

CONSELHO EDITORIAL

Andréa Sirihal Werkema

Ana Paula Torres Megiani

César Braga-Pinto

Haroldo Ceravolo Sereza

Joana Monteleone

Ruy Braga

Tania Bessone

Histórias do Café

Consumo, cultura e alimentação



Bruno Bortoloto do Carmo e Joana Monteleone
(orgs.)



Copyright © 2026 Bruno Bortoloto do Carmo
e Joana Monteleone (orgs.)

Edição: Haroldo Ceravolo Sereza e Joana Monteleone
Assistente acadêmica: Tamara Santos
Projeto gráfico, diagramação e capa: Betânia Santos
Revisão: Alexandra Colontini
Imagem da capa: Ilustração publicada no periódico *Semana
Illustrada (RJ)*. Autor: desconhecido Rio de Janeiro, Ano 13,
N.660, 1873, p. 4.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

H58

Histórias do café : consumo, cultura e alimentação / organização Bruno Bortoloto
do Carmo, Joana Monteleone. - 1. ed. - São Paulo : Alameda, 2026.
368 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5966-398-9

1. Café - História. 2. Café - Consumo - História .cultura e alimentação. I. Carmo,
Bruno Bortoloto do. II. Monteleone, Joana.

26-103832.0

CDD: 641.3373

CDU: 641.87



Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bibliotecária - CRB-7/6439

ALAMEDA CASA EDITORIAL
Rua 13 de Maio, 353 – Bela Vista
CEP 01327-000 – São Paulo, SP
Tel. (11) 3012-2403
www.alamedaeditorial.com.br

Sumário



Prefácio	07
“Vinho dos árabes”: aproximações entre o café e as bebidas alcoólicas na Europa (séculos XVII e XVIII) <i>Gabriel Ferreira Gurian</i>	13
Histórias públicas do café no Brasil do século XIX <i>Rafael Afonso Gonçalves</i>	43
Os Cafés de Paris e os livros: edição, sociabilidade e consumo (1844-1888) <i>Joana Monteleone</i>	67
Fonogramas, sons e cafés no início do século XX <i>José Geraldo Vinci de Moraes</i>	89
Do gosto amargo do Progresso: o Café do Brasil em duas exposições oitocentistas (Rio de Janeiro, 1861 e Londres, 1862) <i>Ana Carolina de Carvalho Viotti</i>	109
Botequins, cafés e confeitarias: construindo a identidade carioca <i>Almir Chaiban El-Kareh</i>	139
O café Neuville na cidade imperial Rio de Janeiro (1830 – 1845) <i>Kátia Luciene de Oliveira e Silva Santana</i>	171

Fonógramas, sons e cafês no início do século XX

José Geraldo Vinci de Moraes¹

Entre os anos de 1904-05 circulou pela cidade de Lisboa um curioso fonograma intitulado *N'um café da Mouraria*, gravado em chapas, isto é, já na moderna forma de discos, pela empresa alemã Beka-Grand-Record.² Assim como inúmeras outras máquinas excêntricas, naquele momento, fonógrafos, gramofones, cilindros e discos³ começavam a ocupar o cotidiano de forma acelerada, bem

-
- ¹ Este texto contou com apoio de pesquisa da Fapesp BPEX processo 2024/11328 e do CNPq, bolsa PQ, processo 303676/2022-1. Ideias presentes neste texto foram debatidas no Seminário Fonografia do Cotidiano, realizado em maio/junho no INET da Universidade de Aveiro, Portugal, organizado pela profa. Susana Sardo.
 - ² *N'um café da Mouraria*. Autoria: sem referência. Intérpretes: Duarte Silva, Isabel Costa. Gênero: Excêntrico. Gravadora: Beka-Grand-Record. Lisboa. 1904-05. Todos os fonogramas podem ser escutados no endereço do *Laboratório de História e Cultura Sonora (LHCS)*, Os áudios que são descritos como fonte no artigo foram digitalizados pelo próprio autor e serão publicados no referido site: <https://www.memoriadamusica.com.br/>.
 - ³ Os fonógrafos foram criados a partir da invenção de Edson e tocavam fonogramas gravados em suportes na forma de cilindros; já o gramofone foi invenção de Berliner para reproduzir os sons em forma de chapas, isto é, os discos. Depois Edson também passou a gravar em discos e fonógrafos e gramofones passaram a ter a mesma identificação.

condizente aos novos ritmos da modernidade que se impunham principalmente nas médias e grandes cidades. Como era comum à época, máquinas falantes e os registros sonoros produziam sensações contraditórias nos indivíduos, principalmente naqueles que viviam nos centros urbanos. Exerciam ao mesmo tempo grande atração e repulsa, temor e encantamento, interesse e antipatia. Mas artistas populares, atores, ventríloquos, palhaços, poetas e cantores, pouco se inibiram com as novidades e participaram com muita curiosidade da nascente indústria fonográfica. Eles atuaram ativamente desse novo circuito cultural e registraram seus primeiros discos, como ocorreu justamente com esse fonograma gravado na Beka logo no começo do século XX. Nele a performance coube a dois conhecidos atores lisboetas da passagem dos séculos XIX-XX: Duarte Silva e Isabel Costa. Originários do palpitante teatro musicado de Lisboa, os dois artistas começaram a experimentar uma nova forma de atuar e cantar nos estúdios de gravação sonora, registrando os discos (LOSA, 2013).

A dupla gravou vários fonogramas identificados nos selos como Cançonetas e Excêntricos. Essas estampas ou selos centrais eram a principal fonte de informação dos conteúdos dos discos, pois não havia outra maneira de informar ao consumidor e ouvinte, além do que registravam também alguns dados oficiais das gravações, como a numeração de série. Ainda não havia muita clareza em torno da classificação dos gêneros das nascentes músicas populares urbanas. Havia uma verdadeira “misturada de gêneros”, de que falou Mário de Andrade, que criava muita confusão à época para todos os envolvidos no processo criativo e de registro sonoro: Compositores, instrumentistas, cantores e ouvintes tinham dificuldade em discernir a produção musical em curso. Técnicos e gravadoras também não sabiam muito bem como nomeá-los, sendo tudo muito improvisado, produzindo mais misturas e desordens (ROMERO, 2024). Ocorre que a Cançoneta já continha uma tradição cancionista bem conhecida, proveniente da França e Itália, e era muito utilizada nos

intervalos do teatro ligeiro, por apresentar conteúdos musicais teatralizados relacionados com temas da atualidade, de crítica política, de costumes, quase sempre atravessados pelo tom satírico. Já a identificação discográfica de Excêntrico é bem mais nebulosa, embora a palavra indique desde logo certo exotismo, algo bizarro e esquisito. Provavelmente a referência derivava das populares partituras marcadas como Cançonetas Excêntricas (LOSA, 2013), colaborando desse modo para produzir as confusões e indefinições dos gêneros musicais e fonográficos da época. Nos discos, os conteúdos dos Excêntricos eram compostos basicamente de esquetes, com alguma música presente de maneira acessória. Duarte Silva particularmente registrou dezenas deles com esses quadros sonoros que associavam principalmente casos encenados do cotidiano, geralmente bem-humorados, com música de toda ordem.

O episódio desse fonograma tem exatamente essas características. Ele se passa em um café popular localizado no bairro da Mouraria, região central e boêmia de Lisboa (ganhou esse nome pois, originalmente, foi a área onde foram confinados os mouros após a retomada da cidade pelos cristãos no século XII). Esse tipo de estabelecimento com práticas boêmias, beberagens de toda ordem e música ao vivo eram muito comuns no início do século XX. O serviço está em curso de maneira muito ruidosa, com a funcionária atendendo vários pedidos, acompanhada de um piano estridente tocado ao fundo: “Solta meio curto em um copo com leite e pão torrado a um”, diz a atendente aos gritos bem no início. Logo aparece novo personagem, frequentador regular do estabelecimento. Eles entram em conflito aparentemente rotineiro, com alguma discussão envolvendo pagamento e insultos provocativos: em um deles, surpreendentemente o senhor identifica a boca e estridência da fala dela com um fonógrafo. Depois da situação resolvida, é servida uma bebida para que ela comece a cantar, já que também é a artista local. Identificada positivamente como um verdadeiro rouxinol, ela canta de maneira desafinada

uma triste canção. Até que num determinado momento entra um policial alertando que naquele horário, não se podia mais cantar ou fazer barulho. Uma nova confusão acontece, desta vez entre o policial e o personagem central, encerrando o fonograma com o protagonista fugindo, seguido pelo guarda que apita sem cessar, com o piano em ritmo acelerado acompanhando a cena. Portanto, trata-se de um fonograma com uma tensão sonora muito evidente que serve para marcar tanto os conflitos como as situações engraçadas (e certamente excêntricas). Provavelmente o fonograma despertou algum interesse entre os ouvintes, pois foi regravado em 1911 pela gravadora Homokord, com o título *Café refilão*, cujo significado pode ser uma ranzinzeira, grosseria ou bebedeira. Neste esquete há uma convergência de sentidos, ou seja, trata-se de um café popular, com sujeitos grosseiros e rabugentos, e repleto de bêbados. Novamente foi Duarte Silva quem interpretou o personagem central, desta vez acompanhado da atriz Delphina Victor e de seu colega ator, Bastos.⁴

Tudo indica que esse tipo de conteúdo não foi de modo algum uma situação exclusiva das tradições portuguesas, como geralmente ocorria nos primórdios da fonografia, quando circunstâncias culturais regionais eram condições importantes para atrair e alcançar algum sucesso nas gravações e vendas de fonogramas, prática muito comum, por exemplo, na América Latina (ESTRADA, 2003). Nesse mesmo ano de 1911 foi gravado pela Colúmbia mexicana um interessante fonograma titulado *Acto de la cafetera*, cujo protagonista é Ricardo Bell. Mister Bell (1858-1911) foi um conhecido palhaço de origem inglesa que circulou pelos EUA, América do Sul e México com seus irmãos, até que fundou seu próprio circo no México. O Circo Orin e Mister Bell foram muito populares em todo país, especialmente na capital onde fixou o pavilhão do circo. O presidente Porfírio Díaz era frequentador

4 *Café Refilão*. Autoria: sem referência. Intérpretes: Delphina Victor, Duarte Silva, Bastos. Acompanhamento de piano. Gênero: Excêntrico. Gravadora Homokord. Lisboa. 1911.

habitual do lugar e amigo de Bell, que se tornou seu protegido. Quando o fonograma foi registrado, o famoso palhaço já havia morrido nos EUA. Aqui ele é interpretado por Júlio Ayala, um ator popular, bom imitador e comerciante de máquinas falantes. Ayala era conhecido principalmente pelos vários discos nos quais recriava atos com discursos de políticos e cenas de eventos históricos considerados relevantes (FRENE, 2025). Imitando mister Bell ele gravou uma série denominada *Chistes de Ricardo Bell*, identificados no selo como *Scenas cómicas* ou *Cómicos*. Nesse especialmente, o personagem chega à noite a uma cafeteria para oferecer-se como músico. O dono pergunta-lhe o que toca. Sua dicção e uso imperfeito das palavras evidenciam um modo de falar bem estrangeiro, como fazia Bell em suas pantomimas circenses. Numa postura anárquica, diz que se o proprietário quiser, talvez para agradá-lo, pode tocar em uma cafeteira, na açucareira ou numa chocolateira. O proprietário pede então que cante algo bonito, como um trecho de ópera. Segue uma confusão com sons desafinados e muita algazarra sonora, até que uma melodia harmoniosa de flauta tem início, apontando para o fim do esquete. A sugestão do conteúdo é muito semelhante à dos fonogramas portugueses: o café como um local estridente e muita confusão.⁵ Portanto, tratava-se também de uma gravação que associava um acontecimento do cotidiano em um café, recheado de música e músicos. E tudo isso vinculado à figura circense do palhaço Mister Bell.

Seguindo nesse mesmo sentido, poucos anos depois apareceu um fonograma gravado pela Victor em Nova York, que também fazia parte de uma série protagonizada por um personagem chamado Tio Josh, criado e interpretado pelo popular ator e humorista estadunidense Cal Stewart (1856-1919), que iniciou suas atividades nos populares espetáculos de *vaudeville* nos EUA. A série vendida em discos apresentava episódios da vida rural envolvendo Tio Josh, personagem criado pelo ator inspirado nos caipiras ian-

5 *Acto de la cafetera*. Autoria: Chistes de Ricardo Bell. Intérprete: Júlio Ayala. Gênero: Cena descritiva. Gravadora: Columbia. México. 1911.

ques. Geralmente o tom dos discos era de monólogo, com raros recursos sonoros e musicais, sendo o núcleo central sempre tio Josh e suas histórias do cotidiano. Em uma delas, *Uncle Josh in a cafeteria*, o personagem estava em Nova York e perdeu o trem que retornaria à sua cidade interiorana. Para passar o tempo ele procura algo para comer. Mas os lugares que frequentava não existiam mais, como a *Astor House*, onde Dona Astor outrora atendia freguesia e servia boa comida. Insatisfeito, saiu a procura de novos lugares. Na cafeteria *Tabaretti*, estranhou de início uma cobrança na entrada e corou ao encontrar várias moças dançando com as pernas para cima. Saiu envergonhado e foi a um segundo estabelecimento. Neste, administrado pelo Sr. Cafeteria, também havia muitas moças servindo, causando nele novo espanto e evidente desgosto. A história do fonograma evidencia aquela situação bastante comum no período, que contrastava o universo tradicional em vias de desaparecer – o mundo rural do Tio Josh ou a tradicional *Astor House* – com as transformações imposta pelas novas culturas urbanas, presentes nos cafés, cafés-concerto e vaudevilles.⁶

Finalmente, outro fonograma gravado em 1924 também apresentava um café como cenário. *Rosa 'a cafettera*, foi registrado pela Victor, de Nova York, por um grupo de teatro formado exclusivamente de imigrantes italianos que viviam na cidade. A Dona Rosa do título enfrenta problemas com o funcionário que realizava o serviço no café. Por isso ela é constantemente interpelada pelos frequentadores: um solicita café, outro pede copo d'água, outro mais um jornal, um deles exige caneta e papel e o último um maço de cigarros. Uma cuspeira é oferecida e se estabelece uma discussão em torno das diferenças entre xícaras de café e chá. Os pedidos vão se empilhando, criando inúmeras confusões e ambientação bastante ruidosa, como se projeta geralmente para um café italiano. Até que a narrativa inesperadamente ganha duplo sentido sobre os serviços que Dona Rosa

6 *Uncle Josh in a cafeteria*. Autoria: Cal Stewart. Intérprete: Cal Stewart. Gênero: Monólogo cômico. Gravadora Columbia. Nova York. 1919.

poderia prestar aos clientes. Para tornar o quadro mais caótico, a linguagem utilizada é uma mistura de italiano e napolitano.⁷

Nesta mesma época a indústria fonográfica brasileira também retratou esse universo ruidoso dos cafés populares. No começo do século uma série de gravações apareceu simulando de várias maneiras o ambiente tumultuário desses estabelecimentos que começavam a fervilhar nas grandes cidades. Com conteúdo cômico, desarticulado e sem autoria definida, de início os títulos já chamavam atenção pelas referências exatamente à desordem que reinava nestes ambientes. *Imitação d'um café concerto*, por exemplo, gravado em 1907 por César Nunes (1867-1940) segue exatamente nessa direção. Nunes foi um ator, cantor e compositor nascido em Belém, mas que viveu durante muito tempo em Portugal, onde alcançou certo sucesso. Esse disco especificamente foi distribuído no Brasil e Portugal com registros diferentes.⁸ Nele os protagonistas são espanhóis que pretendem cantar uma *copla*; a cena é de muita confusão em meio ao serviço de café, comida e bebidas. Não há uma história bem definida, apenas a confusão de sons, vozes, gritarias e expressões espanholas com o objetivo de criar certa ambientação. Aparentemente não é sem razão esse cenário espanhol, pois os cafés cantantes andaluzes eram muito conhecidos exatamente por suas características ruidosas (CORREA, 2014).

Pouco depois, em 1909, os populares cantores e atores Eduardo das Neves, Isaura Lopes, Mário Pinheiro e Nozinho, entraram nos estúdios da Casa Edson no Rio de Janeiro para gravar *Espetáculo em um café concerto*, que posteriormente se transformou no fonograma mais conhecido abordando o tema. O estabelecimento localizado na rua do Lavradio tinha a presença de barítonos desafinados, can-

7 *Rosa 'a cafettera*. Autoria: Flores e Compagnia. Intérprete: Flores e Compagnia (Papá Riccardi, Anselmo Frattallone, Amelia Flores e Gennaro Amato). Gênero: Cena Cômica. Gravadora: Victor. Nova Iorque. 1924.

8 *Imitação de um café concerto*. Intérprete: com César Nunes. Gravadora: Victor Record 98790. RJ. 1907. E em Portugal o registro é *Imitação d'um caffè concerto*. Concert Record Gramophone. 1907.

toras esganiçadas, garçons servindo cervejas, assovios, vaias, brigas, guarda civil e muita confusão.⁹ A escuta do fonograma também é um tanto confusa, seja pelas dificuldades e improvisos da gravação original, mas principalmente pelos atores pretenderem reproduzir o cotidiano caótico do café popular. A temática parecia que interessava ouvintes e as gravadoras, pois logo no ano seguinte apareceu novo fonograma com o mesmo sentido: *Chinfrim em uma casa de chopp*.¹⁰ Registrado na Columbia carioca por um grupo de atores e cantores, novamente há a presença de um piano estridente, cantores desafinados, vaias, insatisfações e muita baderna. Pouco depois o tema voltou aos discos e desta vez numa gravação realizada no Rio Grande do Sul. *Desordem em um café cantante*,¹¹ foi registrado em 1914 pelo grupo de artistas da Casa A Elétrica e mostra justamente as trapalhadas e anarquia de um estabelecimento popular gaúcho e usa a designação de “café-cantante”.

Em sentido um pouco diferente do tom de baderna, em 1929, o multiartista, empresário e folclorista Cornélio Pires (1884-1958) gravou um fonograma contendo um caso de confusão um tanto ingênua, que de algum modo lembra os casos de Uncle Josh. O título certamente sugere certa trapalhada: *Quiproquó*,¹² mas no sentido de um desalinho de expectativas e de leitura do mundo em profunda transformação. Gravado na Columbia em 1929, a história conta a grande dificuldade de um caipira típico em entender o significado da expressão da placa anunciando um Café Bilhar, tipo de estabe-

9 *Em um café concerto*. Intérpretes: Eduardo das Neves, Isaura Lopes, Mário Pinheiro e Nozinho. Gravadora: Odeon Record 108172. RJ.1910. O rótulo traz esse título, com o gênero identificado como cômico. Mas na gravação, o apresentador nomeia *Espetáculo em um café concerto* e identifica a gravadora como a Casa Edson.

10 *Chinfrim em uma casa de chopp*. Intérpretes: desconhecidos. Gravadora: Columbia B-38. RJ, 1910.

11 *Desordem em um café cantante*. Intérpretes: Artistas da Casa a Elétrica. Gravadora: A Elétrica - Gaúcho 731, Gaúcho-R-614. RS. 1914. E Phoenix R-35. 1918

12 *Quiproquó*. Autoria: Cornélio Pires Intérprete: Cornélio Pires. Discos Columbia 1929.

lecimento que havia se multiplicado pelas cidades. Ao entrar, pede para tomar o tal do “café bilhar” imaginando uma espécie diferente da bebida, sendo-lhe então oferecida uma xícara de café e uma bola de bilhar para o jogo. Ele toma a bebida e morde a bola, por julgá-la uma espécie de doce. Ao final sentencia que o “o café é bom, mas o biscoito é duro como o diabo”! Como se percebe, há nesta história o conflito entre dois mundos completamente diferentes: o tradicional do caipira e o urbano exemplificado pela expansão de estabelecimentos com mesas de bilhar que significavam uma sociabilidade diferente e mais moderna dos cafés.

Esse conjunto de fonogramas gravados no começo do século XX revelava exatamente o ambiente rumoroso dos cafés, composto de trabalhadores e empregadas ruidosas, cantoras esganiçadas, supostos barítonos, trovadores, pianos desafinados, sotaques imigrantes e dicções nacionais ou regionais, gritaria, vaias, brigas, balbúrdia generalizada e polícia. Para esses fonogramas convergiam uma série de elementos que começavam a aparecer principalmente nas grandes cidades: a moderna sociabilidade dos cafés populares e cotidiano atravessado pela tecnologia com suas máquinas falantes e fonogramas. Essas cenas expõem o novo universo dos cafés não era de modo algum uma extravagância da fonografia. As gravadoras também registraram outros temas relacionados ao cotidiano moderno como por exemplo, episódios em fascinantes sessões de cinema, conflitos e temores em um passeio de avião ou bonde, o estranhamento de artistas num solitário gabinete radiofônico, dificuldades e incompreensões em estúdio de gravação, ignorância em um ateliê de fotografia ou sala de dentista, confusões em uma partida de futebol ou disputas em um debate político. Além disso, elas também davam outros usos aos fonogramas como sua utilização em empresas para dar maior celeridade e organização ao dia a dia administrativo – como, aliás, era a ideia original de Edson -, a utilização nos serviços postais, gravação de aulas para o ensino de língua estrangeira entre tantos outros conteúdos sonoros não especificamente musicais (FRENE, 2016). Deste modo,

nas primeiras décadas do século XX esse tipo de fonograma interessado nos conteúdos presentes no cotidiano, também teve papel importante na indústria fonográfica, quando a música ainda não tinha assumido o papel central e, logo depois, sua mercadoria quase que exclusiva. Um anúncio da Casa Edison de São Paulo, publicado no jornal *Correio Paulistano* em 02 de janeiro de 1907, titulado “Casa Edison. Importação directa de gramofones e phonographos. E outras machinas falantes” revelava exatamente esse quadro, pois junto com discos estritamente musicais de “Operas, Cantos populares, Bandas”, eram vendidos também com destaque exatamente aqueles com “Solos e scenas cômicas e descritivas” (*Correio Paulistano*, 02-01-1907, p. 8). Favorecia também esse panorama o fato de que no período da gravação mecânica registrar uma voz ou mesmo várias delas em uma situação de agitação em cena, era muito mais simples tecnicamente do que organizar uma sessão musical afinada e bem ambientada (OSPINA, 2024).

Tudo indica que essa fonografia do cotidiano desempenhava também uma função pedagógica, uma vez que devassava o mundo da modernidade e seus conflitos, ao mesmo tempo que apresentava-o de maneira massiva às populações urbanas em formação e circulação. Ela servia de roteiro de aprendizagem para o conhecimento dos novos costumes sociais e culturais em curso, criticando ou impondo-as como forma de procedimento social. Além disso, certamente colaborava para instruir os indivíduos para as novidades das técnicas fonográficas: o uso e funcionamento técnico das máquinas, as formas supostamente corretas de escuta atenta, a formação de gosto e das novas sensibilidades. Neste sentido, é perceptível nos fonogramas apresentados, como era necessário pressionar os limites auditivos para caracterizar os personagens, falas, cenas e atitudes, produzindo ou se apoiando em tipificações e modelos, muitas vezes deslizando para certos estereótipos necessários. Desse modo se indicava por meio da escuta as peculiaridades e as tensões presentes, identificando os traços dos agentes em ação. Assim, por exemplo, vozes masculinas e femininas, adultas e infantis, sóbrias

ou embriagadas, irritadas ou pacíficas, interioranas ou capitalinas, deviam ser diferenciadas para a identificação dos personagens presentes. Sotaques e trejeitos linguísticos, meneios e ritmo das falas, eram bem reforçados para distinguir os tipos. Impostação, alturas, timbres e estridências funcionavam como elementos de distinção social ou até mesmo de discriminação cultural, mas sobretudo serviam de diferenciação sonora para caracterizar personagens e histórias na ausência das imagens. Além disso, os recursos de sonoplastia assumiam papel central para criar ou reforçar as ambientações e performances dramáticas. Ou seja, essas habilidades fonográficas estavam intimamente relacionadas com habilidades performáticas, elas também transformadas e incrementadas na modernidade, e incorporadas aos ouvidos do homem contemporâneo. Certamente tudo isso não era novidade, pois o teatro sempre utilizou a seu modo todos esses recursos. Mas nele o eixo central de exibição sempre foi a atenção à imagem, derivando dela os elementos da cultura sonora. E nos palcos a relação corpórea e material é necessária e permanece presente, ao contrário do estúdio de gravação e do fonograma em que as relações tradicionais entre artista e ouvinte desaparecem, transformando-se profundamente (no caso das práticas teatrais, as máquinas cinematográficas de registro e reprodução das imagens desempenharam esse papel transformador) (KITTLER, 2019).

É surpreendente como esses fonogramas concentravam uma série de informações e inúmeros conflitos. Por detrás da aparente simplicidade das histórias e performances ambientadas nos diversos tipos de cafés, eles apresentavam e representavam as tensões de uma cultura em transição em pelo menos cinco países diferentes (Brasil, México, EUA, Itália e Portugal). Bem provavelmente os hábitos em torno desses estabelecimentos significavam para seus frequentadores a concreção de aspectos da vida urbana moderna, cuja intensificação das tensões se confrontavam com o ritmo tradicional e mais lento das cidades provincianas. Nesses estabelecimentos que se multiplicavam pelas cidades, as inúmeras sonoridades agiam para intensificar e excitar os novos modos de

vida. As relações de escuta nesses espaços eram mais informais, descontraídas e fugidias, e, portanto, difíceis de serem captadas e memorizadas. Mesmo sendo assim, nesse ambiente sonoro variado e dispersivo, a música e as práticas sonoras apareciam como elementos relevantes, com implicações diretas nas sociabilidades. Em um período em que os meios técnicos de difusão davam ainda seus passos iniciais, esses territórios foram especialmente importantes como forma de mediação e divulgação sonora.

É evidente que esse conjunto de fonogramas revela aquela sociabilidade dos cafés mais humildes. Na época muitos deles eram nomeados como cafés-cantantes (CORREA, p. 45-48), para estabelecer uma espécie de classificação e diferenciação, principalmente dos tradicionais cafés-espelhados. Nesse sentido, era comum a denominação aparecer na imprensa também como uma espécie de adjetivo para classificar depreciativamente um estabelecimento. A designação “cantante” não dizia respeito apenas às questões musicais, pois também se referia a outras manifestações sonoras associadas às arruaças, gritarias, algazarras, desordens, conflitos e brigas barulhentas, internas aos estabelecimentos ou, como era muito comum, defronte a eles (LETT et OFFENSTADT, 2003; FARGE, 2009). O uso do termo já era normal em partes da Europa desde meados do século XIX. Ele nomeava, por exemplo, os cafés noturnos populares de Madrid e, sobretudo, Sevilha, nos quais o flamenco era cantado e dançado nos tablados (VEJA, 2006). Também designava os cafés parisienses, localizados principalmente em Montmartre, que continham palquinhos que recebiam cantores, dançarinas, poetas e humoristas. Desde meados do século XIX Paris era o principal núcleo desses costumes boêmios e se tornou uma espécie de referência desse tipo de vida (SEIGEL, 1992). Nela havia essa diferença entre a boêmia mais ilustrada e o *bas-fonds*, sendo esse o lugar da “boêmia enlameada” em oposição àquela “boêmia de butique”. No final daquele século e em dadas circunstâncias – como entre os modernistas – houve certa convergência entre elas (KALIFA,

2017, p. 209-211). Mas nesses cafés-cantantes, a sensibilidade e a sociabilidade eram “das pessoas comuns, que têm menos tempo e dinheiro (...) e necessariamente têm formas diferentes” (AGULHON, 2019, p. 29) de convívio social e cultural. E de acordo com o imaginário da época, “todos os cafés-cantantes se parecem. Uma sala pequena, um balcão de mármore (...) em um canto um piano espancado furiosamente, (...) no fundo um palco” (*Fon-fon*, 1924). Esse tipo de estabelecimento se multiplicou a tal ponto nas cidades que produziu uma movimentação “epidêmica de cafés-cantantes”, criticada pela imprensa pois eles eram geralmente “frequentados na sua totalidade pela boêmia desocupada e perigosa” (*Folha do Brás*. 18/06/1899).

O contraponto a esse tipo de estabelecimento popular era o conjunto formado por outros dois tipos de cafés com traços mais elitizados: os cafés espelhados e as confeitarias. Neles o ambiente e os hábitos eram outros. Alguns eram núcleos de conversas políticas e literárias, importantes para a formação de uma “esfera pública burguesa” como indicou Habermas para os cafés londrinos (HABERMAS, 2014), embora essa tipificação fosse muito restrita e limitada já que boa parte dos cafés do século XVIII acolhia um “bando de vermes confusos, preocupados mais com escândalos e rumores do que com o bem público” (PHILO & LAURIER, 2005, p. 33). Por outro lado, alguns estabelecimentos simplesmente serviam para troca de informações, rumores e boatos e conversas amenas, como os cafés vienenses e parisienses (CSERGO, 2001. CORREA, 2014). A convivência presente nesses estabelecimentos continha certa formalidade em que os sons e ruídos respeitavam certos limites e eram mais regrados (ROCHE, 2004. SENNET, 1989), embora no Brasil tivessem características um pouco mais abertas, ruidosas e informais. A frequência nestes núcleos era composta por intelectuais, artistas, estudantes, jornalistas, médicos e políticos que circulavam pelo local em busca de algum burburinho e clima movimentado. O ambiente estimulava a troca de informações, possibilitava contatos de toda ordem ou

simplesmente animava uma boa conversa descontraída, que não buscava “propósitos objetivos, nem conteúdo, nem resultados exteriores” (SIMMEL, 1983, p. 170). No sentido coletivo, esses círculos reuniam os indivíduos para praticar atividades desinteressadas e viver o ócio, criando um modo de trocas sociais muito próprio (AGULHON, 2019, p. 27). As práticas sonoras nestes estabelecimentos eram compostas por pequenas orquestras e conjuntos que embalavam as conversas, tocando uma trilha sonora de música de concerto de autores europeus canônicos (como Verdi, Puccini, Strauss e Lehar). Não há vestígios de que a indústria fonográfica tenha recriado e registrado esse tipo de ambiente mais elitizado, talvez porque seu apelo popular para venda de fonogramas e máquinas falantes era quase nulo.

Como se percebe os cafés espelhados e, principalmente, os cafés-cantantes colaboraram de diversas maneiras para a invenção de sensibilidades e experiências sonoras modernas, e para o desenvolvimento das novas atividades musicais associadas a elas. Bem possivelmente as trocas sociais e nexos culturais que se praticavam nesse novo circuito de entretenimento tiveram evidente repercussão nas experiências sonoras e nas práticas musicais e de escuta. Tudo indica que esses estabelecimentos permitiram um passo, ainda que precário e circunstancial, na direção da profissionalização dos artistas e, associada a ela, para uma atividade musical mais autônoma, permitindo certa emancipação das convenções dos concertos e dos tradicionais núcleos comunitários ou religiosos populares (MORAES, 2022). Ao mesmo tempo esses ambientes funcionavam como importante circuito de difusão musical variada, antes da expansão avassaladora dos meios de comunicação eletrônicos. A escuta amena e a recepção distraída ou ligeira vinculada ao entretenimento (ADORNO, 2011, p. 55-83) pode ter funcionado como uma forma de educação aurál, antecipando de alguma maneira o comportamento musical e a recepção doméstica dos ouvintes, mediada pelas máquinas e pela tecnologia (MAISONNEUVE, 2009, p. 138-142).

É possível sugerir também a partir dos fonogramas que essa dinâmica sonora e circuito cultural dos cafés, funcionou como uma espécie de transição entre a casa, os salões e as ruas. Isso significa dizer que de alguma forma essa rede mediava a sociabilidade e as sonoridades do mundo privado e o público. Sons e músicas embalavam de maneira descompromissada todo tipo de conversa e acompanhava comidas e bebidas, como ocorria exatamente no mundo da música doméstica. Ao mesmo tempo esses ambientes tinham sentido evidentemente coletivo que se distanciava do universo familiar e para os quais indivíduos desconhecidos e estranhos entre si, se dirigiam a eles por diversos motivos. Eram locais fechados e reservados, mas com difusão e escuta sonora pública, que exibiam uma atração e exigiam certa atenção, aproximando-se de algum modo das práticas musicais e de escuta dos teatros, salões e casas de espetáculos. Em contrapartida, para sua sobrevivência, esses estabelecimentos mantinham janelas e portas abertas, permitindo em tese a entrada e circulação a qualquer hora de indivíduos e sons. E, em sentido inverso, a sua dispersão para o território externo. O vozerio, o tilintar dos pratos, o bulício dos copos e talheres, e os timbres dos instrumentos eram irradiados para o exterior, abrindo-se para o espaço sonoro mais amplo, coletivo e incontrolável das ruas. Eles adicionavam seu burburinho característico à dinâmica sonora bem mais ruidosa que ocupava as ruas das cidades em expansão. Cafés, confeitarias e tavernas formavam, portanto, um cenário rumoroso bem característico e se associava às sonoridades modernas ruidosas das máquinas, motores, buzinas e multidões.

Deste modo, esse conjunto adicionou mais um elemento no horizonte mais vasto e abrangente da moderna cultura sonora das cidades. A dinâmica que o envolveu variou no tempo: às vezes esse circuito heterogêneo alcançou papel cultural visível e atuante; outras vezes cooperou de maneira mais invisível e secundária. O que importa é que suas experiências culturais penetraram vivamente no cotidiano e na memória sonora das

idades da passagem dos séculos XIX – XX. Possivelmente porque elas dinamizaram e diversificaram o panorama cultural urbano do período, implicando mudanças nas sensibilidades e percepções cidadinas, imprimindo marcas na sua cultura e nas suas memórias, captadas por essa fonografia do cotidiano ambientadas especificamente nos cafés (CORBIN, 1990). Contudo, a velocidade das transformações modernizadoras apresentou na década de 1930 um novo panorama no qual as relações entre fonografia e cafés entraram em nova tensão. Nele, o mundo das máquinas, ou dos meios de comunicação massivos, avançava de maneira irrefreável, ocupando quase todos os lugares físicos e culturais, mesmo nos dos modernos cafés. Um poema do final dos anos de 1920 escrito pelo romancista espanhol Emilio Carre-re (1881-1947) reclamava exatamente das mudanças ocorrida nos “tradicionais e românticos” cafés com música madrilenhos. De acordo com ele, desafortunadamente os cafés foram ocupados pelo automatismo das pianolas e, sobretudo, pelo distanciamento maquinal de escuta dos discos. A multiplicação avassaladora das “esferas negras” e suas máquinas falantes começava a sufocar a antiga nova ordem aparecida no final do século XIX. A partir deste momento, se anunciava um novo momento de mudanças

El bar com pianola
Mató al café romântico
La bárbara estridencia de los discos negroides
Ahoga el acento lírico de los viejos pianos (apud CORREA, p. 40).

Bibliografia

Acto de la cafetera. Autoria: Chistes de Ricardo Bell. Intérprete: Júlio Ayala. Gênero: Cena descritiva. Gravadora: Columbia. México. 1911.

Arte e Sport, 08/11/1903.

ADORNO, Theodor. W. *Introdução à sociologia da música*. São Pau-

lo: Ed. Unesp, 2011.

AGULHON, Maurice. A sociabilidade, a sociologia e a história. In: *O que é sociabilidade?* (orgs) Andréa Doré e Luiz Carlos Ribeiro. SP. Ed. Intermeios. 2019.

AGULHON, Maurice. Definições, antecedentes, pontos de partida. In: *O que é sociabilidade?* In: *O que é sociabilidade?* (orgs) Andréa Doré e Luiz Carlos Ribeiro. SP. Ed. Intermeios. 2019.

Café Refilão. Autoria: sem referência. Intérpretes: Delphina Victor, Duarte Silva, Bastos. Acompanhamento de piano. Gênero: Excêntrico. Gravadora Homokord. Lisboa. 1911.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes do fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

Chinfrim em uma casa de chopp. Intérpretes: desconhecidos. Gravadora: Columbia B-38. RJ, 1910.

CORBIN, Alain. *História dos tempos livres*. Lisboa: Ed Teorema, 2001.

CORBIN, Alain. Histoire et anthropologie sensorielle. In: *Anthropologie et Sociétés*, v. 14, n° 2, 1990.

CORREA, Antonio Bonet. *Los café históricos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.

Correio Paulistano. 02/01/ 1907.

CSERGO, Julia. Extensão e mutação do lazer citadino. Paris século XIX-início do século XX. In CORBIN, Alain (org). *História dos tempos livres*. Lisboa: Ed Teorema, 2001.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. 5ªed., RJ, Ed Rocco, 1997.

Desordem em um café cantante. Intérpretes: Artistas da Casa a Elétrica. Gravadora: A Elétrica - Gaúcho 731, Gaúcho-R-614. RS. 1914. E Phoenix R-35. 1918.

Em um café concerto. Intérpretes: Eduardo das Neves, Isaura Lo-

pes, Mário Pinheiro e Nozinho. Gravadora: Odeon Record 108172. RJ.1910.

ESTRADA, Francisco Fernando Eslava *Los surcos de la memoria*. Coordinación: Secretaría de Cultura. Fonoteca Nacional. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Música. Ciudad de México 2023.

FARGE, Arlette. *Essai pour une histoire des voix au 18^e siècle*. Mountrouge. Ed. Bayard, 2009.

FRENE, Jaddiel Diaz. Una historia sonora de la intervención francesa. Ficciones desde un taller para fonógrafos y bicicletas (México, 1902-1920). *Historia mexicana*. vol.74 n.3, Ciudad de México Jan./Mar. 2025.

FRENE, Jaddiel Diaz. Fonógrafos ambulantes en tiempos de don Porfirio: Hacia una historia popular de los sonidos (Ciudad de México, 1894-1903). *Studies in Latin American Popular Culture*, V. 41, 2023.

FRENE, Jaddiel Diaz. A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924). *Historia Mexicana*, v. 66, núm. 1. julio-septiembre, 2016.

Fon-fon, 26/07/1924.

Folha do Brás. 18/06/1899.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Tradução Denilson Luís Werle, 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Tradução Denilson Luís. Werle, 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Imitação de um café concerto. Intérprete: com César Nunes. Gravadora: Victor Record 98790. RJ. 1907.

KALIFA, Dominique. *Os Bas-Fonds. História de um imaginário*. SP: Edusp, 2017.

KITTLER, Friederich A. *Gramofone, filme, typewriter*. BH/RJ: Edi-

toraUfmg/Eduerj, 2019.

LETT Didier et OFFENSTADT, Nicolas. *Haro! Noel! Oyé! Pratiques du cri au Moyen Âge*. Publications Sorbonne, 2003.

LOSA, Leonor. *Machinas falantes: a música gravada em Portugal no início do século XX*. Lisboa: Tinta da China. 2013.

MAISONNEUVE, Sophie. *L'invention du disque (1877-1949). Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris: E. Archives Contemporaines, 2009.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Cafés com música. Novas práticas culturais e sociabilidades musicais em São Paulo no início do século XX. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 42, nº 89, 2022.

N'um café da Mouraria. Autoria: sem referência. Intérpretes: Duarte Silva, Isabel Costa. Gênero: Excêntrico. Gravadora: Beka-Grand-Record. Lisboa. 1904-05.

PHILO, Chris & LAURIER, Eric. "A parcel of muddling muckworms": revisiting Habermas and the Early Modern English coffee-houses. Published by the Department of Geography & Geomatics, University of Glasgow. 2005.

Rosa'a cafettera. Autoria: Flores e Compagnia. Intérprete. Flores e Compagnia (Papá Riccardi, Anselmo Frattallone, Amelia Flores e Gennaro Amato). Gênero: Cena Cômica. Gravadora: Victor. Nova Iorque. 1924.

ROCHE, Daniel. *O povo de Paris*. SP: Cia das Letras. 2004.

ROMERO, Sergio Ospina. El negocio de las máquinas parlantes en México a comienzos del siglo XX o el despliegue internacional de una "maravillosa inevitabilidad". In: *Los surcos de la memoria*. Coordinación: Francisco Fernando Eslava Estrada. Secretaría de Cultura. Fonoteca Nacional. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Música. Ciudad de México 2023.

ROMERO, Sergio Ospina. *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2024.

SIMMEL, Georg. Sociabilidade. Um exemplo de sociologia pura ou formal. In: *Simmel: Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais (org.). Evaristo Moraes Filho. São Paulo: Ática, 1983.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: *Mana*, v. 11(2), 577-591. 2005.

SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. Porto Alegre. Ed L&PM, 1992.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. SP: Companhia das Letras, 1989.

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil-República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHIMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amores*. SP: Ed. Paz e Terra, 2003.

THIESSE, Anne-Marie. Organização dos lazeres dos trabalhadores e tempos roubados (1880-1930). In CORBIN, Alain. *História dos tempos livres*. Lisboa: Ed Teorema, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem das ruas*. 2ª ed. SP: Ed 34, 2003.

Uncle Josh in a cafeteria. Autoria: Cal Stewart. Intérprete: Cal Stewart. Gênero: Monólogo cômico. Gravadora Columbia. Nova Iorque. 1919.

VEJA, José Blas. *Los Cafés-Cantantes de Madrid*. Editorial: Guillermo Blázquez Editor. 2006.