nascimento quem relata:

Aqui no subúrbio da Leopoldina, rapaz, conjunto de choro parecia formigueiro. O que tinha de chorão aqui, rapaz ... Qualquer bar, qualquer lugar tinha um chorão. Antigamente o conjunto regional é que prevalecia. Foram acabando, acabando, acabando ... O conjunto que animava as festas era o conjunto de choro. Aniversário, tudo, era conjunto de choro que estava presente. E não tinha vitrola não. Era música ao vivo. (NASCIMENTO, 2000).

A tranquilidade das ruas simétricas que constituíam o bairro da Penha Circular e adjacências abrigava, durante o ano de 1965, um pequeno bar, de propriedade de um português radicado no Brasil que atendia pelo nome de José, mais tarde popularizado pelos moradores locais como *Zé da Garfanha*. Nesse bar, localizado no número 124 da Rua Francisco Enes, reunia-se, desde essa época, um grupo de amigos que residiam nas proximidades e que por afinidades culturais diversas, encontravam-se para cantar sambas, canções e serestas, além de interpretarem choros e valsas instrumentais. Esse grupo era formado pelo músico Joir Nascimento (Violão 7 Cordas), seu irmão Joel Nascimento (Bandolim), Oscar dos Santos (Violão) e o seresteiro José Gomes, entre outros. As lembranças de Joel Nascimento resgatam a data aproximada de início desses encontros musicais e de sua formação como músico:

[...] Eu comecei a ser despertado pela música através do filme do Frederico Chopin, ... e parece que eu tinha na época uns dez anos, por aí, e eu fiquei maluco com aquelas "poloneses", ficava assobiando... eu queria estudar piano. Mas o primeiro instrumento que veio na minha mão foi o cavaquinho. [...] Então, arrumei um cavaquinho. [...] E eu saí, pedi ao Motinha como é que se afinava, o Motinha me ensinou, pega na sétima casa, bate as notas iguais... aí, saíu, e foi na época que saiu o Brasileirinho...e aí já saí tocando o Brasileirinho. Com 15 anos eu fui estudar piano, eu estudei piano ali em Brás de Pina, no Conservatório de Música. [...] Aí, quando eu saí de lá, estava naquela época do Mario Mascarenhas (Acordeão), e teve muita gente que embarcou nisso aí, não foi só eu não. O Gilson Peranzetta, o Gilson e Gelson, tocavam aqui no Fã clube do Rio, comigo, com aquela turma, Wanderléia... Então, muita gente se formou em música aí, por causa do negócio do Mario Mascarenhas, sabia? Aquilo foi um movimento, foi uma leva, mas não teve igual. Ele botou o acordeão, a música, na mão de uma porção de gente... Mas aí, você fala da febre do acordeão, mas esquece que o acordeão levava a música. Então, eu tenho o maior respeito pelo Mario Mascarenhas ter me ensinado. Ele contribuiu muito pra isso, saíram grandes músicos, que foram despertados por isso. [...] Depois voltei a estudar piano clássico no Conservatório Brasileiro de Música, com o Prof. Max Denamisil, e um ano depois deu problema no meu ouvido, né, comecei a ficar com problema de audição e larguei o piano e não quis saber de música. Aí aconteceu que me deram um bandolim em 1969. [...] Eu cheguei a tocar no Suvaco de Cobra o cavaquinho, pra você ver como o Suvaco de Cobra era antigo. Eu não tocava bandolim. Quer dizer, foi antes, pra você precisar a data, foi antes de 69. Eu falei 69, mas vamos botar aí, deixa eu ver...65, calcula por aí. O bar já existia, né. (NASCIMENTO, 2000).

Posteriormente, músicos de outras localidades, como o trombonista Zé da Velha e o trompetista Rubinho, amigos comuns de Joel e seu irmão, começaram, de maneira despretensiosa, a participar desses encontros que eram realizados nos fins de semana. Ressalta-se que essas atividades musicais não eram remuneradas.

A cooperação entre esses indivíduos em torno de uma atividade de lazer articula-se ao conceito de “mundos artísticos” apresentado pelo sociólogo Howard S. Becker (1977). Ele afirma que esse mundo artístico é constituído a partir de uma rede de indivíduos em busca de um objetivo artístico que compreende o público e os músicos, além de outros agentes sociais ligados ao evento. Essa rede se estabelece através da apropriação do espaço geográfico e por meio de ações que promovem atividades cooperativas para a elaboração de um determinado produto. (BECKER, 1977, p.11).

A organização social espontânea de moradores em um bar (ou em outro espaço geográfico fora de sua residência), em torno de uma atividade cultural ou esportiva, como a apreciação de uma partida de futebol, por exemplo, pode ser observada através das reflexões do sociólogo Roberto DaMatta (2000). Para o autor, a compreensão de tais organizações devem mensurar em conta as vivências que são consideradas ou descartadas pela memória nas relações de tempo e espaço, bem como a identificação do antagonismo existente entre a casa e a rua. Entretanto, DaMatta afirma que a oposição entre essas categorias possui aspectos complexos, pois:

[...] rua e casa se reproduzem mutuamente, posto que há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas, tornando-se sua "casa", ou seu "ponto". [...] Não preciso acentuar que é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral - ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família. Do mesmo modo, a rua é local de individualização, de luta e de malandragem. Zona onde cada um deve zelar por si, enquanto Deus olha por todos (DaMATTA, 2000, p. 39).

Desse modo, a organização espontânea desses moradores permitiu a criação de uma atmosfera singular, na qual o bar se confundia com a casa, e assim o lar-botequim Suvaco de Cobra surgiu, possibilitando o fazer musical e social. Com o passar de alguns anos, ampliou-se o número de participantes desse grupo inaugural de amigos, e os encontros tornaram-se cada vez mais frequentes. Logo, essas reuniões musicais conduziram o grupo à consolidação de um território que permitia a difusão de uma identidade cultural tipicamente carioca, cujos encontros eram organizados de forma espontânea e dedicados principalmente à execução e divulgação do Choro. As atividades musicais realizadas durante esse período estão associadas, assim chamado,

“ressurgimento” do Choro na década de 1970, que alcançou o seu auge por volta do ano de 1975.

Embora esses músicos, integrantes daquele espaço social, se dedicassem à interpretação de um repertório associado ao Choro, outras músicas permeavam o ambiente. Era muito comum interpretarem gêneros como samba-canção, samba, valsa ou modinhas intercaladas à execução dos choros, pois todas essas músicas integravam o acervo de memórias dos participantes desses encontros. Portanto, essas lembranças podem ser articuladas através de uma reflexão sobre os conceitos de Memória Individual e Coletiva de Maurice Halbwachs (2013). Segundo o autor, a memória individual não se apresenta como uma memória exclusiva, pois o resgate das lembranças individuais está sempre associado a um determinado coletivo social. Por extensão, a memória coletiva se apresenta através das ações empreendidas por determinado grupo social, que estabelece e organiza as lembranças individuais em um panorama coletivo comum a todos os integrantes. É o conjunto dessas lembranças compartilhadas que constitui o acervo da memória coletiva.

Na cidade do Rio de Janeiro, desde as primeiras décadas do século XX (MELLO, 2015), os bares se apresentam como locais de encontro de boêmios e trabalhadores, os quais, ao término da jornada de trabalho, ou nos finais de semana, procuram formas de sociabilidade, entre conversas, petiscos e bebidas. A maioria desses espaços, a música se configura como um elemento complementar do encontro social, reproduzida em rádios, cantarolada com levadas percussivas nas mesas, em pratos, em garrafas, e interpretada ao som de violões, cavaquinhos ou conjuntos regionais. Esse contexto da boemia nos bares do Rio de Janeiro é abordado segundo a ótica de Menezes:

E a música passa a se fazer presente nas mesas dos bares. Uma caixa de fósforos, um violão, um grupo de amigos (ou não), um balcão ou uma mesa de bar são ingredientes fundamentais para que ela (a música) se faça presente, e as preocupações e as tristezas sejam aplacadas e se comemore/ “bebemore” as alegrias. Assim como a música se faz presente nos bares, os bares são matéria-prima privilegiada no cancionário popular. Bar e música formam, portanto, um binômio perfeito para a criação poética. Nasceram um para o outro. (MENEZES, 2009, p. 53).

Se a música é um componente tradicional dos botequins cariocas, o Suvaco de Cobra teve como tema principal o Choro, executado pelos seus melhores intérpretes. Como gênero musical brasileiro, a difusão do Choro entrou em declínio na indústria cultural a partir do final da década de 1950, sendo suplantado pelas músicas dos festivais, o Tropicalismo, o Rock, o Funk e muitas canções associadas à sigla MPB (AUTRAN, 1979-1980). Entretanto, o Choro passa a ser ressignificado a partir de meados

da década de 1970, tendo como referência o disco *Memórias Chorando*, lançado pelo compositor Paulinho da Viola em 1976. Sendo assim, pode-se dizer que o ápice dos encontros realizados no Suvaco de Cobra coincidiu com o lançamento do primeiro LP do bandolinista Joel Nascimento, em 1976, *Chorando pelos dedos*, e, por conseguinte, com a retomada desse gênero musical no Rio de Janeiro. Esse disco foi simbolicamente publicizado em um evento realizado na Travessa Arsênio Silva, próxima ao Bar Santa Teresinha. Joel Nascimento afirma:

O dia em que lancei o meu disco, foi um negócio de louco, porque, nessa travessa, nós botamos na rua umas cadeiras e umas mesas, e cada mesa e cadeira tinha um grupo de garotos tocando choro. Um grupo de garotos era o Rafael, Maurício ... foi feito um palanque, e aí veio a Beth Carvalho, a Elizeth Cardoso, o Paulo Moura, o João Nogueira, e todas as televisões que você possa imaginar. Então você vê que ele ficou famoso aí (O Suvaco de Cobra), a ponto de ser ponto turístico do Rio de Janeiro. (NASCIMENTO, 2000).

Portanto, compreendemos que a construção da memória coletiva – de músicos e integrantes da rede social formada – permitiu a organização de um repertório musical que soava como trilha sonora para as relações sociais compartilhadas pelos frequentadores do Bar Suvaco de Cobra. Naquele espaço, tivemos o resgate de músicas do passado e, simultaneamente, projetou-se um futuro sonoro, como podemos constatar hoje em obras de Guinga, Joel Nascimento, Jorge Simas e nas interpretações de conjuntos como Galo Preto e Nó em Pingo D'água. De acordo com Pollack (1989):

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irredutíveis (POLLACK, 1989, p. 9).

Esse espaço, já consagrado como Suvaco de Cobra, passou a ser uma nova referência para divulgação e fruição do choro carioca, localizado em uma pequena rua do subúrbio da Zona da Leopoldina, coração da Penha Circular.

3. O Suvaco de Cobra entre 1975 e 1978

O êxito obtido pelo lançamento do primeiro disco de Joel Nascimento contribuiu para uma grande divulgação dos encontros regulares que já aconteciam no Suvaco de

Cobra, embora o Reduto de Choro localizado no Bar Santa Teresinha já desfrutasse de algum reconhecimento popular. Podemos ver referências disso no artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 1975, de autoria do jornalista Juarez Barroso e intitulado “É Choro de Botequim”:

No **sovaco**, o choro come, a roda aumenta. De repente, eufóricas exclamações na calçada:

- O Zé da Velha!

Chegou quem faltava. De um carro, em **shorts**, a grande cabeça brilhantinada, bigode aparado a capricho, desce o nutrido Zé da Velha com seu trombone, acompanhado de Rubinho do Pistom, camisa estampada, o mesmo físico de quem aprecia a cerveja e o bem comer. São profissionais, tocam em bailes, gafieiras, entram pela madrugada. Domingo, lazer. E lazer significa pegar o trombone, o pistom, tocar de graça para os amigos o choro improvisado. Nada de estridências gafieirísticas. O trombone de Zé da Velha abrandando-se, acompanha a suavidade do bandolim de Joel, o valor está na segurança do sopro, na bossa, na criação. (BARROSO, 1975).

Em 1975, o Bar Santa Teresinha ainda se encontrava sob a administração do Seu *Zé da Garfanha*. Posteriormente, foi adquirido pelo casal Betinho e Rita (Dona Rita), até provisório cerre em 1979. Entretanto, entre os anos de 1975 e 1978, o Suvaco de Cobra da Penha Circular viveu seus principais dias de glória, atraindo semanalmente centenas de admiradores de Choro, boêmios e músicos de idades variadas. Passaram por ali músicos como: Paulo Moura, Dino 7 Cordas, Maurício Carrilho, Rafael Rabelo, Índio do Cavaquinho, Waldir Azevedo, Ademilde Fonseca, entre outros; artistas renomados como Sônia Braga e Nara Leão; intelectuais, operários, ministros, políticos, pais-de-santo, boêmios, católicos...Ou seja, um misto da sociedade brasileira.

Ao final da década de 1970, merece destaque a visita de um músico, o guitarrista norte-americano Barney Kessel, que, acompanhado de músicos e celebridades cariocas, teve a oportunidade de testemunhar uma autêntica “roda de choro”, cujo relato foi registrado por Henrique Cazes em seu livro *Choro – do quintal ao municipal*:

Miúcha não teve dúvidas: acompanhada de Franklin da Flauta e outros músicos, colocou o enorme (Barney) Kessel no banco da frente de um fusquinha táxi e o levou para o Sovaco de Cobra, no subúrbio da Penha. Lá chegando, sob um sol escaldante, Barney Kessel ficou enlouquecido. Chegou a dizer que queria voltar ao hotel em Copacabana para pegar sua guitarra, mas desistiu pela falta de amplificador. De vez em quando, perguntava a Miúcha quanto custava o ingresso naquele paraíso e não acreditava quando ela respondia que era grátis. (CAZES, 1998, p. 121).

Em meados da década de 1970, o crescimento da audiência no pequeno Bar da Rua Francisco Enes, levou as pessoas a ocuparem toda a parte interna e externa do recinto, incluindo a calçada e a rua. Nesse período, além de músicos, intérpretes e admiradores do gênero, passaram a frequentar o local pessoas não envolvidas diretamente com o Choro ou com a cultura popular, mas com outros interesses. A partir desse momento, de certa forma, houve uma descaracterização dos objetivos originais daqueles encontros, pois, para certas pessoas, a música não era o objeto principal a ser cultuado, mas sim outros motivos, de ordem pessoal e comercial.

Além disso, como o espaço do Bar Santa Teresinha era reduzido, havia a necessidade imediata de expansão. Por existirem uma grande quantidade de músicos que tocavam lá regularmente, os grupos executantes e frequentadores se dividiram, deslocando-se para recintos próximos, como a residência do “Seu” Betinho, a casa da “Dona” Iara (ambos vizinhos do Suvaco de Cobra), ou o Bar do “Seu” Ferreira, este um pouco mais amplo, localizado na Rua Enes Filho, a poucos metros do Bar Santa Teresinha.

Posteriormente, esse bar situado na Rua Enes Filho, dirigido pelo “Seu” Ferreira, passou a ser administrado pelo ex-policia De Paula, que registra o nome “Suvaco de Cobra” na Junta Comercial do Estado, apropriando-se da razão social e tentando concentrar em seu nome os louros de uma organização cultural espontânea e coletiva. Há de se ressaltar que cabe um questionamento acerca desse registro, por tratar-se de uma expressão consagrada de domínio público. Sendo assim, era do conhecimento dos integrantes da rede social que compõe o bar citado, que a autoria da expressão que batiza de forma humorística o Bar Santa Teresinha estava relacionada ao seresteiro José Gomes, popularmente conhecido como Zé Bode. O violonista Jorge Simas comenta, a respeito do assunto:

[...] A reunião era ali, no Betinho (Bar Santa Teresinha), mas o pessoal achando que era muito apertado, quando chegava dia de domingo, e vinha muita gente, começava aquele negócio de seis violões, duzentos cavaquinhos, trezentas ... então começou a ir para a esquina, quem organizava isso, esse negócio de fulano toca aí, toca aqui, era um tal de Henrique... Henrique Landrine, e aí o pessoal ia lá no tal (Bar) do Seu Ferreira, que era o lá da Enes Filho, que era onde o De Paula depois comprou, e ficou sendo o foco, vamos dizer mais conhecido, porque no dia de domingo, como o espaço era maior, o pessoal se juntava ali. Depois, houve uma certa resistência porque a figura do De Paula era muito polêmica, ele era um camarada que tinha sido policial, estava afastado da polícia, era um camarada às vezes meio violento, embora ele tivesse algumas coisas engraçadas (...) de vez em quando tinha algumas confusões e aí aquilo criou uma certa cisão. Umas pessoas passaram a só frequentar onde era originalmente o Bar do Seu Zé da Garfanha, que agora já estava sob o controle do Betinho. E aí como aquele movimento começou a dar frequência, do lado do Bar do Betinho, tinha a

casa da lara, e na casa da lara também o pessoal começou a se reunir, então, quer dizer, ficou um negócio tríplice: Casa da lara, o Bar do Betinho e o Bar do De Paula. Esses três lugares em si, na verdade, eram um Suvaco de Cobra também, porque o Suvaco nada mais era do que a reunião de pessoas daquele grupo que fazia aquele movimento que não era uma coisa planejada, de resistência, era uma coisa espontânea. (SIMAS, 2000).

Durante a gestão do comerciante De Paula, os encontros musicais de chorões no Suvaco de Cobra da Penha Circular foram seguidos por um esvaziamento gradativo de músicos e frequentadores, culminando na decadência e no cerre daqueles eventos socioculturais. Antes, porém, houve ainda uma tentativa por parte do De Paula de expandir seus domínios comerciais, inaugurando duas sucursais do Suvaco de Cobra, agora com músicos contratados. A primeira, no bairro de Vila Isabel, na Rua Teodoro Silva 921, e a outra, no bairro de Botafogo, na Rua Jornalista Orlando Dantas número 53. Ambos os estabelecimentos, que contavam com um elenco de músicos chorões remunerados de forma precária, também fecharam as suas portas posteriormente. O músico Jorge Simas fala sobre o declínio dos encontros musicais na Penha Circular e suas consequências:

[...] E durante o tempo em que eu tava na faculdade, que foi justamente esse período aí, de 75 e 76, até 79, 80... durante esse período, eu era um frequentador assíduo... teve um momento em que o De Paula, pensando assim mais comercialmente, tirou o Suvaco de Cobra de lá e levou para Vila Isabel, quer dizer, ele primeiro fez em Vila Isabel e queria manter o de lá também, que acabou degradingolando, não sei por quê. Ficou o de Vila Isabel, e o bar da Penha dele, me parece que ele vendeu. Foi comprado por uma dupla, eram dois caras: chamavam Paulo e o outro chamava Torler. Esses camaradas ainda mantiveram o Suvaco lá na Penha por algum tempo, com música e tal. Foi ampliado, ali, onde tinha o salão do lado, tinha um banheirinho, eles ampliaram e fizeram uma outra sala com música, mas depois aquilo não deu em nada. Então houve uma tentativa do Suvaco em Vila Isabel e também aqui na Jornalista Orlando Dantas, em Botafogo. Esse da Jornalista Orlando Dantas, eu nem cheguei a ir, eu nunca fui. O de Vila Isabel eu ia. O de Vila Isabel eu cheguei a ir, e tal, mas aí não tendo mais nenhuma conexão com o movimento da Penha, era um negócio praticamente de música ao vivo com músicos que eram pagos pra tocar, era diferente do que era na Penha. Na Penha era um movimento espontâneo, as pessoas chegavam e tocavam, ninguém recebia nada. (SIMAS, 2000).

Ao início da década de 80, fechado o Bar da Rua Enes Filho, administrado pelo empresário De Paula, alguns remanescentes dos encontros da década de 1970, como o bandolinista Motinha, o “cantor” Tião Macumba, ou o bandolinista Tico-Tico, regressaram ao ponto de origem, na Rua Francisco Enes, e tentaram ainda manter em funcionamento o Bar Santa Teresinha, com música ao vivo, ampliando o espaço físico

e alternando choros e serestas até o fechamento definitivo em 1983. Posteriormente, o espaço do Bar Santa Teresinha abrigou diversas atividades comerciais, como uma confecção e uma fábrica de cinzeiros para motéis.

4. O nome e o emblema do Suvaco De Cobra da Penha Circular

O crédito da origem do termo “Suvaco de Cobra”, que passou a designar o encontro de boêmios e músicos no pequeno bar do bairro da Penha Circular, deve-se ao seresteiro José Gomes (Zé Bode), contando com a cumplicidade e aprovação do músico Joir Nascimento e do Seu Zé da Garfanha. Segundo o próprio José Gomes:

O nome “Suvaco” (de Cobra), tava eu, seu Zé e o Joir, eu sentado na mesa tomando uma cerveja com o Joir. Aí, Joir disse, puxa, esse nome... Bar Santa Teresinha, vamos mudar esse nome, se seu Zé (da Garfanha) concordar... (GARFANHA, 1984).

Em outra ocasião, o próprio José Gomes relata ao autor deste artigo ter sugerido, naquele momento, o nome de “Suvaco de Cobra”, devido ao fato de a cobra não possuir sovaco. Dessa maneira, ele pôde responder de forma humorada à pergunta constante de sua esposa, que lhe indagava quando ele saía de casa dirigindo-se ao bar:

- _ Pra onde é que você vai?
- _ Pro Suvaco de Cobra, ora...
- _ Mas se cobra não tem sovaco...
- _ Então...

Vale salientar que o apelido boêmio, que rebatizou o bar como Suvaco de Cobra, foi utilizado por extensão ao grupo social que lá se reunia, referido, muitas vezes, pela imprensa e pelos frequentadores como “o pessoal do Suvaco de Cobra”. Ainda que fosse constatada a presença de algumas cantoras, artistas e frequentadoras, o ambiente era preponderantemente masculino, imperando, entre os participantes, brincadeiras e falas de cunho machista, admitidas para aquela rede, que desprezava os princípios de convivência social estabelecidas entre gêneros hoje.

Como observador, o autor deste artigo participou de alguns encontros musicais com os integrantes Joir, Zé Bode, Oscar e outros no Bar Santa Teresinha e em festas residenciais, cujo repertório comum compreendia obras ligadas ao cancioneiro da “seresta brasileira”: sambas-canção, valsas e sambas de Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Benedito Lacerda, além de alguns choros. O intervalo entre as músicas era preenchido por piadas ao estilo do comediante Costinha, além de brincadeiras,

imitações de pai-de-santo, orações profanas, entre outros formatos de entretenimento. Alguns participantes se dedicavam exclusivamente a essas brincadeiras sociais, o que integrava os componentes em uma rede de sociabilidade comum e dava autenticidade às atividades produzidas. O frequentador e “relações públicas”³ do Suvaco de Cobra, Henrique Landrini, comenta sobre o humor existente no local:

Então tinha essas curiosidades, o acompanhamento todo finíssimo, aquele coro cantando...e eu, pra alegrar o pessoal, eu fazia uma porção de coisas, eu fazia imitação, o Zé [Bode] contava piada, eu cantava a música do ‘Toco cru pegando fogo’ [risos] ... esse ‘Toco cru pegando fogo’, o cara escutava uma vez... nunca ouviu isso? (GARFANHA, 1984).

Em seguida, Landrini interpretava essa canção.

Durante a década de 1970, instituiu-se uma insígnia para o movimento, cuja autoria é creditada ao frequentador Algodão (GARFANHA, 1984), e que continha o número 13, uma ferradura (em referência aos modos grosseiros do Seu *Zé da Garfanha*) e uma garrafa de cachaça, impressa em preto e branco.

5. A rede social, o Bloco das Piranhas do Suvaco de Cobra e o bom humor carioca

A organização de um bloco carnavalesco, o Bloco das Piranhas do Suvaco de Cobra, foi um dos eventos que marcou os dias áureos do Suvaco de Cobra da Penha Circular. Nesse bloco, moradores e simpatizantes desfilavam trajando vestes femininas, acompanhados de uma bateria improvisada pelos próprios integrantes. Sobre a organização do bloco, conseguimos o depoimento dos principais componentes do Suvaco de Cobra, conforme entrevista concedida ao autor deste artigo, cujo fragmento segue transcrito:

ZÉ DA GARFANHA: De quem foi a ideia do Bloco? Foi o Henrique ...

DONA RITA: O Joir, o Emílio, ... todos eles, o Fumaça, o Zé Bode, todos eles... não, porque o Bode, o Betinho, o Henrique, o Joir, o Fumaça, o Algodão, O seu Paulo Marã, eram da comitiva. As vezes fazíamos bingos, né, pra comprar bateria, fazíamos festas para angariar fundos... [...] o Betinho como Presidente ...

HENRIQUE: Piranha italiana, piranha espanhola, piranha mexicana, piranha macumbeira ... nós fazíamos. (GARFANHA, 1984).

³ Henrique Landrini era assíduo frequentador do local, e possuía uma extrema habilidade de comunicação no grupo, fazendo brincadeiras, contando piadas, organizando o Bloco das Piranhas, entre outras possibilidades.

Dessa forma, a sociabilidade dos anfitriões locais constituía-se em um dos aliciantes que, além da música, envolvia o público no Suvaco de Cobra, estimulando o participante, por vezes, ao retorno ou até mesmo a uma vinculação com o grupo principal e promotor dos eventos. Henrique Landrini, um participante que animava as rodas de choro no local, é quem relata o clima alegre da época:

Ele (o Joir) fazia essas brincadeiras, imitação de camelô, era tudo assim... é o que faço até hoje, quando eu vou nos lugares, a gente vai em determinada casa, eu fazia aquele negócio da Mãe Menininha do Gantois, eu recebia: "Meu pai vem de Aruanda"... e saía recebendo santo, dava passe em todo mundo ... e tinha gente que passava mal ... (Risos) ... eu fazia: IHHHHH! AH! AH! AH! ... imitava Pomba-Gira, Preto Velho, fazia um rebuceteio tremendo, uma miscelânea. (GARFANHA, 1984).

Assim, percebe-se uma grande semelhança entre as práticas culturais desses chorões e aquelas do início do Século XX, considera o cronista Alexandre Gonçalves Pinto:

[...] Os chorões daquela época, era uma família, tal a união que existia entre eles, e o devotamento que tinham dos seus instrumentos, e o respeito às famílias que os acolhiam em seus lares, com estima e simplicidade [...]

Findo o baile, alta madrugada, o 'chôro' saía tocando uma polka dengosa e o pessoal mergulhava no primeiro botequim que encontrava aberto. O portuguez gorducho dono do estabelecimento já sabia e perguntava logo:

_ Então, o que vae? Uma gemmada com vinho do porto ou uma boa 'misturada'? [...] E o choro continuava.

O sol invadia o botequim e a flauta se fazia ouvir acompanhada do cavaquinho, do violão. O botequim enchia-se de seresteiros que vinham de outros forrobodós e o 'chôro' continuava, até 9, 10 e 11 horas.

Todo o mundo poderia dar e apanhar menos os músicos que eram considerados entes intangíveis, verdadeiras divindades. (PINTO, 1978, p. 96-97).

Portanto, percebe-se de que maneira é tecida essa rede social, por meio de relações espontâneas, como a organização de um bloco carnavalesco, as brincadeiras e piadas que aconteciam no interior do botequim carioca, onde a música popular possuía uma função primordial para integrar músicos e demais frequentadores.

6. Músicos e demais personalidades

Desde a formação, considerando suas principais fases, o Suvaco de Cobra da Penha Circular recebeu músicos diversos, consagrados e anônimos, profissionais e

amadores, que compartilharam experiências com as personalidades que residiam nas proximidades, ou que chegavam de vários pontos do país. Cada qual a sua maneira, colaborava para a caracterização desses encontros musicais.

Para integrar a roda de choro dos encontros não era exigida qualquer garantia de proficiência musical, apenas a autoconsciência de que o músico devia ter condições de executar a obra e ser admitido por seus pares. Segundo a observação do músico Mário Séve, era um hábito comum entre os instrumentistas menos experientes perguntar a tonalidade da obra – “Qual é o tom?” – antes do início da execução musical. Conforme entrevista concedida ao autor deste artigo por Henrique Landrini:

[...] a característica principal do Suvaco de Cobra, sendo que você, Beto, [se] você tocasse algum instrumento, você podia se misturar com os cobrões, e ninguém falava nada, ... ninguém recebia cachê, eles vinham com gosto, [...] vinham caravanas de ônibus de Volta Redonda, uns garotos novos, esse menino aí que tá agora, esse Rafael, o Rafael Sete Cordas, ele veio aqui pro Suvaco, ele era bom, mas ele foi aperfeiçoando aí, roçando o dedo com quem sabe, junto tinha os músicos ao lado dele... (GARFANHA, 1984).

Destaca-se que, no Suvaco de Cobra, havia um espírito democrático para compartilhamento de saberes musicais, entre choros, sambas e serestas. Por isso, neste artigo, aponta-se para um estudo acerca dos processos de ensino-aprendizagem dos músicos daquela época, pois, até meados da década 1980, o Brasil não contava com uma metodologia de ensino estruturada para a música popular. Métodos de harmonia funcional, *songbooks*, videoaulas e até mesmo as poucas partituras existentes careciam da atual cifragem harmônica. A transmissão de saberes acontecia muitas vezes nos intervalos das interpretações, ou mesmo durante a execução da obra, através de imitação e memorização de caminhos harmônicos ou “baixarias de obrigação”⁴.

Com base nos depoimentos colhidos em relatos, entrevistas e vivência pessoal são contextualizados a seguir os nomes de alguns músicos e dos principais integrantes que protagonizaram as reuniões musicais realizadas no Suvaco de Cobra da Penha Circular com algumas referências a personagens.

O primeiro nome a ser destacado é o do “Seu” Zé da Garfanha. Português, proprietário do Bar Santa Teresinha (Rua Francisco Enes, 124), onde nasceu o Suvaco de Cobra por volta de 1965. Embora fosse considerado “grosseiro”, era uma pessoa amável, e acolhia com bom humor as brincadeiras promovidas pelos boêmios frequentadores do bar. Faleceu na década de 1980.

⁴ Contracantos melódicos realizados geralmente pelos violões, que complementam a estrutura da obra.

O músico Joir Nascimento (Violonista de 7 Cordas) era irmão do bandolinista Joel Nascimento. Residia nas proximidades, e foi um dos principais fundadores do Suvaco, ao lado do seresteiro José Gomes. Freqüentador assíduo do bar e boêmio integrante do grupo inaugural do Suvaco de Cobra, viveu intensamente as principais fases dos encontros musicais, incentivando os músicos mais jovens. Faleceu também na década de 1980.

O seresteiro José Gomes (Zé Bode) residia nas proximidades do Bar, na Rua Francisco Enes. Trabalhou como funcionário público no Ministério da Fazenda. Boêmio, era um excelente contador de piadas, e acabou recebendo o apelido de Zé Bode pelo fato de interpretar sambas e serestas abusando do vibrato. É considerado o autor do termo "Suvaco de Cobra".

O músico Joel Nascimento é considerado um dos maiores bandolinistas do Brasil. Joel começou sua carreira musical com o cavaquinho, passou a tocar outros instrumentos como o acordeão e o piano, por fim, optou definitivamente pelo bandolim ao final da década de 1960. Participou do Suvaco desde os primórdios, e com o lançamento de seu primeiro disco *Chorando pelos Dedos*, em 1976, foi o responsável pelo salto qualitativo do ressurgimento do Choro, coincidindo com o período áureo dos encontros musicais do Suvaco de Cobra. Reside nas proximidades do bar até a presente data.

Outro bandolinista de referência para o Suvaco foi o Mota, ou Motinha. Residia nas proximidades do bar, e estava sempre presente nas reuniões. Era autodidata⁵ e desconhecia notação musical, pois tocava "de ouvido". Participou dos encontros musicais do bar em todas as etapas. Faleceu na década de 1980.

Compondo a tríade dos principais bandolinistas do Suvaco de Cobra, destacamos o músico Tico-Tico (Jorge Pereira Simas). Como bandolinista e cavaquinista, participou inclusive da fase do bar sob a gestão do De Paula até o encerramento do Bar Santa Teresinha na década de 1980. Era conhecido por executar os choros em tonalidades diversas, dificultando o encadeamento harmônico dos músicos menos experientes. É primo de Horondino Silva, o Dino 7 Cordas. Residia na Rua Enes Filho e depois foi morar no bairro do Santo Cristo, Rio de Janeiro.

O músico Abel Ferreira era Clarinetista e residia na Vila da Penha. Participou das reuniões na Penha Circular por volta de 1975-76, e é o autor do "Chorinho do Suvaco de Cobra".

⁵ O termo autodidata é utilizado neste texto para designar aqueles indivíduos que tiveram a sua formação instrumental sem a devida instrução musical formal, sem mestres ou prescindindo de aulas regulares e sistematizadas.

O “Seu” Betinho foi outro personagem importante para a sociabilidade do bar. Residia ao lado do Suvaco de Cobra e participou dos encontros em seu ápice, comprando e administrando o Bar Santa Teresinha durante um período, em conjunto com sua esposa, Dona Rita. Foi o Presidente do Bloco das Piranhas, e era em sua casa que os músicos e ouvintes se abrigavam depois que o Bar Santa Teresinha fechava. Faleceu na década de 1990. A Dona Rita, esposa do “Seu” Betinho, conduzia a administração do Bar adquirido do seu Zé da Garfanha.

O Violonista Oscar Santos (Oscarzinho) também residia próximo ao local, e participou das principais fases dos encontros musicais. Cunhado de Joir Nascimento, irmão de Esther, lecionava violão popular na Casa Oliveira, no centro do Rio de Janeiro.

Esther era uma excelente cantora, que interpretava sambas e serestas com extrema personalidade. Era esposa de Joir Nascimento e irmã de Oscar Santos. Participou de várias fases dos encontros musicais.

Considerado simbolicamente como “relações públicas do Suvaco” Henrique Landrini era morador local e animava as reuniões com piadas e brincadeiras bem ao estilo do humor carioca.

Portanto, após a apresentação desses principais frequentadores do bar, entende-se que essa musicalidade experimentada no Suvaco de Cobra pode ser sistematizada, destacando-se os nomes dos artistas e os respectivos instrumentos musicais (Tabela1):

Tabela 1: Músicos que atuaram no Suvaco de Cobra

| Músico | Instrumento | Observações |
|------------------|-------------|---|
| Niquinho | Bandolim | Trabalhou na Rádio Mayrink Veiga, na Rádio Tupi, entre outras. |
| Paulo Marques | Band/Violão | Residia em Vista Alegre |
| Marco de Pinna | Bandolim | Filho do Violonista Sergio de Pinna. Fundador do Conjunto Nó em Pingo D’água. |
| Ricardo Calafate | Band/Violão | Integrante do grupo Rio Antigo. |
| Azamor | Band/Cavaco | Instrumentista |
| Waldir Caciporé | Cavaquinho | Especializado no repertório de Waldir Azevedo, assíduo frequentador das reuniões. |
| Geraldo | Cavaquinho | Integrante do Trio Nagô, e mecânico de automóveis. |
| China | Cavaquinho | Participou da última fase, junto ao bandolinista Tico-Tico. |
| Orlando | Cavaquinho | Como o músico China, era um grande cavaquinho de “centro”. |
| Jorge Filho | Cavaquinho | Filho de Jorginho do Pandeiro. Fundador do Conjunto Nó em Pingo D’água. |
| Luciana Rabelo | Cavaquinho | Irmã de Rafael Rabelo. |
| Lino | Cavaquinho | Irmão de Horondino Silva, o Dino 7 cordas. |
| Zé do Chapéu | Cavaquinho | Residia nas proximidades de Madureira, Campinho |
| Geraldo Tracajar | Cavaquinho | Tocava com afinação Ré Sol Si Mi. |
| Pernambuco | Cavaquinho | Instrumentista |

| | | |
|-------------------|---------------|---|
| Ivan | Cavaco/Tenor | Irmão do “Bira Cachorro” |
| Fumaça | Cavaquinho | Instrumentista |
| Índio | Cavaquinho | Músico da Rádio Nacional, presente nos encontros. |
| Dilson de Queiroz | Violão | Jornalista e Violonista. Tio do compositor baiano Walter Queiroz. |
| Aluizio Charuto | Violão | Boêmio, personagem das rodas de choro do Suvaco de Cobra. |
| Edinho | Violão | Instrumentista |
| Percy (Uru) | Violão | Instrumentista |
| Nelson | Violão | Pai do violonista Chia. Tocou em grupos com Pixinguinha etc. |
| Chia | Violão | Instrumentista |
| Claudionor Cruz | Violão/Tenor | Presente algumas vezes nas reuniões. Residia na Abolição. |
| Jairo | Violão | Violonista que residia em Duque de Caxias. |
| Arthur | Violão | Paranaense, funcionário do Banco do Brasil, que se encontrava temporariamente no Rio de Janeiro. Fundador do conjunto Nó em Pingo D’água. |
| Sergio de Pinna | Violão | Violonista Clássico e Popular. Pai do bandolinista Marco de Pinna. |
| Guinga | Violão | Compositor |
| Meira | Violão | Instrumentista |
| Maurício Carrilho | Violão | Violonista, criança ainda nesse período, era um talento precoce, junto com Rafael Rabelo. |
| Rafael Rabelo | Violão de 7 | Instrumentista |
| Jorge Simas | Violão de 7 | Fundador do conjunto Nó em Pingo D’água. |
| Waldir Silva | Violão de 7 | Fundador do grupo Chapéu de Palha. Irmão de Walter Silva |
| Walter Silva | Violão de 7 | Fundador do grupo Chapéu de Palha. Irmão de Waldir Silva |
| Luís Felipe Lima | Violão 7/Band | Na época iniciou-se ao bandolim. Participou já na fase final, na década de 1980. |
| Jorge Manuel | Violão de 7 | Residente em Inhaúma. |
| Toni 7 Cordas | Violão de 7 | Discípulo do violonista Voltaire, participou dos encontros em seu período áureo. |
| Dino 7 Cordas | Violão de 7 | Instrumentista |
| Weber | Violão de 7 | Funcionário do Banco do Brasil, discípulo de Horondino Silva. |
| Aranha | Flauta | Segundo relato de Jorge Simas: [...] E tocava flauta, aquela flauta de feira, e tocava pelo nariz. Tocava uns dois ou três minutos com aquilo (no nariz), mas era o bastante para impressionar. |
| Adauto Silva | Flauta/Sax | Oficial Militar da Reserva, organizou posteriormente uma academia de música no bairro de Olaria, iniciando jovens no gênero Choro. Faleceu na década de 1980. |
| Durval Berredo | Flauta | Já idoso à época, usava óculos e era bem delgado. Conhecido por executar uma marcha de sua autoria denominada “Retirada dos Chatos”, com a finalidade de alertar os inconvenientes que perturbavam as reuniões para que se retirassem do recinto. |
| Jorginho | Flauta | Residia na Praça Seca. |
| Josias da Flauta | Flauta | Fundador do Grupo Chapéu de Palha |
| Mario Seve | Flauta/Sax | Fundador do Conjunto Nó em Pingo D’água |
| Álvaro Carrilho | Flauta | Irmão de Altamiro Carrilho, e pai de Maurício Carrilho. Residia nas proximidades. |
| Rosane Boushen | Flauta | Integrante do conjunto Rio Antigo. |

| | | |
|----------------------|-----------|--|
| Rubinho | Trompete | Trompetista muito admirado por todo o coletivo, que veio a falecer ainda na década de 1980 em um acidente automobilístico. |
| Pedrotti | Trombone | Instrumentista |
| Zé da Velha | Trombone | Integrante do Grupo Chapéu de Palha |
| Samburico | Acordeon | Instrumentista |
| Bico Doce | Clarinete | Instrumentista |
| Bira Cachorro | Pandeiro | Instrumentista |
| Paulinho do Pandeiro | Pandeiro | Tinha como peculiaridade tocar o instrumento arrastando o dedo por cima das platinelas. |
| Celsinho Silva | Pandeiro | Filho de Jorginho do Pandeiro. Fundador do conjunto Nô em Pingo D'água. |
| Jorginho do Pandeiro | Pandeiro | Irmão de Dino 7 Cordas e Lino. Residia na época em Parada de Lucas. |
| Nelson | Pandeiro | Instrumentista |
| Waltinho | Pandeiro | Morador local, participou das últimas rodas na década de 1980. |
| Ademilde Fonseca | Cantora | Cantora especializada no gênero Choro. Aparecia algumas vezes para dar uma "canja". |
| Roberto Silva | Cantor | Cantor e sambista. Também participou dos encontros algumas vezes. |

Fonte: elaboração do autor deste artigo.

A relação de nomes ora apresentada resgata a memória de dezenas de músicos que participaram dessas rodas de choro. No entanto, por se tratar de um relato constituído a partir da memória de algumas testemunhas, tende a omitir outros integrantes que por ali passaram, como o violonista Luiz Otávio Braga ou o bandolinista Afonso Machado, por exemplo. De qualquer forma, destaca-se a presença de muitos frequentadores ilustres, como o Algodão, Cerolli, Tião Macumba, Norberto, Oswaldinho "Tá Queimado", Buda, Manezinho, Paulo Maran, Messias, Érico, Waldir Seabra, Beto Boscarino (Pai), Godon, Zezinho, Emídio, Lenin Maranhão, Beth Carvalho, João Nogueira, Guinga, Adelzon Alves, Lena Frias, Elizeth Cardoso, Jurema, Sonia Braga, Clara Nunes, Nara Leão, Vitor Assis Brasil, Waldir Azevedo, Barney Kessel, Margarida Autran, Maristela Xavier, Alexandre Geraldo, Mozart Araújo, entre outros músicos e artistas que passaram pelos encontros musicais do Suvaco de Cobra.

7. Considerações Finais

Desde a década de 1980 foram realizadas algumas entrevistas com músicos e pessoas que participaram ativamente de encontros musicais no Suvaco de Cobra, como os bandolinistas Joel Nascimento e Tico-Tico, o violonista Jorge Simas, José Gomes, Dona Rita, Zé da Garfanha, Henrique Landrini, entre outros. Além disso, como o autor deste artigo residiu nas proximidades do bar, pôde acrescentar ainda algumas

recordações por ter sido apreciador de rodas de choro e de outros eventos realizados. O fechamento definitivo do Suvaco de Cobra silenciou um período de sociabilidade dos moradores locais, que havia sido construído de forma espontânea, sem qualquer apoio do poder público, e que se tornou responsável pela difusão de uma das formas mais autênticas da cultura carioca: a roda de choro.

As rodas de choro, promovidas a partir da iniciativa de poucos residentes, propiciaram o encontro de vários músicos e admiradores do gênero, como os instrumentistas Tico-Tico, Mota, Joel Nascimento, Maurício Carrilho, Raphael Rabello, Waldir Caciporé, Luciana Rabello, Paulo Moura e Zé da Velha, entre outros célebres personagens não citados neste artigo.

Por fim, o presente artigo, em breve síntese, buscou relatar algumas formas de sociabilidade a partir de um estudo de caso, especificamente, as rodas de choro realizadas no Bar Suvaco de Cobra da Penha Circular. Os encontros lá realizados já foram objeto de artigos em jornais, revistas e *blogs* particulares e de uma tese de doutorado, em elaboração, pelo Prof. Flávio Conceição da Silveira, da UFF, intitulada *Rua Francisco Enes 124: choro, memória e organização social em uma vizinhança carioca*. Além disso, foi encontrado também um curta-metragem de 10 minutos produzido pela cineasta Eunice Gutman (1978), denominado “Com Choro e tudo na Penha”. Conta-se ainda com artigos publicados por Daisy Curi de Abreu (1977), Euclides Amaral (2015), Diana Aragão e Lena Frias (1977) e Margarida Autran (1979). Destaca-se a informação sobre o registro de uma gravação fonográfica em LP realizada por músicos integrantes da década de 1970, pois, segundo depoimento do violonista Jorge Simas, esse disco não foi lançado comercialmente e sua matriz encontra-se perdida.

Este artigo é uma homenagem à memória de todos os músicos e frequentadores das rodas de choro do Suvaco de Cobra.

Referências

ABREU, Daisy Cury de. Casa de Joel Nascimento. *Revista Ele Ela*, Rio de Janeiro, 1977.

AMARAL, Euclides. *Suvaco de Cobra, o reduto do choro carioca*. Disponível em <<https://baixadafacil.com.br/colunistas/suvaco-de-cobra-o-reduto-do-choro-carioca-3336.html>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

AUTRAN, Margarida. Renascimento e descaracterização do choro. *ANOS 70*. Rio de Janeiro, Europa e Emp. Gráf. e Edit. Ltda., 1979-1980. 7v. II. p. 69.

BARROSO, Juarez. *É choro de botequim*. Caderno B. Jornal do Brasil, RJ. 22 dez. 1975.

BECKER, Howard Saul. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto. (Org.). *Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, pp.9-26.

CASTRO, Ana Monteiro de Barros Hardman de. *Bares e Botequins tradicionais: patrimônios culturais para sustentabilidades na cidade do Rio de Janeiro*. 2013. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Geografia. Rio de Janeiro, 2013.

CAZES, Henrique. *O Choro: do quintal ao municipal*. Editora 34 Ltda. SP,1999.

COM CHORO E TUDO NA PENHA. Direção: GUTMAN, Eunice; VEIGA, Regina. Curta metragem, 35mm, COR, 10min, 274m, 24q. Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=032624&format=detailed.pft>>. Acesso em: 04 out 2022.

COSTA, Amanda Danelli; AUGUSTO, Leonardo de Carvalho; RODRIGUES, Thais Alves Corrêa. Bares tradicionais no Rio de Janeiro: a herança portuguesa no patrimônio cultural carioca. *Revista Ambivalências*, v. 7 n. 14 (2019): Dossiê Cidades, patrimônio e turismo: tecendo diálogos com a contemporaneidade, inovação e tecnologias. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/12308>> Acesso em: 04 jun 2023.

DA MATTA, Roberto. *Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FRIAS, Lena. *Joel, um bandolim faz com choro a nova festa da Penha*. *Jornal do Brasil* - Caderno B, 7 de janeiro de 1977.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

MAIA, João Luis de Araújo; CHAO, Adelaide Rocha de la Torre. Boticas, Butiquinhas, Botecos, Botequins. In: *LOGOS* – Ed. nº 49 – Vol. 25, Nº01, 2018. Revista Logos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-graduação em Comunicação. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/download/35908/28044>>. Acesso em: 02 out. 2022.

MELLO, P.T. de; SEBADELHE, Z.O. *Memória afetiva do botequim carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MENEZES, Leila Medeiros de. Os bares da vida: espaços de sociabilidade e de construção poética. In: *Análise e Crítica Literária*. Cadernos do CNLF. Rio de Janeiro: CIFEFIL. ano. XII, n. 15. pp. 50-59. 2009.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro. Reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar de 1936. Edições Funarte. RJ, 1978.

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". In: *Estudos Históricos*, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

SILVEIRA, Flávio Conceição. *Rua Francisco Enes 124: choro, memória e organização social em uma vizinhança carioca*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense – UFF, 2023 (em elaboração).

Entrevistas individuais realizadas:

NASCIMENTO, Joel. Entrevista concedida a Alberto Boscarino Junior. Residência de Joel Nascimento. Circular da Penha, Rio de Janeiro, RJ, 23 jun. 2000.

SIMAS, Jorge. Entrevista concedida a Alberto Boscarino Junior. Residência de Jorge Simas, Lagoa, Rio de Janeiro, RJ, 24 jun. 2000.

Entrevista coletiva realizada:

GARFANHA, Zé da; GOMES, José (Zé Bode); Dona Rita; LANDRINI, Henrique. Entrevista concedida a Alexandre Geraldo Nunes de Araújo e a Alberto Boscarino Junior. Residência de Henrique Landrini, Rua Francisco Enes, Circular da Penha, Rio de Janeiro, RJ, junho de 1984.

Submetido em: 01/08/2023

Aceito em: 01/12/2023