

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MUSICOLOGIA

OS BAILES DE GAFIEIRA:
REPERTÓRIOS EM MOVIMENTO

DANIELA SPIELMANN

RIO DE JANEIRO, 2017

OS BAILES DE GAFIEIRA: REPERTÓRIOS EM MOVIMENTO

por

DANIELA SPIELMANN

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob orientação da Professora Martha Tupinambá de Ulhôa.

Rio de Janeiro, 2017

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

S755 Spielmann , Daniela
Os Bailes de Gafieira: Repertórios em movimento /
Daniela Spielmann . -- Rio de Janeiro, 2017.
342

Orientadora: Martha Tupinambá de Ulhôa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2017.

1. Gafieira. 2. Baile . 3. Repertórios. 4. Samba.
5. Memória e identidade.. I. Tupinambá de Ulhôa,
Martha , orient. II. Título.

Autorizo a cópia da minha tese “*Os bailes de gafieira: Repertórios em movimento*” para fins didáticos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

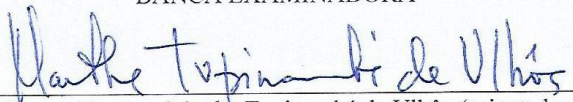
Mestrado e Doutorado

OS BAILES DE GAFIEIRA: REPERTÓRIOS EM MOVIMENTO
por

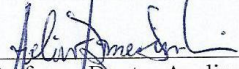
DANIELA SPIELMANN

(tese de doutorado)

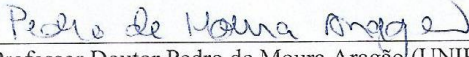
BANCA EXAMINADORA



Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa (orientadora)



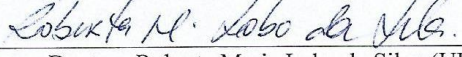
Professor Doutor Avelino Romero Simões Pereira (UNIRIO)



Professor Doutor Pedro de Moura Aragão (UNIRIO)



Professor Doutor Felipe Berocan Veiga (UEF)



Professora Doutora Roberta Maria Lobo da Silva (UFRRJ)

Conceito: Aprovado com louvor

02 DE JUNHO DE 2017

SPIELMANN, Daniela. *Os bailes de gafieira: Repertórios em movimento*. 2017. Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Dedico este trabalho:

Aos **músicos e dançarinos**, que fazem nossa vida ficar mais leve e feliz.

À **Alice Spielmann Grosman**, minha doce inspiração diária, minha filha querida, que também ama a música e a dança!



SPIELMANN, Daniela. *Os bailes de gafieira: Repertórios em movimento*. 2017. Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AGRADECIMENTOS

Assim como os bailes da gafieira não funcionam sem os músicos, os dançarinos, os frequentadores e uma série de agentes em relação, um trabalho de pesquisa não pode prescindir do senso coletivo. Não poderia deixar de agradecer profundamente a cada um dos que me ajudaram a concretizá-lo.

Inicialmente à UNIRIO, instituição que me acolheu e me apoiou nas diversas fases deste trabalho e da qual faço parte desde os tempos da graduação.

À minha orientadora, Martha Tupinambá de Ulhôa, que acreditou no meu potencial, me guiou em todo o processo de escrita e contribuiu para que eu chegasse ao amadurecimento do meu doutoramento. Como ela sempre diz: “o doutorado é um ritual de passagem”, e eu realmente entendi o processo assim. Obrigada por ter me recebido em sua casa, atendendo inúmeros telefonemas angustiados e me dando o suporte necessário para seguir em frente durante esse tempo todo de pesquisa e aprendizado.

À minha banca de defesa e ensaios, que acompanhou nestes últimos anos o processo de escrita e foi fundamental para a conclusão desta tese com leituras atentas e criteriosas da minha pesquisa, contribuindo com sugestões muito bem-vindas: Avelino Romero, Felipe Berocan Veiga, Luciana Requião, Pedro Aragão, Roberta Lobo.

Ao grupo de pesquisa “Música Urbana da UNIRIO”, cujos encontros foram valiosos ao longo do doutoramento: Leonardo Corrêa Bomfim, Marcílio Lopes, Luísa Lacerda, Luiz Costa-Lima Neto (Lula), Renato Borges e Sabrina Lobo.

Aos professores, que ao longo do curso inspiraram a pesquisa com material teórico e exemplos: Pedro Aragão, Carole Gubernikoff, José Alberto Salgado e Silva, José Nunes e Nailson Simões.

Ao CEFET-RJ, instituição que me acolheu com tanto carinho e me permitiu o tempo para que eu me dedicasse à pesquisa. Ao diretor geral Carlos Henrique Figueiredo Alves, ao vice-diretor geral Maurício Saldanha Motta e ao coordenador pedagógico José Cláudio Guimarães Teixeira. Em especial, à equipe de colegas da coordenação de Artes, que se tornaram amigos, especialmente: Renata Moura por seu carinho e alto astral contagiantes, Ana Paula Lopes, Bruno Repsold Torós, Oliver Bastos e Sérgio Menezes.

Aos alunos bolsistas do CEFET-RJ: Vinicius Lettieri, Gabriel Sargeiro Gomes de Melo, Leandro Luiz Thomaz. Aos alunos do bandão do CEFET-RJ que me inspiram e me instigam a ser uma professora criativa.

À minha família musical: Alexandre Romanazzi (o Maionese da Flauta), Domingos Teixeira, Marina Chuva, Rodrigo Villa, Sheila Zagury, Silvério Pontes e Xande Figueiredo.

Aos amigos músicos que foram entrevistados e que já se foram como José Menezes de França, fonte de inspiração e uma espécie de pai musical para mim, Paulo Moura, Plínio Araújo e Severino Araújo.

Aos veteranos Jaime Araújo, Zé da Velha, Elton Medeiros, Nei Lopes, pela disponibilidade para o diálogo e pelo carinho com que me acolheram.

Aos músicos do Baile do Almeidinha, que me ajudaram, em especial, a Hamilton de Holanda, Marcelo Caldi, Eduardo Neves e ao produtor Marcos Portinari. Aos músicos do grupo Gafieira Carioca, em especial, a Artur Elyachar, Thaís Motta e Jefferson Victor. Aos músicos do grupo Gafieira na Surdina, em especial à Denize Rodrigues e Bruno Repsold. Aos músicos do grupo Gafieira do Bebê, em especial, a Alessandro Kramer e Cassius Theperson. Aos músicos da Orquestra Tabajara, em especial, Breno Hirata pela gravação do baile da Orquestra Tabajara e disponibilidade para as informações sobre os bailes. Aos músicos da Banda Estação Rio, em especial, a Alexandre Meritello e Valéria Mariano. Aos músicos da Banda Paratodos, em especial à Neide Castro. Ao DJ Jorginho, ao grupo Cordão do Boitató, à professora Rosangela Lopes, à Kátia Nascimento, Neti Szpilman, Romulo Duarte, Fernando Pereira, Cássio Cunha, Dudi Goldenberg, Alberto Boscarino, Henrique Oliveira, Rubão Sabino, Seu Carlos Oliveira, Alexandre Caldi, Jair Martins Miranda, Valdeci de Souza, Marcelo Chocolate, Alexandre Moraes, Haroldo Goldfarb, Levi Chaves, Halina Grynberg, Adryana BB, Sueli Faria, Jerônimo Philippi, Miriam Weitzman, Gisele Pomp, André Manhães, Hélio Cigano, Stelinha Cardoso, Marco Antônio Perna e Wander Pio.

Aos bailarinos e professores de dança, Paula Leal, Érico Rodrigo, João Carlos Ramos, Isnard Manso, Mariana Baltar, que me fizeram mais apaixonada ainda pela dança da gafieira e foram muito generosos em seus depoimentos, na disposição para conversas e troca de ideias ao longo da pesquisa. Aos mestres da dança da salão Jaime Arôxa e Carlinhos de Jesus pelos breves e importantes encontros.

Ao querido Guilhermino de Oliveira Filho (engenheiro, dançarino, DJ e músico amador), que me levou a tantos bailes e me apresentou importantes representantes da dança de salão. Ao querido Antônio Valdevino Dos Santos (que todo mundo conhece como Toninho), por seus comentários certos, o acervo de CDs e o amor à música, e Moises Zylberberg, que tem o mesmo amor e paixão pela dança.

À turma que dançou no Rio Scenarium: o casal que me inspirou tantas vezes no Rio Scenarium, Erasto da Silva e Kiyoko Saito, a querida Rosane (a Albertina no baile), Fernando Cruz e Eliane, Pelé, entre outros. À toda a equipe do Rio Scenarium: Andrézinho Mineirinho, Monica, Plínio, Vania, Igor e Arthur Branco.

Às minhas amigas historiadoras, Márcia Chuva e Elisa Goldman.

Aqui um agradecimento mais que especial para Gianfranco Brentegani, um querido amigo que esteve muito presente em todo o processo de escrita deste trabalho. Sempre de prontidão para me auxiliar na revisão do texto, sugerindo formas, dando ideias e mostrando-se bastante envolvido com a pesquisa. A paixão que ele tem pela música é impressionante e comovente. Além de filmar os bailes, shows, aulas em academias, formatar e corrigir problemas textuais, me ajudou no processo inicial de coleta de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, some-se a isso o fato de ser um ouvinte assíduo. Grazie!

Agradeço muito especialmente também a Sheila Zagury, amiga, parceira e irmã de todas as horas, que me acompanhou no mundo da gafeira, em palcos, plateias e bailes, informações, partituras, sugestões, ideias, cafezinhos, pães-de-queijo, risadas, muito obrigada pela sua linda amizade, por ser a minha assídua interlocutora e companheira ao longo da vida.

Ao querido casal Maurice et Albertine.

Para Stefano Brentegani e as queridas Catherine Bent e Tania Golebiowski (thank you so much), pelas ajudas com as traduções para o inglês. À querida e competente revisora Fátima Oliveira.

Às minhas madrinhas Áurea Martins e Loyse Medeiros.

Ao meu marido, Daniel Grosman, companheiro e amigo que esteve a meu lado nesta fase de muita cobrança e dedicação, e entendeu o meu momento. Ajudou-me e me ajuda muito.

À minha querida mãe, Regina Spielmann que me deu suporte, carinho e esteve ao meu lado para que eu enfrentasse uma fase de muitas mudanças e decisões importantes. Ao meu querido pai, Raul Spielmann que sempre me incentivou a ser musicista, estudar e persistir na realização de meus sonhos. À minha querida tia Fanny Pomp e, por fim, à toda minha família, *stricto* e *lato sensu*, pela paciência e compreensão durante as minhas ausências, e todo o apoio e suporte que me deu nessa jornada. Incluo aqui minha irmã, irmão, sobrinhos, tios, primos, priminhos, sogra, cunhados e cunhadas, a bisa e todos meus amigos queridos. À Dayane Lima e Dulce pela ajuda carinhosa na organização do lar.

SPIELMANN, Daniela. *Os bailes de gafieira: Repertórios em movimento*. 2017. Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESUMO

A tese constitui um estudo sobre os Bailes de Gafieira abarcando uma multiplicidade de sentidos. Os bailes englobam trocas contínuas entre músicos, dançarinos e se relacionam, de alguma forma, com as memórias musicais e artísticas dos salões de dança cariocas, onde o samba tem uma presença marcante. A metodologia adotada para a pesquisa envolveu, por um lado, o trabalho com periódicos de maneira sincrônica e diacrônica e a subsequente elaboração de uma síntese com temas que emergiram da análise de dados, cujo período de coleta abrangeu um século, sendo adotado o referencial de memória e identidade como fundamento das interpretações propostas. Também foi feita uma pesquisa etnográfica, onde foram utilizadas entrevistas com músicos e dançarinos e, como resultado, chegou-se a uma “fotografia de 10 bailes”, no Rio de Janeiro, em 2016. O estudo e a medida dos bailes resultaram em dois grandes Repertórios (FAULKNER e BECKER, 2011) denominados de “Bailes-show” e “Bailes-baile”. A pesquisa musicológica se deu na identificação dos subgêneros do samba através de “escutas coletivas” - a recepção - e da análise musical, demonstrando uma variedade de possibilidades de categorizações. No Rio de Janeiro, não foi encontrada uma vertente única de gafieira, e sim um “mundo artístico” complexo, por conta do processo de escolhas feitas pelos frequentadores, músicos, dançarinos, contratantes, além de uma série de outros fatores que constituem essas construções. A Gafieira foi se transformando no tempo para sobreviver, atualizando seus Repertórios.

Palavras-chave: Gafieira, Baile, Repertórios, Sambas, Identidade e Memória.

SPIELMANN, Daniela. *"The Gafieira Ball: Repertories on the move"*. 2017. Doctorate Thesis (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis constitutes a study on the Dances of Gafieira encompassing multiple senses. The dances comprise continuous exchanges between musicians and dancers and are related in some way to the musical and artistic memories of Rio de Janeiro's dance halls, where samba is a relevant presence. The methodology adopted for the research involved, on one side, the examination of periodicals in a synchronic and diachronic way and the subsequent elaboration of a synthesis with themes that emerged from the analysis of data spanning a century, using memory and identity references as the foundation for the proposed interpretations. An ethnographic research was also carried out, building upon interviews with musicians and dancers, and resulting in a "photograph of 10 dances", in Rio de Janeiro, in 2016. The examination and measurement of the dances resulted in two large Repertories (FAULKNER and BECKER, 2011) called "Gafieira-show" (Bailes-show) and "Gafieira-dance" (Bailes-baile). The musicological research was based on the recognition of samba subgenres through "collective listening" - the reception - and of the musical analysis, demonstrating a variety of categorization possibilities. In Rio de Janeiro, it was not found a single strand of gafieira, but a complex "art world", because of the network of choices made by regulars, musicians, dancers, contractors, and a number of other factors that contribute to these constructions. Gafieira has changed through time to survive, updating its Repertories.

Keywords: Gafieira, Balls, Repertories, Samba, Identity and Memory.

SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	XIII
LISTA DOS QUADROS	XIV
LISTA DAS FIGURAS	XIV
PREFÁCIO: HISTÓRICO DA PESQUISA E COMO TUDO COMEÇOU	1
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - MEMÓRIA E IDENTIDADE: AS VÁRIAS CONSTRUÇÕES DA GAFIEIRA	20
1.1 Memória e identidade - A crítica histórica	20
1.2 Análise dos periódicos	26
1.3 Gafieira no Carnaval	32
1.4 Gafieira - representações pejorativas e criminais	40
1.5 Novas construções sobre gafieira	45
1.6 As histórias da gafieira	51
1.7 A questão da gafe: desconstruindo o mito	59
1.8 O lugar, o baile e o gênero	68
CAPÍTULO 2 - A GAFIEIRA COMO ESPAÇO E AS FORMAÇÕES MUSICAIS	72
2.1 Os lugares e espaços	73
2.1.1 <i>Dancing, gafieira, cassinos e clubes – A história oral</i>	76
2.1.2 <i>Elite e Estudantina - os lugares de memória</i>	84
2.1.3 <i>Subúrbio</i>	91
2.1.4 <i>O Circo Voador e a Lapa</i>	96
2.1.5 <i>Rio Scenarium</i>	102
2.1.6 <i>Academias de dança de salão</i>	108
2.1.7 <i>Os bailes de DJ e a música mecânica</i>	115
2.2 As formações musicais e os músicos	116
2.2.1 <i>Pianistas, chorões e música para a dança</i>	118
2.2.2 <i>A jazz band, pequenas orquestras e conjuntos</i>	119
2.2.3 <i>A big band</i>	126
2.2.4 <i>Os conjuntos de baile</i>	132
CAPÍTULO 3 - OS REPERTÓRIOS	139
3.1 Repertórios – um conceito	140
3.1.1 <i>Elementos básicos</i>	141
3.1.2 <i>Negociação e execução do repertório</i>	143
3.2 Gafieiras como Repertório	147
3.2.1 <i>Os “Bailes-show” e os “Bailes-baile”</i>	151
3.2.2 <i>Bailes-show</i>	154
3.2.3 <i>Bailes-baile</i>	160
3.3 O Baile – O repertório em ação	170

3.3.1 <i>Sobre a metodologia</i>	171
3.3.2 <i>O que se toca? Os gêneros musicais nos bailes: uma primeira aproximação</i>	173
3.3.3 <i>Como tocar? Os andamentos e o tamanho das músicas</i>	181
3.3.4 <i>Como conectar? Os espaços entre as músicas e os subgêneros</i>	184
3.3.5 <i>Os arranjos</i>	189
3.3.6 <i>Os resultados da dinâmica do baile</i>	194
CAPÍTULO 4 - SAMBAS DA GAFIEIRA: UMA ABORDAGEM MUSICOLÓGICA	203
4.1 Gêneros musicais	203
4.2 Sobre a Metodologia para a identificação dos gêneros musicais	206
4.3 A época das gravações e a letra	209
4.4 Aspectos formais e técnicos: as levadas	224
4.5 Aspectos formais e técnicos: arranjo, andamento, texturas e forma	234
4.6 Aspectos formais e técnicos: harmonia, melodia e o naipe de metais	243
4.7 A maneira de tocar: o arranjo, uma aplicação	249
CONCLUSÃO	256
BIBLIOGRAFIA	266
Bibliografia referenciada	266
Bibliografia consultada	269
Dicionários	270
Dicionários acessados como consulta	270
Jornais, revistas e encartes	270
Sites Pesquisados	270
Sites acessados	271
DVDs, CDs, LPs, Vídeos	272
Entrevistas	273
ANEXOS	275
A01 - Planilha 1: Casas de Baile	275
A02 - Planilha 2: Formações musicais	282
A03 – Descrição detalhada dos Bailes-show e dos Bailes-baile	293
A03.01 - <i>Baile 1: “Baile do Almeidinha”, Circo Voador</i>	294
A03.02 - <i>Baile 2: Daniela Spielmann Quarteto convida Zé da Velha e Silvério Pontes, Rio Scenarium</i>	298
A03.03 - <i>Baile 3: Gafieira na Surdina, Rio Scenarium</i>	301
A03.04 - <i>Baile 4: Gafieira Carioca, Rio Scenarium</i>	305
A03.05 - <i>Baile 5: Gafieira do Bebê, CCC</i>	308
A03.06 - <i>Baile 6: Orquestra Tabajara, Copacabana Palace</i>	311
A03.07 - <i>Baile 7: Banda Paratodos, Estudantina Musical</i>	314
A03.08 - <i>Baile 8: Banda Estação Rio, Clube dos Democráticos</i>	316
A03.09 - <i>Baile 9: Baile de DJ (Baile do meio dia), Escola de Dança CCC</i>	320
A03.10 - <i>Baile 10: Domingueira da Paulinha, Gafieira Elite</i>	322
A03.11 - <i>Durações e incidência Grupos de Gêneros nos bailes analisados</i>	327
A04 - Circunstâncias de execução vinculadas a conjuntos de baile	328

<i>A04.01 - Baile 11: Banda Os Devaneios e Banda Novos Tempos (Aspom)</i>	328
<i>A04.02 - Baile 12: Banda Pérolas (Churrascaria Gaúcha, “Baile da Graça”)</i>	328
<i>A04.03 - Baile 13: Tuca Maia e banda (Rio Music, “Baile da Graça”)</i>	330
<i>A04.04 - Baile 14: Banda Signus (Lapa 40 Graus)</i>	331
<i>A05 - Listas de músicas - Acervo de canções</i>	332
<i>A05.01 - Baile do Almeidinha no Circo Voador (part.: Diogo Nogueira e Yamandú Costa)</i>	332
<i>A05.02 - Baile do Almeidinha no Circo Voador (part.: João Bosco e Carlos Malta)</i>	332
<i>A05.03 - Daniela Spielmann Quarteto convida Zé da Velha e Silvério Pontes, Rio Scenarium</i>	333
<i>A05.04 - Daniela Spielmann Quarteto convida Silvério Pontes e Maionese da flauta, Rio Scenarium</i>	334
<i>A05.05 - Músicas DVD Orquestra Tabajara, gravado na Rádio Nacional</i>	334
<i>A05.06 - Resultado de vários bailes na Estudantina</i>	335
<i>A05.07 - Exemplo repertório baile de samba no subúrbio</i>	337
<i>A06 - Vivências na academia</i>	338
<i>A06.01 - Notas sobre o movimento</i>	338
<i>A06.02 - Quais bailes frequentam os alunos das academias</i>	340
<i>A06.03 - O que eu ouvi nas academias</i>	341

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

	Pag.
Exemplo musical 1: comparação entre “bumbo a um” e “bumbo a dois”	225
Exemplo musical 2: notação do bumbo, da caixa e do <i>hi-hat</i>	226
Exemplo musical 3: célula de samba 1	226
Exemplo musical 4: célula de samba 2	226
Exemplo musical 5: grafia da levada de samba 1 telecoteco por sílabas	227
Exemplo musical 6: claves de samba	227
Exemplo musical 7: levada de samba	229
Exemplo musical 8: levada de bossa nova	230
Exemplo musical 9: levada de partido-alto	230
Exemplo musical 10: levada básica da música “Menina Carolina” (samba-swing)	231
Exemplo musical 11: levada samba-swing com variações	231
Exemplo musical 12: levada de samba- ijexá	232
Exemplo musical 13: levada de samba-rock	233
Exemplo musical 14: levada de samba-funk	234
Exemplo musical 15: interpretação com menos pausas na música “Amigo Velho”	236
Exemplo musical 16: interpretação com mais pausas na música “Amigo Velho”	236
Exemplo musical 17: partitura elaborada da música “Estatutos da Gafieira” baseada na gravação de Lucinha Bastos	244
Exemplo musical 18: partitura elaborada da música “Menina Carolina”, baseada na gravação do grupo “Gafieira Carioca”, no Rio Scenarium	245
Exemplo musical 19: frases da parte A de “Estatutos da Gafieira”	246
Exemplo musical 20: frases da parte B de “Estatutos da Gafieira”	246
Exemplo musical 21: uso de notas repetidas em “Estatutos da Gafieira”	246
Exemplo musical 22: uso de notas repetidas e arpejo em “Estatutos da Gafieira”	246
Exemplo musical 23: usos de arpejos de “Estatutos da Gafieira”	247
Exemplo musical 24: “Menina Carolina”, Parte A	247
Exemplo musical 25: “Menina Carolina”, Parte B (refrão)	247
Exemplo musical 26: “Menina Carolina”, Inciso do coro feminino (pergunta)	248
Exemplo musical 27: resposta do cantor-solista na música “Menina Carolina”	248
Exemplo Musical 28: procedimentos de pergunta e resposta entre a voz e o naipe de metais na performance do grupo “Gafieira na Surdina”	252
Exemplo musical 29: melodia, naipe e base da Parte A da música ”Sem Compromisso”, na performance do grupo “Gafieira na Surdina”	253
Exemplo musical 30: relação melódica entre naipe de metais e voz na música “A Volta da Gafieira” performance do grupo Gafieira Carioca	254

LISTA DOS QUADROS

	Pag.
Quadro 1: Análise quantitativa ocorrências da palavra gafeira no Jornal <i>Diário da Noite</i>	31
Quadro 2: Análise quantitativa ocorrências da palavra gafeira no <i>Jornal do Brasil</i>	31
Quadro 3: Análise quantitativa ocorrências da palavra gafeira no Jornal <i>O Globo</i>	31
Quadro 4: Grupamento de gêneros específicos tocados nos bailes analisados	174
Quadro 5: Incidência percentual dos grupos de gêneros nos bailes analisados	175
Quadro 6: Incidência percentual dos grupos de gêneros para Categoria de baile	176
Quadro 7: Amostragem de gêneros e compositores/intérpretes em cada baile	178
Quadro 8: BPM mínimos, máximos e médios das categorias de baile	182
Quadro 9: Durações, Andamentos (BPM) e Gêneros nos Bailes-show	195
Quadro 10: Durações, Andamentos (BPM) e Gêneros nos Bailes-baile	198
Quadro 11: Parâmetros na negociação do repertório	202
Quadro 12: Exemplo classificação dos gêneros musicais feita no Laboratório de escutas coletivas	208
Quadro 13: Durações e incidência Grupos de Gêneros nos bailes analisados	327

LISTA DAS FIGURAS

	Pag.
Figura 1: Imagem do áudio do Baile do Almeidinha no programa <i>Sound Forge</i>	171
Figura 2: Incidência intervalos entre músicas sobre tempo total bailes	185

Estatutos de gafeira

1

Billy Blanco

Dm G7 C6 Am Dm G7 C6 Am

F B7/F# G/F C/E Em Am Dm G7 1. C6 Am 2. C6 Am

Dm G7 C6 Am Dm G7 C6 Am

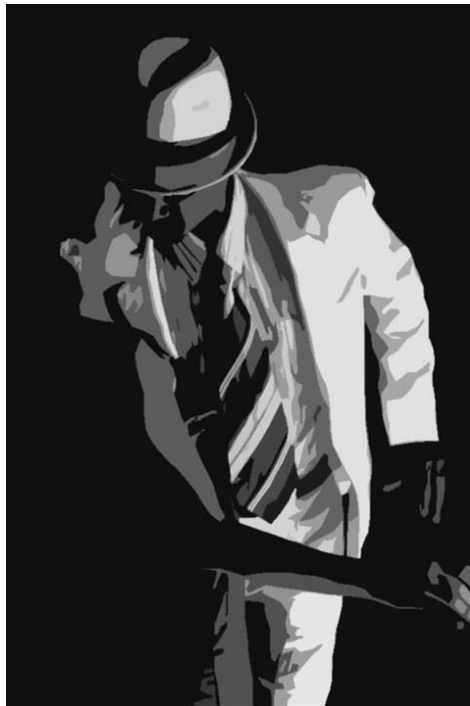
Dm G7 C6 Am Dm G7 C6 Am

Dm G7 C6 D7 G7 C7

F G/F Em Am Dm G7 C6 Am

Estatutos da Gafeira (Billy Blanco)

Moço,
Olha o vexame.
O ambiente exige respeito.
Pelos estatutos
Da nossa gafeira,
Dance a noite inteira
Mas dance direito.
Aliás.
Pelo artigo 120
O distinto que fizer o seguinte:
Subir na parede
Dançar de pé pro ar
Debruçar-se na bebida sem querer pagar
Abusar da umbigada
De maneira folgazã
Prejudicando hoje
O bom crioulo de amanhã
Será distintamente censurado
Se balançar o corpo
Vai pra mão do delegado
Tá bem, moço?
Olha o vexame, moço!



PREFÁCIO: HISTÓRICO DA PESQUISA E COMO TUDO COMEÇOU

O interesse pela gafeira começou para mim com o fascínio do início de carreira e, portanto, dentro de um contexto de aprendizagem. O encantamento com os agudos precisos dos trompetes, a “malemolência” do trombone, a emoção provocada pelos “solis” - especiais em harmonia seccional - que soavam no naipe de saxofones.

O primeiro baile em que toquei, se bem me lembro, foi no salão do Olympico Club em Copacabana. Eu nem conseguia olhar a pista, mas sabia que estava cheia. A cada final de música o maestro Juarez Araújo¹², meu querido e saudoso professor, avisava qual era o número da próxima música e eu procurava rapidamente a partitura que viria na sequência. Era um universo completamente diferente das bandas de *rock/pop*, em que eu tocava nos saraus escolares. Aquela diferença de sons e de pessoas, sociabilidades distintas, porém fascinantes, foram determinantes para aguçar minha curiosidade musical e pessoal.

No início dos anos 1990, minha ideia sobre o que era ser profissional da música passava prioritariamente pela remuneração. Nos trabalhos profissionais eu recebia cachê, nos bares e botecos tocava por “*couvert*”, que significava receber uma parte da arrecadação da bilheteria e dividi-la com os colegas. Outro tipo de trabalho profissional era receber um cachê fixo pela participação em orquestras de baile, que meus colegas chamavam de função ou “*gig*”³. Eu tive a oportunidade de aprender a tocar e errar ao vivo, no exercício da atividade musical, seja em regionais de choro, seja em formações maiores, como *big bands* ou mini *big bands* (os combos). Na época, se tocava bastante para a dança e havia oportunidades de trabalho. Nas atividades da faculdade inicialmente eu não recebia “cachê”, mas desenvolvia e aprimorava a experiência estética e artística. Eu queria ser uma artista “reconhecida”, com uma carreira sólida, gravando discos, fazendo shows, turnês, e me lançando como instrumentista, arranjadora e compositora. Não me imaginava professora nem pesquisadora, apesar de ter me formado com habilitação em licenciatura e posteriormente ter me dedicado ao mestrado e ao doutorado.

A busca pela estabilidade na profissão de músico foi sendo reformulada com certo desgosto, devido a algumas situações que eu observava. Alguns músicos, que eram aclamados no meio musical, envelheciam pobres e sem reconhecimento para um público geral. Eu ficava

¹ Juarez Assis de Araújo, 7/10/1930, Surubim, PE - 5/10/2003, Rio de Janeiro, RJ. Saxofonista e clarinetista. Atuou nas orquestras de Osvaldo Borba, da Rede Globo e de Sylvio Mazzucca. Atuou com os cantores Wilson Simonal e Gal Costa, além de ter gravado uma série de LPs de carreira.

² As notas de rodapé com um breve resumo sobre a carreira dos artistas, músicos ou dançarinos, serão feitas quando os mesmos forem citados ao longo do texto.

³ “Fazer uma ‘*gig*’ significa trabalhar em um evento musical, no jargão dos músicos cariocas” (IMPROTA, 2015, p. 134).

e ainda fico triste e apreensiva com essa situação de falta de reconhecimento do trabalho dos músicos. O músico precisa tocar para sobreviver, mas também quer ser reconhecido profissional e artisticamente. O sentido de ser profissional foi se delineando a partir da observação da trajetória dos meus colegas no baile, nas rodas, nos bares, nas casas de show, enquanto acompanhava artistas com suas experiências diferenciadas.

Lembro-me das visitas do início da década de 1990 ao bar “Encontros Cariocas” para ver a dupla Zé da Velha e Silvério Pontes⁴ tocando com uma formação de regional de choro, em um lugar que tinha uma pista de madeira e vários dançarinos. Não era uma “roda de choro”. Às vezes, eram substituídos por Mário Pereira⁵ e seu conjunto. Mário era meu colega na Banda Civil da Guarda Municipal e sempre me convidava para dar uma “canjinha”. Ele ficava um set inteiro emendando uma música após a outra, sempre no comando de seu conjunto. Lembro-me também de ter ido ao Circo Voador para assistir à Orquestra Tabajara⁶ ou Paulo Moura⁷, e, apesar de morrer de vontade de dançar, eu me sentia completamente envolvida no processo de aprendizagem da música, então prestava atenção no repertório, na maneira de tocar, nos timbres, no comportamento: eram o foco do meu interesse.

⁴ Zé da Velha e Silvério Pontes formaram a parceria em 1991 e desde então gravaram sete CDs: “Só Gafieira” (1995), “Tudo Dança, Choros, Maxixes e Sambas” (1999), “Ele e Eu” (2000), “Samba Instrumental – Ao Vivo” (2004), “Brasileirinho” (2005), “Só Pixinguinha” (2006), “Ouro e Prata” (2011). Como se percebe pelo título de alguns CDs, e ainda mais pelo repertório gravado neles, a atuação da dupla está voltada para o choro e a gafieira. Os CDs, de maneira geral, foram gravados com a formação de regional: cavaquinho, pandeiro e dois violões. No último CD, porém, mudaram um pouco a instrumentação colocando piano, acordeom, baixo acústico e bateria. “Esse último disco, que gravei com Zé, é o disco de formato da gafieira mesmo: “Ouro e Prata” é um disco comemorativo, mais pesado, a sonoridade dele é diferente, é diferente dos outros CDs” (Entrevista concedida por Silvério Pontes à autora em 05 de outubro de 2015).

⁵ Mário Pereira (26/4/1937, Muqui ES – 21/6/2004, Rio de Janeiro RJ). Clarinetista e saxofonista. Dirigiu os grupos “Mário Pereira e seus Chorões” e o conjunto de baile “Mário Pereira e sua Banda”. Ao longo de sua carreira, acompanhou vários artistas como Zé da Velha, Raul de Barros, Jamelão, Moreira da Silva e Ataulpho Alves Júnior.

⁶ A Orquestra Tabajara é a mais longeva Orquestra no formato *big band* no Brasil, foi comandada por Severino Araújo que era regente, arranjador, compositor e clarinetista. Em 1933 ingressou na orquestra Tabajara pela qual se responsabilizou em toda a sua vida profissional. A Orquestra veio de João Pessoa (PA) para o Rio de Janeiro em 1945, ano que foi realizada a gravação do seu primeiro LP. Foi contratada, respectivamente, pela Rádio Tupi, gravadora Continental, Rádio Mayrink Veiga, as gravadoras Odeon, Victor e Musidisc e a Rádio Nacional. Seu último contrato foi com a TV Rio e durou até 1968, quando passou a dedicar-se exclusivamente a shows, bailes e gravações. Gravou inúmeros CDs e LPs e ganhou seis discos de ouro por sucesso de vendagem. Ao longo da sua carreira internacional esteve em países como Argentina, Uruguai, Portugal e França, e, no âmbito nacional, praticamente no Brasil todo. CORAÚCCI (2009) e ALBRICKER (2010) escreveram uma biografia e uma dissertação de mestrado, respectivamente, sobre a história da Orquestra Tabajara e de Severino Araújo.

⁷ Paulo Moura (15/07/1932, São José do Rio Preto - SP, 12/07/2010, Rio de Janeiro - RJ) foi clarinetista, saxofonista, arranjador, produtor e compositor. Paulo Moura gravou e lançou mais de 40 CDs de carreira, foi primeiro clarinete no Teatro Municipal, participou do concerto que lançou a Bossa Nova nos EUA e do movimento samba-jazz no Beco das Garrafas. Atuou em alguns filmes. Tocou com importantes artistas brasileiros e teve uma carreira ligada ao choro, à gafieira, ao jazz, à bossa-nova e à música de concerto. Mais informações em <http://www.institutopaulomoura.com.br/>.

No primeiro baile em que toquei, sentava na cadeira de terceiro alto (posição no naipe de saxofones da Orquestra de Juarez Araújo). Hoje me imagino escutando as semicolcheias acentuadas no prato da bateria somadas ao grave do baixo, no segundo tempo dos sambas (eu contava compulsivamente os tempos para não me perder), e penso como é que essa música afetava o corpo, os “pés” daqueles dançarinos. Os movimentos denotavam uma malemolência e simultaneamente um controle que me causavam inveja, mas eu só conseguia ver aqueles corpos dançantes quando chegava a vez dos *crooners*: momento sem partitura, quem quisesse levantava e improvisava um trecho da música. Assim decorreu meu primeiro baile, ouvindo os solos do Darcy da Cruz, Britinho, Amorim, Marcos Belchior, Lázaro e Oziel nos trompetes; Juarez Araújo, Mazinho, Dudu (descobri depois que era irmão da Leny Andrade), Ademir, Sueli Faria, Levi Chaves e Zé Maria, nos saxes; Constâncio, Elias, Aldivas e Jonas, nos trombones; Jorjão “pé de boi” na bateria, Edson Soliva, nos teclados, e “Cezão”, no baixo. Não me lembro dos nomes do guitarrista e do percussionista: já se passaram vinte e sete anos.

Os arranjos vinham assinados nas partituras e eram dos maestros Cipó, Severino Araújo e Juarez Araújo. Dava para tentar adivinhar de quem era pelo tipo de escrita na partitura. Eu achava engraçado, porque algumas notas estavam borradas e eu divagava se o borrão não teria sido causado pelas garrafinhas de “whisky” ou cachaça que circulavam escondidas entre os músicos, bem embaixo das estantes de partituras, que eram grandes e cobertas com um pano com as iniciais da Orquestra, ou pela saliva acumulada no pisto do trombone, que por vezes escorria nas minhas costas.

Naquela época, a maioria das cópias das partituras não era computadorizada. Tocava-se chá-chá-chá e mambo, lembro-me do “Mambo nº 5” de Perez Prado, e em algumas músicas se cantava um trecho em espanhol. Havia algumas obrigações como levantar-se e virar os saxofones, imitando uma coreografia típica das *big band*. Havia *fox*, arranjos do Duke Ellington, Thad Jones e Count Basie. Havia choros do Astor Silva, do Maestro Carioca, de Raul de Barros e Severino Araújo. Naquelas experiências não se separavam dança e música, os músicos tocavam e o salão ficava repleto de dançarinos. Eu fui absorvendo aquele universo musical e bailado, e, apesar de ser, no final da década de 1980, estudante da “zona sul”, ouvinte de *rock 'n' roll* e música *pop*, e frequentar o circuito da música instrumental, não sabia que de alguma maneira aqueles bailes iriam ficar para sempre cravados na minha alma.

A minha carreira como instrumentista foi se desenvolvendo, acabei me interessando profissionalmente pelo gênero choro. No início dos anos 1990, com colegas da UNIRIO, montei o grupo de choro “Rabo de Lagartixa”, que até hoje continua se apresentando. Investi o meu tempo no estudo da linguagem do saxofone e um pouco da flauta, no universo do choro e da

música popular brasileira. Graduei-me, dei aulas, toquei muito e ainda toco. Montei grupos, viajei, trabalhei durante catorze anos no programa “Altas Horas” da TV Globo, fazendo arranjos e tocando com muitos cantores e instrumentistas, entrando em contato com o universo da música comercial e os “sucessos do momento”.

Fiz uma dissertação de mestrado sobre o músico Paulo Moura e, ao longo da pesquisa, ressaltai a influência que a gafeira teve em sua interpretação e sua diretriz como artista. Vivenciei e vivencio parte deste “mundo das gafeiras”⁸ como músico atuante e como pesquisadora, e encontro agora um fio entre meu passado e presente no universo artístico-musical.

Tive a sorte de conhecer pessoalmente os grupos musicais que mais frequentemente tocaram na Domingueira Voadora: a Orquestra Tabajara, Paulo Moura e Raul de Barros⁹. Pude dividir alguns palcos com Raul de Barros, em viagens no início dos anos 1990, toquei na companhia de Paulo Moura durante as gravações do documentário “Brasileirinho”, que faz uma abordagem sobre o Choro contemporâneo, no ano de 2005. Paulo Moura, Severino¹⁰, Jaime¹¹ e Plínio Araújo¹² da Orquestra Tabajara me deram entrevistas maravilhosas em conversas inesquecíveis. E, além disso, tive a oportunidade de gravar todas as faixas do CD “Gafeira

⁸ O termo “mundos” se refere ao conceito de Mundos Artísticos ou “Mundos da arte” de Howard S. Becker, que desenvolve a ideia de um mundo artístico com diversos agentes com vários níveis de inter-relações. Se encontra no livro: *Art Worlds*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

⁹ Raul de Machado de Barros (Rio de Janeiro, RJ, 25/11/1915 - Itaboraí, RJ, 09/06/2009) foi trombonista, regente e compositor. Iniciou sua carreira em clubes de bairros e subúrbios do Rio de Janeiro, trabalhou nos Dancings Carioca e Eldorado, foi contratado pela Rádio Tupi, TV Globo, tendo gravado vários LPs e realizado vários shows e bailes ao longo de sua vida. Conduziu sua Orquestra nos espaços Flor de Lys, Elite e Sassaricando, entre outros muitos. É o autor do famoso choro "Na Glória" e um dos grandes trombonistas brasileiros associados à gafeira. Em uma matéria no Jornal do Brasil, Rildo Hora lamenta a morte de uma das grandes referências da música de gafeira no Brasil: "O maestro e trombonista Raul de Barros, que morreu anteontem em Itaboraí aos 93 anos, é uma grande perda, para mim e para a música popular brasileira. Era uma grande referência do trombone no Brasil. Com Raul, praticamente nasce o estilo do trombonista de gafeira. Todos que tocam nesse estilo se referem a ele, ao sopro meio rasgado que ele criou [...]. Sua influência é bastante larga. Com sua morte vai-se embora uma grande escola. Diria que desaparece uma biblioteca com vários volumes" (HORA, Rildo, “Memória”, *Jornal do Brasil*, 10 de junho de 2009, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 60).

¹⁰ Severino Araújo de Oliveira (Limoeiro, PE, 23/4/1917 – Rio de Janeiro, RJ, 3/8/2012), na infância teve formação musical com seu pai, e a sua família estava imersa na tradição das bandas. Em 1933 ingressou na Orquestra Tabajara, pela qual se responsabilizou em toda a sua vida profissional. Severino afirmou que não aceitava convites como solista, só com a Orquestra Tabajara completa (Entrevista concedida por Severino Araújo à autora em 16/4/2012). A Orquestra Tabajara é a mais longeva Orquestra do formato *big band* no Brasil.

¹¹ Jaime Araújo (Limoeiro, PE, 22/9/1924), irmão de Severino Araújo, é saxofonista e clarinetista. Após a morte de Severino assumiu a responsabilidade pela condução e organização da Orquestra Tabajara. Atualmente é o único irmão que ainda vive e trabalha na administração da Orquestra, embora tenha parado de tocar.

¹² Plínio Araújo (Limoeiro, PE, 26/4/1921 - Rio de Janeiro, RJ, 02/09/2015), irmão de Severino Araújo, atuou na orquestra Tabajara como baterista desde os anos 1940. Teve uma enorme experiência em tocar música para dança.

Carioca” de Zé Menezes¹³, além de tocar nos shows do maestro, multi-instrumentista e compositor, durante dez anos. Sivuca¹⁴ foi outro artista com quem eu toquei. Zé Menezes e Sivuca fizeram parte do grupo “Turma da Gafieira”¹⁵, um dos primeiros grupos ligados à gafieira que apareceram nos jornais com uma referência positiva (parte considerável da minha pesquisa foi o mergulho na Hemeroteca da BN).

Voltei a frequentar o Circo Voador em 2015 e 2016 a fim de pesquisar o Baile do Almeidinha, comandado pelo bandolinista e compositor Hamilton de Holanda¹⁶. Em abril de 2015, fui convidada a tocar com eles como participação especial, mas também fui várias vezes para fazer pesquisa de campo, conversando com frequentadores, e para “dançar”, ainda que me considere uma “outsider”¹⁷ nesse universo da dança.

Para fins de pesquisa, frequentei, durante um ano e meio, academia de dança de salão na Escola de Dança Jaime Arôxa¹⁸ em Botafogo, tendo aulas com Paula Leal e Érico Rodrigo, meus professores de “samba de gafieira”. A antiga vontade de dançar esta música conseguiu ser um pouco suprida com a vivência no “mundo da dança”. O contato com este “mundo das academias” me permitiu conhecer todo um novo universo animado pelos “conjuntos de baile”

¹³ José Menezes de França (Jardim, CE, 06/09/1921 - Teresópolis, RJ, 31/07/2014). Compositor, orquestrador, arranjador e multi-instrumentista: tocava violão de seis e sete cordas, violão tenor, bandolim, banjo, cavaquinho, viola de dez cordas, guitarra amplificada, guitarra portuguesa e contrabaixo. Começou a tocar aos oito anos e, em entrevistas (pessoais e ao longo dos shows que fizemos juntos), sempre ressaltou que tocou para o Padre Cícero em Juazeiro. Trabalhou no período áureo da Rádio Nacional com Garoto e Radamés Gnattali. Foi o primeiro violonista a tocar e gravar a “Introdução aos Choros” de Heitor Villa-Lobos na década de 1950. Conviveu com praticamente todos os cantores da MPB, de Orlando Silva a Roberto Carlos, em palcos ou em estúdios, gravando os grandes sucessos de quase toda a Música Popular Brasileira. Foi arranjador da Rede Globo por trinta anos e lá compôs a música de abertura do programa “Os Trapalhões”. Sua biografia e obra estão disponíveis em: www.abz.com.br/zemenezes.

¹⁴ Severino Dias de Oliveira (Itabaiana, PB, 26/5/1930 - João Pessoa, PB, 14/12/2006), compositor, orquestrador, arranjador e multi-instrumentista (acordeonista, violonista e pianista). Considerado um dos grandes músicos no Brasil, atuou com diversos artistas como Chico Buarque, Altamiro Carrilho e Miriam Makeba. Compôs sucessos como “Feira de Mangaio” e “João e Maria”, e trabalhou em diversas rádios e TVs. Morou em diversos lugares fora do Brasil estabelecendo uma sólida carreira internacional. Sua obra e sua biografia estão disponíveis em: <http://www.sivuca.com.br/>.

¹⁵ O LP “Turma da Gafieira” (1957) é mencionado nesta pesquisa na seção que trata das novas construções sobre a gafieira. Improta (2015) focou sua tese em alguns álbuns e artistas do samba-jazz, incluindo este LP.

¹⁶ Hamilton de Holanda (Brasília, DF, 30/3/1976) é considerado um dos mais virtuosos bandolinistas do Brasil, na atualidade. Nasceu em Brasília e ficou sempre ligado ao movimento do choro, cursou Bacharelado em composição pela Universidade de Brasília o que lhe permitiu transitar em diversas possibilidades de formações instrumentais e gêneros musicais. O artista tem uma sólida carreira internacional. Mais informações em: <http://www.hamiltondeholanda.com/pt>.

¹⁷ Os termos *outsider* e *insider* foram encontrados no livro de Bruno Nettl, *The study of Ethnomusicology – Twenty-nine issues and concepts*. University of Illinois Press Urbana and Chicago, 1983.

¹⁸ Importante dançarino, professor e difusor da dança de salão na década de 1980. Sua trajetória será abordada na seção sobre as academias de dança de salão.

ou por DJs. A partir destas experiências, em campo, pude chegar à percepção de uma multiplicidade que eu já intuía, mas não havia vivenciado.

Durante o ano de 2016, algo inédito e enriquecedor para a pesquisa e para minha carreira artística aconteceu: fiz uma temporada de seis meses corridos no Rio Scenarium liderando um grupo instrumental, que posteriormente foi chamado de “Projeto Gafieirando”, tocando um repertório que eu queria se aproximasse do objeto da minha pesquisa sobre a gafieira. É claro que eu considerava as sugestões e a experiência do Zé da Velha, do Silvério Pontes e, em um segundo momento, do Alexandre Romanazzi¹⁹, o Maionese da Flauta, amigos e músicos muito experientes que gostam de tocar no baile. Minha prévia experiência no Rio Scenarium se deu via de regra com intervalos de três a quatro meses entre uma temporada e a seguinte, que sempre foram muito curtas.

A experiência foi de uma riqueza ímpar. O teste era feito na hora. Que tipo de música leva os dançarinos a dançar? De que maneira devo conectar as músicas? E os andamentos? Qual o tamanho de cada música? Os dançarinos conversavam comigo, me davam ideias, me criticavam, elogiavam, e o “meu baile” foi se transformando. A ideia de processo e negociação abordada por Faulkner e Becker, sociólogos músicos, que eu lia na época dos bailes no Rio Scenarium, eram sentidas e experimentadas “ao vivo”.

Outro fio entre passado e presente, tecido ao longo da construção desta pesquisa, foi o meu contato com a historiografia. Logo que acabei meus estudos escolares, cursei três anos de história na faculdade PUC/RJ e acabei desistindo do curso pela vontade imensa de viver de música. Ao longo desta pesquisa, me deparei com conceitos sobre a crítica histórica, oralidades, fontes primárias e memória, assuntos que estavam guardados em algum lugar e que aos poucos foram ressurgindo junto aos relatos, vivências, passos e notas tratados nesta escrita. Outra aproximação teórica que foi preciosa, no percurso da pesquisa, foi o contato com a antropologia e a sociologia, assuntos com que eu flertava intelectualmente, mas dos quais não me aproximava muito.

Encontrar o livro “Jazz em ação – a dinâmica dos músicos na cena” de Faulkner e Becker, que entendem o Repertório como um conceito e o tratam como um processo, em movimento, histórico, social e musical, foi um ganho enorme para a análise do baile. Além disto, a descoberta da tese de Felipe Berocan Veiga (2011), com quem estabeleci um diálogo

¹⁹ Alexandre Romanazzi (10 de março 1970) é flautista com formação erudita e no choro, tendo tocado com Zé da Velha e Silvério Pontes, Paulão Sete Cordas, Kid Morengueira, Monarco, Luiz Melodia, entre outros.

contínuo ao longo da elaboração da tese, foi importante para conhecer uma visão crítica das narrativas sobre a gafeira e a discussão sobre as origens e me impulsionar para uma pesquisa com múltiplas visões²⁰.

Esta introdução, em forma de relato pessoal e prefácio, pretende situar a pesquisadora no contexto da pesquisa. Assim como na história oral, o sujeito que narra é aquele que se coloca na história, que tem juízo de valores, que faz representações, no presente caso, a pesquisa também é feita por um pesquisador que possui estas características. Por mais que o processo da pesquisa obrigue a tentar chegar o mais perto da imparcialidade e do juízo de valor, a nossa história demarca os passos e os trajetos, a busca pelos rastros e pelos sons. Então revelar a minha vivência como estudante, músico e *band leader*, é um dos relatos que estão em jogo nesta trama, que pretendo tecer ao longo da pesquisa.

Foi através da dissertação de mestrado²¹, que inicialmente me associei à pesquisa sobre a gafeira. No capítulo da dissertação que tratou da gafeira, foram pontuadas diferenças e transformações entre os termos gafeira, dancing e baile, em função do repertório e da época. Paulo Moura mencionou que na gafeira da Lapa revitalizada²² (estética que ele começou a desenvolver a partir de meados dos anos 1980) se tocava um conjunto de canções com maior

²⁰ A tese: “‘O Ambiente Exige Respeito’: Etnografia Urbana e Memória Social da Gafeira Estudantina” de Felipe Berocan Veiga (2011), na área da antropologia, foi muito importante para esta pesquisa. A tese trata da reconstituição, a partir de um estudo antropológico, da memória social das gafeiras e dancings cariocas, tendo como ponto de partida e base a etnografia da Gafeira Estudantina. O autor trata de discussões entre o passado e o presente, a tradição e a mudança, o apego à memória, as estratégias de mídia, e o processo de “revitalização” do centro histórico da cidade.

Em sua etnografia interessou-o uma análise antropológica integrando a dança de salão, a atuação dos músicos em conjunto e, ainda, os procedimentos e conflitos que envolvem a administração de uma casa noturna. O autor se valeu do referencial teórico de “Mundos Artísticos” de Howard Becker e considerou os três grupos sociais, com suas formas de sociabilidade próprias e estereótipos recíprocos, que tornam o baile possível e o encontro favorável. A fotografia é usada como recurso da pesquisa para ajudar a reconstituir espaços, personagens e como uma complementação ao caderno de campo.

Ao abordar a memória, o autor usou o referencial de memória coletiva de Halbwachs, utilizando entrevistas como lembranças e narrativas de velhos frequentadores de gafeiras e dancings. Através das memórias o pesquisador pôde revelar narrativas, lugares, descrições e valores sobre gafeiras em torno da Praça Tiradentes (centro de sua pesquisa) e outras gafeiras cariocas. Como metodologia utilizou pesquisas, jornais, o diário oficial, entrevistas e a etnografia: “juntando as partes de um grande quebra-cabeça para uma ‘etnografia retrospectiva’ da antiga Gafeira Estudantina”.

O autor trata a Gafeira Estudantina como palco de uma hospitalidade altamente elaborada, a partir de um sofisticado quadro de regras explícitas e implícitas e discute a elaboração dos “estatutos da gafeira” sob vários prismas.

Houve um diálogo contínuo com esta tese de maneira ampla e em alguns aspectos específicos, como, por exemplo, a discussão sobre as origens, o estabelecimento da Estudantina e da Elite como o “lugar da gafeira” e a relação com a memória, além de considerar suas observações sobre as bandas e os músicos.

²¹ SPIELMANN, Daniela. *Tarde de Chuva*: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafeira, a partir da década de 70. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

²² Posteriormente, na sessão Gafeira como espaço, serão abordados o Circo Voador e a Lapa no contexto de revitalização estética que Moura se refere.

ênfase no samba e em gêneros brasileiros (Entrevista concedida por Paulo Moura à autora em 13/02/2007). Ficou evidente que havia uma lacuna de pesquisas sobre a gafieira, seus aspectos musicais e histórico-sociológicos e, principalmente, a relação entre a música, a dança e os espaços.

Após a conclusão da dissertação continuei a entrevistar músicos como Severino Araújo, Zé Menezes, Plínio Araújo e a pesquisar o “mundo das gafieiras”. Em 2013, iniciei o doutorado com a ideia de ampliar esta visão incluindo o mundo da dança. A pesquisa devia ser sobre a linguagem, mas o objeto e meu campo foram se transformando, pois eu não encontrava o “lugar ideal” que eu achava representasse a gafieira, com os dançarinos e os músicos.

Meu entendimento sobre o que seria o baile de gafieira, o “samba de gafieira”, o lugar “gafieira”, foi se transformando nestes quatro anos, imersa nos textos, jornais, entrevistas, referenciais teóricos, no contato com músicos, dançarinos e frequentadores de bailes de várias gerações, nas idas a muitos bailes de vários bairros do Rio de Janeiro. E nestas divagações finais, sinto que encontrei uma diversidade de respostas para concluir a pergunta que me mobilizou no início da pesquisa.

O que é Gafieira? A Gafieira é múltipla. Ao longo desta pesquisa fui descobrindo que não existe um aspecto único que defina o que é uma gafieira, mas, ao mesmo tempo a gafieira é uma categoria forte o suficiente para todo mundo saber o que é. As pessoas acham que sabem o que é gafieira, mas na hora de defini-la começam os problemas: ora um aspecto se aplica, ora não se aplica. Qual é a origem do nome? São muitas. Qual é o mito de origem? São vários. Quais os espaços e as formações instrumentais, como são os bailes? São vários e heterogêneos. Quais são os gêneros tocados? São muitos.

A gafieira é usada de distintas maneiras, ouvida, dançada, tocada, frequentada, sentida. Eu não poderia concluir com um movimento estático, com o verbo no presente, ela é, porque ela está em movimento, os bailes são um movimento, que evocam o passado, que refletem o presente, os bairros, os corpos, os sons. Um movimento no tempo, bailado com a dança a dois, com determinados gestos, acompanhado pelos músicos ou DJs que fazem uma música para a dança. Para a definição desta tese, o samba delimita essa multiplicidade, caso contrário o título poderia ser o baile de forró, de *West Coast*, de salsa ou de tango.

Os bailes podem ter mais ou menos sambas, dançarinos contratados, de academia, de ficha, os que não estejam vinculados a nenhum código da dança, ou ainda simplesmente pessoas que vão ao baile para ouvir música ou conversar. Mas baile de gafieira sem samba pode entrar em uma categoria mais abrangente de baile. A própria dança de salão, que também está vinculada à gafieira, em algumas circunstâncias pode não ser “de gafieira”. A fronteira entre

dança de salão e gafieira é complexa de se estabelecer claramente, assim como a fronteira entre gafieira e baile.

Há muita dificuldade para saber qual é a delimitação do campo que resolvi pesquisar, e acredito que parte da contribuição desta pesquisa destina-se a essa discussão. O salão, o samba, os músicos, os estatutos, o carnaval; uma série de representações vem ligada à gafieira neste contínuo que comecei a analisar a partir do ano 1917 e termino em 2017. Um desafio metodológico, porém, com a possibilidade de vislumbrar o movimento dos bailes de gafieira no tempo da história e da música. Apesar de considerar os espaços, os dançarinos e frequentadores, o enfoque maior é no “mundo dos músicos”.

INTRODUÇÃO

Repertório²³ é uma palavra geralmente associada à ideia de um conjunto de temas musicais organizados para serem tocados em um determinado ambiente, mas, segundo Faulkner e Becker (2011), os Repertórios podem ser entendidos como um processo que envolve negociações entre diversos agentes que se ligam dentro de determinadas circunstâncias específicas, considerando os frequentadores, às expectativas dos contratantes e organizadores dos espaços, a capacidade dos músicos e dos dançarinos.

As escolhas das canções e temas para um baile revelam que há a intenção de organizar música pensada para a dança, e a maneira de fazê-la é reveladora das identidades entre os participantes, principalmente o músico e o dançarino, principais agentes do campo baile, mas não os únicos. Se um baile de alguma maneira remete à gafieira, pode remeter ao Rio de Janeiro, às gafieiras Elite e Estudantina, aos “Estatutos da Gafieira”, ao Malandro, ao samba, às academias, aos músicos (pelo menos algumas das muitas construções). Desta maneira o conceito de Repertório pode estar ligado a construções históricas, à memória e a representações que revelam épocas, espaços, formações instrumentais e determinadas associações entre pessoas.

A questão do tempo perpassa essas construções como um fio condutor, um tempo que se refere a épocas. Essas épocas ou representações são marcadas por canções, por tipos de arranjos e gravações que marcaram essas épocas, e algumas memórias insistem em mantê-las, reconstruindo esses sons e códigos em outras épocas. Outras memórias podem se referir a outras épocas e as pessoas se conectam em função da música, da memória que lhes dá coesão para a formação de identidades individuais e coletivas.

Mas o tempo pode ser pensado também como tempo musical ou como o tempo da dança, cujos andamentos são possíveis dentro de um limite, (ou não?). O baile também tem um tempo global, que inclui o tempo da conexão entre temas, o tempo de crescer e decrescer o movimento dos corpos dançantes, o momento do auge e do descanso. Esta tese foi elaborada considerando o movimento dos bailes de gafieira no tempo da música e da história, em busca das possíveis construções sobre a gafieira e dos múltiplos olhares para a compreensão dos múltiplos sentidos da gafieira.

²³ No corpo deste texto, toda vez que aparece a palavra “Repertório” como conceito ela aparece com R maiúsculo, quando se refere a um agrupamento de canções vem com r minúsculo.

A palavra “gafieira” começou a aparecer no início do século XX²⁴ e, até hoje, é usada de diversas maneiras: para caracterizar um local, uma maneira de tocar que se refere à dança e à música (o baile), e também para designar um subgênero do samba, o “samba de gafieira” (o repertório). O contato com a gafieira já havia sido feito na ocasião da elaboração da dissertação de mestrado²⁵ sobre Paulo Moura (SPIELMANN, 2008), em que há um capítulo específico dedicado à gafieira, conceituada como:

Um lugar de encontro de músicos e dançarinos²⁶ de gafieira, geralmente um salão com uma pista de dança, que possui uma orquestra ou grupo de músicos que fazem música com a função de fazer dançar, para a dança de salão. Também se utiliza a denominação “baile de gafieira”. O termo gafieira é também utilizado para referir-se a um estilo, “samba de gafieira” ou “choro de gafieira”, que tem andamento, rítmicas e arranjo próprios para bailarinos. O termo serve ainda para caracterizar o músico e o bailarino: um “músico de gafieira”, um “bailarino de gafieira” (SPIELMANN, 2008, p. 54).

Passados quase dez anos após a escrita e pesquisa do mestrado, a percepção sobre a gafieira e sobre os elementos de caracterização da gafieira se transformaram, no sentido de que devem ser considerados os DJs, as academias de dança de salão e outras representações. Para sintetizar esta nova percepção, entendo que os bailes de gafieira abarcam uma multiplicidade de sentidos. Englobam trocas contínuas entre músicos, dançarinos, e, de alguma forma, se relacionam com as memórias musicais e artísticas dos salões de dança cariocas, onde o samba

²⁴ Foi feita uma pesquisa na Hemeroteca da Biblioteca Nacional e, por enquanto, a mais antiga referência à palavra gafieira é de 1917. Apesar de encontrarmos referências a salões de baile com entrada paga em meados do século XIX, estes não eram referenciados como gafieiras e sim como Grêmios, Sociedades dançantes, Clubes, etc. A discussão pormenorizada sobre os sentidos que a palavra gafieira tomou ao longo do século XX será feita na seção que analisará o material recolhido na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional em diálogo com a literatura de época.

²⁵ A pesquisa centrou-se na contribuição interpretativa de Paulo Moura, para o saxofone, no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 1970, através da transcrição e análise de gravações diversas de “Tarde de Chuva”, música que considerei emblemática, pelo número de versões (quantidade) e pela maneira pela qual Moura organizou seus fonogramas, considerando a forma musical, a maneira de tocar, o arranjo e a organização do conjunto (a qualidade sonora). Foi evidenciada a presença da forte influência de elementos interpretativos provindos de sua experiência na gafieira, incorporando elementos do choro, do samba e do jazz em sua *performance*, misturando-os, criando um modo próprio de tocar. Entre os aspectos mais característicos de sua *performance* foi ressaltada a influência do samba-choro de gafieira, através da valorização das síncopes e das antecipações, feitas por um corte no fim das notas, que projetam mais as notas, projetam as anacrusas da frase, gerando o que chamei de “balanço brasileiro”.

²⁶ Para alguns participantes do mundo da dança existem diferenças entre os termos bailarino e dançarino. O dançarino aprende sem a técnica específica de uma escola. Segundo um aluno da “Escola de Dança Angel Vianna”: “a grande escola da dança é o ballet, em seguida a dança contemporânea, o sapateado e o jazz. Danças como tango, bolero, salsa, samba de gafieira não têm escola, as pessoas fazem muito esforço para se movimentar”. Essa questão do ensino da dança de salão é complexa, e não é o foco deste estudo. A dança de salão é ensinada nas Universidades de Educação Física e nas Academias de Dança, como formadora de profissionais da dança. Nesta questão da nomenclatura (dançarino ou bailarino) e na formação dos profissionais do ensino da dança de salão, há uma demonstração de que esta modalidade da dança ainda está procurando o seu espaço formal, envolvendo disputas e reconhecimentos.

tem uma presença marcante junto com uma série de gêneros possíveis como o bolero, soltinho²⁷, jazz, entre outros, no ambiente da dança e da música de salão.

Essa multiplicidade de sentidos da palavra é encontrada, por exemplo, em termos como o choro. No fim do século XIX, choro significava instâncias diversas como: a formação instrumental (na época era comum o conjunto constituído por violões, cavaco e um instrumento de sopro como clarinete ou flauta), o “evento” Choro (ir ao Choro na casa de alguém) e também referenciar a maneira de tocar (tocar chorado, com uma malemolência) (CAZES, 1987; ARAGÃO, 2013; ZAGURY, 2014).

Considera-se como modelo o capítulo 1 do livro de Pedro Aragão (2011) e sua abordagem sobre a temática da música popular urbana do início do século XX. Segundo Aragão, há uma multiplicidade de discursos sobre as práticas musicais, tanto discursos de época em suas variadas instâncias (jornais, revistas, gravações) como discursos posteriores repletos de conceitos como “música”, “autenticidade”, “nacionalidade”, formando uma teia de significados em constante mutação: uma cadeia de forma sincrônica e diacrônica, em que estruturas do passado são sempre recuperadas para validar o presente (ARAGÃO, 2011, p. 21). O estudo de Aragão inspirou a tentativa de compreender os sentidos sobre a gafieira de épocas distintas, a partir dos estudos sobre memória e história, e tentar perceber “estruturas do passado recuperadas para validar o presente” (idem), entre elas o repertório, os músicos, os locais e as narrativas²⁸.

Considerando a complexidade deste estudo sobre a gafieira, que envolve a música, a dança e o espaço social do baile, foi apropriado usar a musicologia como suporte teórico, considerando que é uma área do conhecimento que possibilita a abordagem interdisciplinar, neste caso com disciplinas como a história, sociologia e antropologia. A complexidade deste campo necessita de múltiplos olhares e a interdisciplinaridade ajuda a formatar esta perspectiva. Um dos procedimentos foi buscar a expressão e a caracterização dos elementos constituintes do campo por quem o vive.

²⁷ Nas academias de dança existe uma modalidade chamada dança de salão que envolve três tipos de danças: o bolero, o soltinho e o samba de salão (ou samba de gafieira). O Soltinho é uma variação do *fox* ou *swing* que eram dançados nos Estados Unidos na década de 1940. Este se misturou com passos do chá-chá-chá e do rock da década de 1950, e no Rio de Janeiro recebeu este nome. Soltinho se refere a dançar solto apesar de ser uma dança à dois, o casal se solta, dançando passos soltos e segurando as mãos um do outro. Existem outros passos de dança para o jazz e a música *pop* como o *West coast swing* e o *Lindy hop*. Estas informações foram obtidas através de conversas informais na sala de aula na Academia Jaime Arôxa Botafogo.

²⁸ É pertinente agradecer aos professores Avelino Romero, Roberta Lobo e à minha orientadora Martha Tupinambá de Ulhôa, que constituíram a minha banca do Ensaio 1 e me alertaram para a centralidade do conceito de memória e história.

O Capítulo 1, “Memória e Identidade: as várias construções da gafeira”, descreve as fontes consultadas e explica as estratégias metodológicas empregadas. O conteúdo está centrado nas primeiras décadas do século XX até meados da década de 1970. Trata dos sentidos atribuídos à gafeira a partir do referencial de memória e identidade, usando como fonte principal a pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O referencial teórico para este capítulo é constituído principalmente pelos autores Jacques Le Goff (1990), com o conceito de “documento/monumento”, Pierre Nora (1993), com o conceito de “lugares de memória” e Michael Pollak (1992), com o conceito de “enquadramento da memória”. Para abordagem com periódicos, nesta pesquisa, foram consultados os artigos de Ulhôa e Costa-Lima Neto (2014), Ribeiro (2015), Araújo (2008), e a tese de Hering (2001).

Uma das principais fontes de consulta para a elaboração do primeiro capítulo foram os jornais disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, em diálogo com livros e outras pesquisas já feitas sobre o assunto. Foi realizada a síntese do vasto material recolhido na Hemeroteca a partir de temáticas no tempo.

Nas primeiras décadas do século XX, gafeira aparece principalmente vinculada ao carnaval. A primeira referência da palavra “gafeira” foi encontrada em 1917²⁹, e fazia referência ao apelido de uma pessoa, o “Lord Gafeira”. Gafeira aparece como uma maneira brincalhona de se denominar Arlindo Santos, integrante de um bloco carnavalesco. As matérias jornalísticas sobre o carnaval continuaram até hoje, em crônicas, nos enredos das escolas de samba, nas letras das marchinhas carnavalescas, nas quadras das escolas de samba onde, ao longo do ano, tocavam (e tocam) os grupos de gafeira, narrativas que vão se transformando, mas com uma permanência e vínculo com assuntos carnavalescos.

Nas décadas de 1930 e 1940, até aproximadamente a metade de 1950 foi encontrada uma série de matérias em jornais como *Diário da Noite*, *Correio da Manhã*, *O Globo*, *A Batalha*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias* e *A Manhã* em que são traçadas representações pejorativas³⁰ das sociedades recreativas e dos clubes, chamados de gafeira, localizados principalmente nos subúrbios cariocas.

²⁹ “Batalha de confetti”. *O Imparcial*, 17 jan. 1917.

³⁰ Essas representações pejorativas permanecem em décadas posteriores, porém a porcentagem delas em comparação com outras narrativas mais positivas nas décadas de 1930 a meados de 1950 é bem maior. As décadas não encerram assuntos, esta análise seria como um resumo a “grosso modo” das tendências das matérias que aparecem nos jornais.

Ao se reportarem à gafeira, as matérias sugerem que o nome gafeira foi uma maneira de se considerar as sociedades recreativas “mal frequentadas” (referem-se com termos como “mulheres de vida fácil”, “desordeiros” e “malandros”) e vinculadas à criminalidade. Aparecem referências a classes com menor poder aquisitivo, e relatos sobre a gafeira como um espaço frequentado por empregadas domésticas, estivadores, militares e policiais. Foram encontradas referências em páginas criminais e policiais. Além do uso pejorativo, a palavra gafeira apareceu com a função de definir o “apelido” de um local.

Composições musicais, peças teatrais, em que a temática da gafeira é apropriada com um novo sentido mais positivado e como uma “tradição carioca”³¹, começaram a ser mais recorrentes a partir de meados dos anos 1950. Matérias e propagandas que valorizam os artistas da gafeira como Moreira da Silva, Severino Araújo e Billy Blanco vão aos poucos tomando espaço nos jornais e direcionando as narrativas sobre a gafeira.

A partir da década de 1960, o sentido migra, aos poucos, para o entendimento de baile pago, democrático³², com menor representação pejorativa. Nesse período, foram localizadas várias matérias focadas no interesse de se contar uma “história das gafeiras”³³, e, simultaneamente, matérias sobre o fim das gafeiras. O direcionamento para a construção de uma gafeira como ambiente familiar e democrático se consolidou, na década de 1960, a partir de uma fase em que as gafeiras Elite e Estudantina abrigaram novos tipos de frequentadores e, com isso, geraram curiosidade e a tentativa de se recontar esta história.

A partir dessa década foram ainda encontradas as primeiras matérias sobre o acontecimento que teria dado origem ao nome gafeira e que acabou, segundo estes relatos, sendo o motivo pelo qual o Elite Club passou a ser chamado de Gafeira Elite: o impedimento da entrada do jornalista Romeu Arêde³⁴ no Elite Club, por estar bêbado, não se apresentando,

³¹ Moreira da Silva conta um pouco sobre os costumes da gafeira, do delegado Padilha e do malandro que se vê humilhado pelo delegado, na letra de “Olha o Padilha”, composição de Moreira da Silva, Bruno Gomes e Ferreira Gomes. Na icônica composição “Estatutos da Gafeira”, Billy Blanco fala de teatros musicais onde a gafeira é bem avaliada.

³² A partir de 1960, há uma mudança nas narrativas sobre as gafeiras. O termo “gafeira” aparece também nos dicionários, que colocam em jogo algumas explicações, sentidos e valores para a gafeira. As principais categorizações, nesta época, são de baile e lugar, com sentido positivado: “club de dança com preço convidativo”, “baile democrático com entrada paga”. O uso dos dicionários e da construção de diversas narrativas serão discutidos na seção 1.7.

³³ Matérias como “Pai das gafeiras lembra sua vida e do Rio antigo”, *Jornal do Brasil*, 29 abr. 1970, TINHORÃO, José Ramos e “História das Gafeiras”, *Diário Carioca*, 26 fev. 1965, são recorrentes e têm a intenção de contar as histórias da gafeira e suas origens.

³⁴ Romeu Arêde, jornalista e cronista de carnaval, trabalhou nos jornais *A Pátria* e *A Vanguarda*, e a partir do 23 de outubro de 1931 no *Jornal do Brasil*, até a sua morte em 2 de maio de 1941. Usava o seu pseudônimo “Picareta” para escrever sobre o carnaval. Além de sua atividade jornalística promovia e incentivava atividades ligadas ao

portanto, de forma condizente com os padrões da regra de conduta da casa. O caso em questão será discutido como um “mito de origem”.

Essas matérias, reproduzidas muitas vezes por diversos atores sociais, em diversas fontes (entrevistas, matérias de jornal, teses), configuram uma tentativa de permanência de memória (o relato de memorialistas). Nessa década, principalmente nos anos 1964 e 1965, várias matérias relatam a ocupação das gafieiras por um público de partidos de esquerda da classe média da zona sul, especialmente em casas como a Estudantina e a Elite, que, aos poucos, vão sendo entendidas como “o lugar” da Gafieira.

Nas décadas de 1980 e 1990, um novo elemento aparece nas matérias jornalísticas sobre a dança e a música de salão, que é a construção de um novo espaço para a gafieira através das academias de dança de salão, principalmente pela contribuição de Jaime Arôxa e Carlinhos de Jesus (ambos ex-alunos de Maria Antonietta, importante dançarina e professora de dança de salão, mencionada em muitas matérias deste momento). Essa época é tratada nos jornais como um momento de florescimento das academias de dança de salão pela moda da lambada, e o samba de gafieira³⁵ fica vinculado a estes ambientes como uma modalidade de dança de salão.

A maneira pela qual o *Jornal do Brasil* e *O Globo* trataram a representação da gafieira, neste contexto³⁶, direcionada a um *show business*, é percebida nas novelas, nos anúncios de aulas, em shows de artistas de samba e na contínua propaganda sobre espaços para danças. A inclusão de segmentos da classe média em espaços como a Domingueira Voadora, Estudantina, Elite e as novas casas de show da Lapa, com a revitalização do bairro nestas décadas, contribuem para uma nova linhagem de representações da gafieira.

Atualmente, observa-se o crescimento dos bailes de DJ vinculados às academias de dança de salão, de competições de dança nos moldes do “*ballroom dancing*”, tanto em quadros da TV Globo, como no quadro “Dança dos Famosos” do programa “Domingão do Faustão”, quanto em competições como “Gafieira Brasil”. Houve também o aumento dos bailes para a

Carnaval tais como batalhas de confete, bailes e competições. Foi um dos principais cronistas de carnaval dividindo as principais publicações com esta temática com seus colegas Vagalume (o Capitão Francisco Guimarães, decano dos cronistas carnavalescos, do jornal *A Rua* e em seguida do *Diário Carioca*), K. Noa (do jornal *A Patria*), Raboje (do *Jornal do Comercio*), Barulho (de *A Noite*), Meudo (do *Jornal do Brasil*), Palamenta (do jornal *A Patria*), Príncipe Fofinho (do *Correio da Manhã*), entre outros. Fundou o Centro de Cronistas Carnavalescos onde ocupou vários cargos de direção. In <http://cifrantiga2.blogspot.com.br/2013/02/romeu-arede-o-picareta.html>. Fonte: *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca* / Jota Efege: apresentação de Artur da Távola. – 2a Ed., Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

³⁵ Gafieira é referenciada como uma das modalidades de dança de salão: o samba de gafieira, ou seja, o samba dançado nos salões.

³⁶ Ao longo da pesquisa foram encontradas várias referências a filmes, novelas, em especial na década de 1980, feitas pela Rede Globo na Estudantina, principalmente sob a direção de Glória Perez. A novela “Kananga do Japão” da Rede Manchete entre muitas outras.

terceira idade, com presença de bailarinos de aluguel ou bailarinos de ficha, e dos bailes direcionados para dançarinos de academia (professores ou alunos).

Este apanhado de 100 anos de existência da gafieira nos jornais e em alguns relatos de memorialistas é entendido como linhagem narrativa, ou linhas de representação. São relatos vindos de fontes primárias como jornais e livros de memória, além da memória oral, coletada em entrevistas, principalmente com músicos ligados à gafieira. A tese lida com o material coletado de vários ângulos. Inicialmente, são colocados em evidência os conceitos de memória e de representação, passando em seguida a analisar o processo de construção e desconstrução das várias narrativas sobre a gafieira.

O Capítulo 2, “A gafieira como espaço e as formações musicais”, trata das noções de lugar e espaço e das formações musicais. Inclui também as narrativas a partir da década de 1980, através da análise feita sobre o material coletado na Hemeroteca em diálogo com entrevistas, livros e teses. É elaborado um diálogo entre as noções de espaço e lugar desenvolvidas por Michel de Certeau (1998). O material utilizado para este capítulo inclui entrevistas, gravações, filmagens, fotos e vivências em campo.

Inicialmente, o capítulo discute as diferenças entre dancings, gafieiras e cassinos pelo olhar de músicos que viveram essa época, apontando diferenças de sentidos construídas ao longo do tempo. As gafieiras Estudantina e a Elite são analisadas como lugares de memória, onde houve um esforço coletivo para que alguns comportamentos se mantivessem, e esses lugares acabam sendo compreendidos e entendidos como o “lugar da gafieira”. O subúrbio é abordado com um discurso de autenticidade (“o lugar do verdadeiro samba”) na narrativa dos frequentadores, músicos e bailarinos, mas também com certa visão pejorativa, através da análise da falta de matérias jornalísticas, nas divulgações das casas de baile, no subúrbio, da narrativa sobre a falta de segurança pública, e através da diferença do valor dos cachês dos músicos.

O Circo Voador, a Lapa e o Rio Scenarium são abordados com uma análise diacrônica, destacando como, a partir da década de 1980, a Lapa passa por transformações que focam no turismo histórico na região; e, por fim, são analisados os espaços das academias de dança de salão e os bailes com DJ. A segunda parte deste capítulo aborda as formações instrumentais vinculadas a esses espaços. Em uma perspectiva histórica, primeiramente são analisados os pianistas, os grupos de choro, as *jazz bands*, os grupos de baile, as grandes orquestras ou *big bands*, os conjuntos de baile e os DJs.

O Capítulo 3, “Os Repertórios”, trata de uma discussão contemporânea provinda da observação participante de “10 bailes fotografados”, em 2016. Estabelece-se um diálogo com o conceito de Repertório desenvolvido por Robert Faulkner e Howard Becker (2011), que

trazem para o centro do debate a questão do repertório potencial (as canções), as circunstâncias de trabalho, e o repertório em ação, entendidos como negociações ao longo do baile da gafeira.

É proposta a divisão de dois grandes Repertórios da gafeira, denominados de “Bailes-show” e “Bailes-baile”, e apresentada uma descrição dos lugares, dos grupos musicais, dos músicos e DJs, do tipo de frequência dos bailes, somados a comentários sobre a organização de cada baile (presença ou não de participações especiais, horário e duração, sets de cada grupo, histórico sintético dos lugares e dos grupos). Procurou-se incluir a visão dos músicos, dos dançarinos e frequentadores sobre como cada lugar foi transformado e quais referências influenciaram cada repertório.

Na categoria “Bailes-show” foram analisadas bandas que atuaram no Rio Scenarium, no Circo Voador e no CCC (Centro Cultural Carioca), dividindo estes espaços em duas formas instrumentais distintas, como a de música instrumental e a de bandas com cantores. Na categoria “Bailes-baile” foram considerados espaços como o salão do Hotel Copacabana Palace, o Centro Cultural Estudantina Musical, o Clube dos Democráticos, alguns bailes no subúrbio³⁷ do Rio de Janeiro, além dos Bailes de DJ do CCC e da Gafeira Elite. Alguns eram bailes com música ao vivo e outros com música mecânica (com DJ).

O baile envolve a ideia da música em ação: o repertório que foi escolhido para uma performance de um dia específico se revela como uma fotografia que concentra vários agentes. Foram separados alguns parâmetros para analisar os repertórios. Primeiramente, o que se toca em cada baile, discutindo o conjunto de compositores (intérpretes no caso dos bailes de DJ) e o conjunto de gêneros. Em seguida, aprofundando a maneira de tocar, se aborda a temática dos arranjos, incluindo alguma discussão sobre a textura, os andamentos em BPM³⁸, as durações (em minutos e segundos) de cada música e dos intervalos entre as músicas.

São apresentados gráficos elaborados para a análise do acervo de repertório (repertório potencial), gêneros musicais, andamentos, conexões entre as músicas, o que ocorre no espaço entre as músicas e sua adequação ao tipo de lugar. A partir das listas de músicas e dos quadros descritivos, são discutidos alguns procedimentos como o uso de um repertório potencial, as

³⁷ Algumas dificuldades foram enfrentadas para ir aos bailes no subúrbio (certamente pra quem é morador próximo do espaço do baile estas dificuldades não são enfrentadas), pois questões de distância e de segurança induziam a dependência de grupos de dançarinos que frequentam os bailes para fazer as visitas. Na Zona Sul e Centro foi mais fácil organizar a ida ao campo porque o ambiente é mais conhecido (por mim) e de fácil acesso.

³⁸ BPM (batidas por minuto) é a unidade de medida da frequência em música, usada como indicação metronômica em música, e colocada ao lado do andamento sobre a pauta no início da partitura de uma música. Ajuda a diferenciar as músicas mais lentas das mais rápidas.

ações de comando de cada grupo (como os líderes dos grupos musicais ou os DJs pensam o sequenciamento das músicas e o caráter do baile de maneira geral).

O Capítulo 4, “Sambas da gafeira: Uma abordagem musicológica”, trata com maior profundidade a temática dos gêneros e subgêneros musicais, inicialmente abordados no capítulo 3, entendidos como um dos subconjuntos possíveis de canções tocadas nas gafieiras. O texto inclui noções musicológicas sobre instrumentação, andamento, textura, forma e “levadas”³⁹, como elementos constituintes dos gêneros musicais, com enfoque no samba. É demonstrada a maneira pela qual os músicos, DJs e dançarinos entendem a classificação de alguns subgêneros do samba, como: samba tradicional, samba de gafeira, samba instrumental de gafeira, choro de gafeira, samba-swing, sambalongo, bossa-nova, samba-jazz, samba-rock, samba-canção, samba rasgado, pagode tradicional, pagode moderno, e algumas classificações não muito usuais como o “samba ijexá” ou o “sambaião”. As levadas de cada subgênero foram grafadas a partir de escutas coletivas com músicos profissionais que atuam no ambiente da gafeira e tocam alguns dos principais instrumentos: bateria, baixo, violão, teclado e sopros.

A análise dos subgêneros é feita através das categorias levantadas por FABBRI (1981), primordialmente as regras formais e técnicas incluindo a época da composição, as levadas, os arranjos (considerando o andamento e a textura), a forma, a harmonia, a melodia e o comportamento do naipe de metais. Para Fabbri, um gênero pode abarcar vários critérios e regras para ser analisado, e se estabelece uma hierarquia para cada tema. Outro referencial para a abordagem dos gêneros musicais desenvolvido por Vila (1996) e Middleton (1990) é a articulação entre os discursos musicais e o discurso que se faz sobre ele mesmo, ou seja, entender um signo musical como culturalmente posicionado.

Nos anexos da tese, figuram as planilhas “Casas de Baile” e “Formações Musicais” que foram elaboradas através de extensa pesquisa na Hemeroteca Digital da BN e no Acervo Digital do jornal *O Globo*. A primeira inclui lugares vinculados à programação de bailes e eventos ligados à gafeira, informando os endereços e detalhando a estimativa das décadas em que foram ativos. A segunda inclui as formações musicais (músicos, conjuntos, bandas, grupos, *jazz bands* e orquestras), detalhando as casas de baile onde tocaram, e a estimativa das décadas em que foram ativas.

³⁹ A levada seria uma breve fórmula ritmo-harmônica, com função de acompanhamento (IMPROTA, 2015, p. 98). Este assunto será abordado no capítulo 4, na seção sobre os gêneros dos bailes.

Figuram também descrições retiradas dos cadernos de campo sobre os principais bailes⁴⁰ visitados em campo, que incluem as associações entre os grupos e os músicos que tocam em cada lugar, o *release* de apresentação de cada grupo, o perfil do público, a visão dos dançarinos, músicos e frequentadores sobre os espaços. As descrições textuais são seguidas por quadros com a lista das músicas de cada baile, detalhando: título da música e compositores (interpretes no caso dos bailes de DJ), comentários gerais sobre o gênero, descrições sobre a apresentação, notação dos andamentos, duração (em minutos) de cada música e do intervalo entre as músicas. E, por último, algumas listas de músicas que compõem o acervo de canções ou repertório potencial de algumas formações.

Como mencionado no prefácio, o entendimento dos bailes de gafieira, para a pesquisadora, foi se transformando, nos últimos quatro anos, através da imersão nos textos, nos jornais, nas entrevistas, nos referenciais teóricos, no contato com músicos, dançarinos e frequentadores de bailes de várias gerações, e nas idas a muitos bailes de vários bairros do Rio de Janeiro.

Foi em busca destes sentidos múltiplos de gafieira que foram descobertos os 100 anos da palavra e a constatação das muitas respostas, das muitas construções, dos múltiplos Repertórios, gêneros e subgêneros. Respostas complexas que serão delineadas e construídas, a partir da trajetória feita nesses anos de pesquisa, cujo foco concentrou-se na percepção dos bailes em movimento.

⁴⁰ Baile do Almeidinha no Circo Voador, Daniela Spielmann Quarteto convida Zé da Velha e Silvério Pontes no Rio Scenarium, Gafieira na Surdina no Rio Scenarium, Gafieira Carioca no Rio Scenarium, Gafieira do Bebê no CCC, Orquestra Tabajara no Copacabana Palace, Banda Paratodos na Estudantina Musical, Banda Estação Rio no Clube dos Democráticos, Baile do meio dia na Escola de Dança CCC, Domingueira da Paulinha na Gafieira Elite, Conjuntos Os Devaneios e Banda Novos Tempos na Aspom, Banda Pérolas na Churrascaria Gaúcha (“Baile da Graça”), Tuca Maia e banda na Rio Music (“Baile da Graça”) e Banda Signus no Lapa 40 Graus.

CAPÍTULO 1 - MEMÓRIA E IDENTIDADE: AS VÁRIAS CONSTRUÇÕES DA GAFIEIRA

1.1 Memória e identidade - A crítica histórica

A temática da memória vem sendo estudada, através de uma perspectiva interdisciplinar, por autores de diversas áreas das ciências sociais como a história, a sociologia, a filosofia ou a antropologia, e também por disciplinas das ciências biológicas como a psicologia, a psicanálise e a neurologia.

Alguns autores entendem a memória como um processo coletivo, além de individual e íntimo, principalmente a partir dos estudos de Maurice Halbwachs, que “já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 201).

Para dar suporte teórico à questão da oralidade e representação das memórias, foram escolhidos três autores que, de modos singulares, mas com sintonia em alguns aspectos, elaboraram os conceitos que lidam com a memória, história e identidade ao longo do tempo. São eles: Jacques Le Goff⁴¹ (1990) com o conceito de “documento/monumento”, Pierre Nora⁴² (1993) com o conceito de “lugares de memória” e Michael Pollak⁴³ (1992) com o conceito de “enquadramento”.

O livro *História e Memória* de Jacques Le Goff aprofunda os estudos sobre os problemas da história, questionando o sentido da história neste campo do saber humano, e compõe-se como uma compilação de verbetes derivados da *Enciclopédia Einaudi*⁴⁴, da qual participaram importantes nomes da historiografia da época. É, portanto, uma obra de referência, praticamente um dicionário de conceitos históricos. O livro está organizado em dez capítulos, em forma de verbetes, conforme elencados a seguir: 1) História⁴⁵, 2) Antigo/Moderno, 3) Passado/Presente,

⁴¹ Importante historiador ligado à Escola dos *Annales* francesa, conhecida também como a Nova História, com vasta produção nas décadas de 1970 e 1980.

⁴² Pierre Nora é também historiador francês ligado à Escola dos *Annales*, da mesma geração que Jacques Le Goff. Seu artigo “*Entre memória e história – a problemática dos lugares*” (1993) será discutido e analisado.

⁴³ Michael Pollak é sociólogo e defendeu uma tese em políticas sociais com orientação de Pierre Bourdieu. No artigo “*Memória e identidade social*” trata o problema da ligação entre memória e identidade social, no âmbito do que se chama “*histórias de vida*” ou “*história oral*”.

⁴⁴ ENCICLOPÉDIA EINAUDI. *Memória-História*. Vol. 1. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

⁴⁵ No capítulo sobre a história, o autor tratou da construção do conceito de história e como este conceito foi sendo concebido e transformado da Antiguidade clássica de Heródoto passando por Santo Agostinho, teóricos positivistas, chegando à contemporaneidade.

4) Progresso/Reação, 5) Idades Míticas, 6) Escatologia, 7) Decadência, 8) Memória⁴⁶, 9) Calendário e 10) Documento/Monumento. Para o presente estudo interessa principalmente o capítulo 10, “Documento/Monumento”.

No capítulo sobre o “Documento/Monumento”, Le Goff estabelece esses dois tipos de materiais como próprios ao trabalho dos historiadores:

A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores (LE GOFF, 2003, p. 535).

Segundo o autor, o documento é a escolha ou seleção do historiador para escrever a história, e o monumento é a herança do passado, aquele que a sociedade ratifica e conserva em um determinado registro de memória. O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder da perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e reenviar a testemunhos, que só em parcela mínima são testemunhos escritos.

Le Goff inicialmente discute como os termos documento e monumento vão mudando de sentido ao longo do tempo. Através dos positivistas, o termo latino *documentum* evoluiu para o significado de “prova”:

O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica a noção de documento = texto. Com a escola positivista, o documento triunfa (LE GOFF, 2003, p. 535).

O século XX, ainda segundo Le Goff, é o século da revolução documental, tanto pela qualidade, devido à ampliação da noção de documento, através do pioneirismo da Revista *Annales* (1929), que, além de escrito, poderia ser ilustrado, transmitido pelo som ou a imagem, entre outras possíveis formas, quanto pela quantidade imensa na produção de documentos. A partir da década de 1960, com a confluência da “era da documentação de massa” (cifras, dados numéricos, registros, valores dentro de uma série estatística e bancos de dados), somada a uma

⁴⁶ No capítulo sobre a memória, Le Goff se refere a alguns tipos de memória. Uma, a que é estudada pela ciência da psicologia e neurofisiologia, que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. Outra, a memória social, que é um dos meios fundamentais para abordar os problemas do tempo e da história. No estudo histórico da memória Le Goff aponta que “é necessário dar uma importância especial às diferenças entre sociedades de memória essencialmente oral e sociedades de memória essencialmente escrita, como também às fases de transição da oralidade à escrita” (LE GOFF, 1990, p. 427). Outro aspecto abordado ao longo do texto foi a oralidade, e o autor coloca que um dos meios pelos quais os historiadores começaram a se apossar da memória como objeto da História foi a História Oral.

“revolução tecnológica” (a do computador), inaugura-se uma nova era da história documental quantitativa.

Le Goff enfatiza que o documento deveria ser submetido a uma crítica mais radical, mesmo com as mudanças da noção de documento sob os vieses quantitativos ou qualitativos. Inicialmente, a crítica do documento tradicional foi essencialmente uma procura da autenticidade: a perseguição dos documentos falsos e, por consequência, atribuição de uma importância fundamental à datação⁴⁷. Para Le Goff, a concepção do “documento/monumento” é a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento. É o historiador que escolhe o documento, que o extrai de um conjunto de dados do passado, preferindo-o a outros e somando-se à ação do historiador. O autor ainda afirma que:

O documento é o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio (LE GOFF, 2003, p. 548).

O documento é monumento na medida em que “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 2003, p. 548); assim, o documento permanece, e é tarefa do historiador desmitificar o seu significado aparente. Para a tarefa de desmitificação, é preciso começar por “desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos/monumentos” (LE GOFF, 2003, p. 549).

Outra noção importante para esta pesquisa é o conceito de “lugar de memória” desenvolvido por Pierre Nora (1993). Nora começa o próprio texto diferenciando memória de história, ou melhor, a história-memória da história-história. A seção “O fim da história-memória” começa com uma metáfora sobre a aceleração da história⁴⁸, através da qual o autor pontua uma ruptura da memória, que é viva, que se renova e muda sempre, em função da conscientização de seus signos pela história. A memória, quando viva, não precisa da história

⁴⁷ Le Goff segue citando Marc Bloch com relação à atuação do humano. No sentido da permanência dos documentos em arquivos menciona que: “A sua presença ou a sua ausência nos fundos dos arquivos, numa biblioteca, num terreno, dependem de causas humanas que não escapam de forma alguma à análise” (BLOCH, 1941-42, p. 29 *apud* LE GOFF, p. 544). Enfim, o autor salienta que foi com os escritos de Paul Zumthor, que propôs uma distinção entre os monumentos linguísticos e os simples documentos, que se revelava o que transforma o documento em monumento: a sua utilização pelo poder (ZUMTHOR, 1960, p. 8 *apud* LE GOFF, 1990, p. 545).

⁴⁸ O autor explica que com a colonização e depois a descolonização vê-se o fim das sociedades-memória (por exemplo, o mundo dos camponeses), etnias, grupos, famílias, com forte bagagem de memória e fraca bagagem histórica. Estas sociedades asseguravam a conservação e a transmissão dos valores através da igreja, escola, família ou Estado. Com os processos de mundialização, democratização, massificação, midiaticização há uma aceleração nessa ruptura. A aceleração é um fenômeno que provoca a distância entre a memória verdadeira, social, intocada, das sociedades ditas primitivas ou arcaicas e a história. Essa aceleração, por fim, leva a uma ruptura com um elo de identidade (NORA, 1993, p. 8).

e é “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento”. A história reconstrói, problematizando, o que não existe mais, e, já que é operação intelectual, demanda análise e discurso crítico (NORA, 1993, p. 7).

Em seguida, Nora passa a conceituar lugares de memória como aqueles onde se deposita memória e como:

Momentos de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação (NORA, 1993, p. 9).

E conclui:

Os lugares de memória são restos [...]. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção [...]. Valorizando por natureza o mais novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios, coleções, festas de aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões da eternidade. [...] (NORA, 1993, p. 11).

Os lugares de memória precisam ser mantidos artificialmente como testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade em sociedade que tende a reconhecer indivíduos idênticos e dessacralizados. Sem essa manutenção a história varreria esses marcos. A criação do lugar de memória revela que eles estão ameaçados, porque se a memória estivesse viva não teria por que criá-los. “São momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos” (NORA, 1993, p. 12). “Não se celebra mais a nação, mas se estudam suas celebrações” (NORA, 1993, p. 14).

Os lugares de memória são, portanto, lugares que englobam vários sentidos do termo: do objeto material e concreto, ao mais abstrato, simbólico e funcional, simultaneamente e em graus diversos, esses aspectos devem coexistir sempre (NORA, 1993, p. 21). Um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se for carregado por um simbolismo. Um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria de lugar de memória se for objeto de um ritual. Um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, serve periodicamente para lembrar que temos que lembrar: “a cristalização da lembrança” (NORA, 1993, p. 22).

Para o autor, o que constitui um lugar de memória é a interação entre a memória e a história: é preciso ter vontade de memória. Na falta de intenção de memória, os lugares serão apenas lugares de história. Alguns lugares permanecem e outros são esquecidos (a memória dita e a história escreve); os dois domínios são importantes: os acontecimentos e os livros de história (NORA, 1993, p. 22).

No texto “Memória e identidade social” de Michael Pollak (1992), a memória é entendida como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (a partir do conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs). Mas, apesar dessas mudanças constantes, Pollak menciona que se deve lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes e imutáveis. E isso é perceptível nas entrevistas sobre histórias de vida (história oral): no decorrer de uma entrevista muito longa, em que a ordem cronológica não está necessariamente sendo obedecida, os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos. Há nessas voltas algo de invariante, como se houvesse elementos irredutíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças. Em certo sentido, determinado número de elementos, de tão repetidos, tornam-se realidade, passam a fazer parte da própria essência da pessoa ou também do próprio coletivo, e se modificam em função dos interlocutores ou em função do movimento da fala.

Pollak enumera alguns dos elementos constitutivos da memória, individual e coletiva:

- Acontecimentos vividos pessoalmente;
- Acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer (“vividos por tabela”);
- Eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo, e que, por meio da socialização política ou da socialização histórica, são identificados por um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que pode ser assimilado a uma memória (quase que) herdada.

Além desses elementos, a memória é constituída por pessoas (personagens) e/ou lugares, e pode-se pensar no mesmo esquema: os que foram realmente encontrados no decorrer da vida, os que foram encontrados indiretamente e se transformaram quase que em conhecidos, e os que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa. Esses três critérios, acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, podem dizer respeito a fatos concretos, ou à projeção de outros eventos. O autor demonstra que diferentes elementos da memória, bem como os fenômenos de projeção e transferência que podem ocorrer dentro da organização da memória individual ou coletiva, já seriam uma primeira caracterização, aproximada, do fenômeno da memória.

Para Pollak, a memória é seletiva, nem tudo fica gravado ou registrado. E assim o autor introduz o conceito de memória construída ou enquadramento, seja consciente ou inconsciente, individual ou coletiva:

Quando se procura enquadrar a memória nacional, por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A

memória nacional constitui um objeto de disputa importante e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo [...] a memória é um fenômeno construído (POLLAK, 1992, p. 202).

Quando se trata da memória herdada, ainda segundo o autor citado, há uma ligação fenomenológica estreita entre a memória e o sentimento de identidade. A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em seu processo de reconstrução.

Para Pollak, existe um elemento nessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento é o outro. Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. “Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo” (POLLAK, 1992, p. 203).

O autor indica que de uma certa maneira, a história social da história poderia ser entendida como o fruto desse processo de enquadramento da memória. Tal análise pode ser feita em organizações políticas, sindicais, na Igreja, enfim, instituições ou comunidades que levam os grupos a solidificarem o social. Além do trabalho de enquadramento da memória⁴⁹, há também o trabalho da própria memória em si. Ou seja, cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade e de organização. O “enquadramento” mais conjugado à manutenção da memória constitui o que a sociologia chama de identidades coletivas e, por identidades coletivas, o autor se refere a todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, e a todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo, quer se trate de família ou de nação, o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência.

Para o autor, a coleta de representações por meio da história oral, que é também a história de vida, tornou-se claramente um instrumento privilegiado para abrir novos campos de pesquisa, e a história oral obriga o pesquisador a levar ainda mais a sério a crítica das fontes.

⁴⁹ “Cada vez que ocorre uma reorganização interna, a cada reorientação ideológica importante, a história do partido e a história geral se reescrevem. Tais momentos não acontecem à toa, são objetos de investimentos extremamente custosos em termos políticos e em termos de coerência, de unidade, e, portanto, de identidade da organização. Como sabemos, é nesses momentos que ocorrem as cisões e a criação, sobre um fundo heterogêneo de memória, ou de fidelidade à memória antiga, de novos agrupamentos” (POLLAK, 1992, p. 206).

Os três autores, cada qual com sua peculiaridade analítica e conceituação, fazem um discernimento entre memória e história, colocando em discussão o papel do historiador ou do pesquisador e a importância de um processo de crítica e análise ao lidar com a memória. Tal discernimento ocorre tanto no "desmontar, demolir e desestruturar" as construções no processo de análise das condições de produção dos "documentos/monumentos", seja em revelar o simbólico, o material e o funcional dos "lugares de memória", revelando o esforço de ele querer ficar na memória e, por fim, seja no entendimento da construção e manutenção da memória, enquadrando-a através de um trabalho de manutenção, de continuidade e organização.

Esses conceitos, elaborados pelos três autores citados, fundamentam esta pesquisa, principalmente na seção em que se discute a desconstrução do mito de origem sobre o surgimento da palavra gafeira e se analisam as "condições de produção" das gafeiras Elite e Estudantina como "documentos/monumentos".

1.2 Análise dos periódicos

Uma das contribuições da "Escola dos *Annales*", apresentada na seção anterior, é a mudança na concepção do que é a fonte documental, com uma ampliação significativa da fonte de pesquisa histórica. A partir do alargamento das fontes a serem aceitas, consideram-se como materiais de pesquisa uma série de novos itens, que incluem objetos de cultura material, obras literárias, séries de dados estatísticos, imagens iconográficas, canções, testamentos, diários particulares anônimos, publicações em jornais, que, segundo a nova concepção da "Escola dos *Annales*" poderiam ser usados pelo historiador (LE GOFF, 2003, p. 535). O periódico ou o jornal passam a ser considerados como uma fonte possível para a pesquisa histórica.

Ao iniciar a pesquisa sobre a gafeira em 2013, a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional havia digitalizado e disponibilizado uma série de periódicos que circularam no país, ampliando desta maneira as possibilidades de consulta e eliminando a barreira da distância e tempo para os pesquisadores. Ulhôa e Costa-Lima Neto (2014)⁵⁰ explicam que a tecnologia da

⁵⁰ "Com o lançamento da Hemeroteca Digital Brasileira (HDB) pela Fundação Biblioteca Nacional (BN), em julho de 2012, fica disponibilizada uma fonte de pesquisa inestimável para o estudo da música de entretenimento do passado. Para compor o acervo de cerca de 2000 títulos da HDB foram digitalizados todos os jornais impressos do século XIX existentes na BN, bem como todos os periódicos do século XX já extintos (como, por exemplo, o *Correio da Manhã*) ou que não circulam mais de forma impressa (como o *Jornal do Brasil*). A consulta pode ser feita usando vários critérios de seleção: título, periódico, período, edição, local de publicação e palavras-chave. A vantagem da pesquisa é a possibilidade de coleta quase que exaustiva— exceto quando o programa de Reconhecimento Óptico de Caracteres (*Optical Character Recognition/OCR*) não identifica os termos, seja devido à ortografia diferenciada (por exemplo, "walsa" em vez de "valsa"), seja pelo estágio deteriorado do original, seja porque a composição das palavras com caracteres tipográficos permitia dividir uma palavra, que em parte aparecia

digitalização, feita pela Biblioteca, permite uma busca textual, diferentemente de outros arquivos e repositórios que disponibilizam seus acervos digitalizados apenas como imagem obrigando o pesquisador a ler a página inteira à procura da palavra-chave ou ocorrência, como são chamadas na Hemeroteca. Simultaneamente, o jornal *O Globo*⁵¹ também disponibilizou o acervo de todas as suas edições a partir de 1925; a pesquisa (principalmente por data e ou palavras-chave, mais outros critérios de seleção) é livre, mas a visualização ampliada das páginas só é possível para os assinantes desse jornal.

Lidar com fontes primárias como os periódicos é de uma riqueza ímpar para a pesquisa, mas o diálogo com outras fontes e a crítica que toda fonte histórica merece são fundamentais para que não se naturalizem discursos e se realizem análises precipitadas, acríticas e superficiais. É preciso perceber que o jornal pertence a um tempo histórico, que exerce influência em seu contexto, tem ideologia própria, através da qual atua junto ao seu público leitor. Mesmo dentro de um jornal há seções escritas por pessoas com diferentes pontos de vista, editoriais com linhas de posicionamento político e social distintos, que revelam interesses variados em disputa. Apesar do foco desta pesquisa não ser a história da imprensa, serão colocadas em evidência algumas questões pertinentes a essa temática.

No artigo de Ana Paula Goulart Ribeiro (2015)⁵², há uma pequena síntese crítica do livro *A História da Imprensa no Brasil* de Nelson Werneck Sodré, que é considerado uma importante referência para a compreensão da imprensa no Brasil⁵³. Ribeiro destaca que na quinta parte do livro, intitulada “A grande imprensa”, é feita uma análise sobre a ascensão da chamada grande imprensa, a partir do início do século XX “associando as mudanças da imprensa à expansão e pluralização da atividade econômica, ao surgimento de novos interesses e de novos atores sociais relacionados com a ascensão das relações capitalistas no país”. A

em uma linha, seguida do hífen, e continuava na linha seguinte (o OCR não sabe juntar os dois pedaços da palavra). Apesar deste pequeno senão, há que se realçar o cuidado que a BN teve ao digitalizar seu material com uma tecnologia que permite a busca textual, diferentemente de outros arquivos e repositórios que disponibilizam seus acervos digitalizados apenas como imagem, obrigando o pesquisador a ler todo o material”. (ULHÔA e COSTA-LIMA NETO, 2014, p. 1).

⁵¹ <http://acervo.oglobo.globo.com/>

⁵² Ribeiro (2015) menciona que o livro *A História da Imprensa no Brasil* de Nelson Werneck Sodré foi publicado pela primeira vez em 1966 e traz informações detalhadas e preciosas sobre a imprensa brasileira de 1808 até os anos 1960. Apesar de outros livros sobre o assunto terem sido escritos antes e depois, a obra de Sodré ainda hoje é um dos principais textos de síntese utilizado pelos estudiosos no país.

⁵³ Nelton S. Araújo (2008) faz a distinção entre jornalismo e imprensa apontando a primeira categoria como “conjuntos de técnicas, saber e ética voltados para a captação de informações e a segunda refere-se à divulgação sistemática de notícias, geralmente veiculada por jornais e revistas”. O autor foca na segunda categoria, pois acredita que leva a uma reflexão mais precisa da relação entre o campo jornalístico, a sociedade e o poder.

imprensa também diversificava as publicações voltadas para públicos específicos, como as mulheres, e os diários tendiam a ampliar a sua cobertura jornalística, descobrindo novas áreas para além da política e economia, como a literatura, o esporte, os casos policiais, o carnaval e outros eventos populares.

Araújo (2008)⁵⁴, referindo-se aos estudos de Marialva Barbosa, tipifica que alguns jornais na década de 1930, como *A Batalha*, *A Nação*, *O Radical*, entre outros, eram vistos como jornais sem muita expressão de publicidade e de tiragens. O segundo tipo eram os tradicionais como *Jornal do Brasil*, *O Imparcial* e a *Gazeta de Notícias*, que atravessavam um momento de crise. O terceiro tipo, representado pelo *Diário Carioca* e *O Globo*, eram jornais novos, que, apesar do franco crescimento, só passariam a ter relevo nas décadas posteriores. Do quarto tipo de periódicos faziam parte os que ela considerou a “grande imprensa”, entre eles: *O Correio da Manhã*, *A Manhã*, *A Noite* e *O Jornal*, por causa da maior circulação e da consequente influência perante a opinião pública. Para Araújo:

A década de 1930 foi caracterizada pelo amplo debate ideológico entre um decadente liberalismo, ferido gravemente depois da crise de 1929, e o autoritarismo, que aparecia, ao lado do totalitarismo, como formas de solucionar esse conturbado momento. Esse debate, que permeou grande parte da década de 1930 – embora já tenha suas origens nas duas décadas anteriores – é vencido pelo discurso autoritário, tendo a outorgação da ditadura estado-novista, em novembro de 1937, como materialização de tal vitória (ARAÚJO, 2008, p. 6).

É nesse contexto que a Hemeroteca disponibiliza a maior parte das matérias, em que relatos sobre a gafeira apresentam-na de modo pejorativo, como um local de desordem, pobreza, algazarra, onde crimes são praticados. O local ainda figura como “mal frequentado” por ter em seu público malandros, “mulheres de vida fácil” e “domésticas”. Esta discussão será tratada de forma mais pormenorizada, nesta tese, na seção sobre as representações pejorativas da gafeira.

Segundo Abreu (1996), na década de 1950, a imprensa brasileira foi abandonando o jornalismo de combate, crítico, de doutrina e opinião. Esse jornalismo de opinião tinha forte influência francesa e foi dominante desde os primórdios da imprensa até a década de 1960, sendo gradualmente substituído pelo modelo norte-americano: um jornalismo que privilegia a informação e a notícia, que separa o comentário pessoal da transmissão objetiva e impessoal (ABREU, 1996, p. 15). Uma hipótese a ser investigada seria a possível relação entre as mudanças de política editorial e as mudanças de representação da gafeira nos periódicos.

⁵⁴ Araújo (2008), que também usou os estudos de Werneck Sodré para escrever seu artigo, coloca que no Brasil, a partir dos anos vinte, um jornalismo em moldes empresariais começa a se sobressair nesse período e começam a aparecer os primeiros conglomerados de imprensa no Rio de Janeiro. Todavia os jornais são ainda extremamente dependentes dos subsídios oficiais.

O formato da imprensa vai mudando com o tempo, afetando diretamente a maneira de procurar e analisar os dados coletados. Foi observado o aumento progressivo do número de ocorrências da palavra gafeira, com culminância na década de 1980. No *Jornal do Brasil*, na década de 1980 há 2.099 ocorrências com a palavra gafeira; 812 na década de 1990 (há uma queda de mais da metade das matérias); 1.197 na década de 2000; 312 na década de 1970, e esta proporção cai para 20 ocorrências em 1940. Uma das possíveis razões para este aumento na década de 1980 é o surgimento de seções no jornal informando entretenimentos semanais e de propaganda: a mesma matéria é repetida inúmeras vezes avolumando esta contagem. Posteriormente, será analisada a década de 1980 como um momento considerado de “redescoberta” das gafeiras via academias de dança de salão, quando ocorreu a “revitalização da Lapa” onde surgiram novos espaços ligados à dança e à música, e cresceu a busca de elementos da história da cidade: a gafeira faz parte deste elenco de vínculos históricos.

Há muitas pesquisas que utilizam periódicos como fonte. Em sua tese de doutorado sobre os “Oito Batutas”⁵⁵, Luís Fernando Hering Coelho usa os arquivos como seu “campo de pesquisa” e propõe um debate sobre a maneira de fazer antropologia da maneira clássica (como Malinowsky), em oposição ao uso dos arquivos de jornal como um campo. Ressalta a necessidade de considerações sobre a natureza da topografia dos jornais e referindo-se ao sociólogo francês Maurice Mouillaud, assevera que:

Uma página de jornal não é um campo inerte que serviria simplesmente como suporte de um conteúdo a ser comunicado [...] desenha-se na superfície do jornal um campo de forças, dado que ‘as regiões da página não são apenas justapostas, mas podem ser apreendidas por relações polêmicas’, a ‘colocação em fatos’ é uma forma de hegemonia mais invisível e mais radical do que a própria interpretação dos fatos. Há, na produção da informação, um caráter imperativo: neste sentido, o que é visto não é apenas o que pode, mas o que deve sê-lo [...]. O modo jornalístico de enquadramento dos fatos, com seu dispositivo impresso, tem uma importância fundamental no processo mesmo de construção da realidade social, destacadamente nas primeiras décadas do século XX (MOUILLAUD, 2002, p. 32 *apud* COELHO, 2001, p. 184-185).

Em muitas matérias, não aparece o nome do jornalista que a escreveu, nem, no caso das fotos, o nome dos fotógrafos. A diagramação dos jornais mais antigos era diferente dos mais recentes e não havia separações entre as seções por assuntos nacionais ou internacionais, nem seções específicas por assuntos como cultura, economia e política, diferentemente de como ocorre hoje em dia. Determinados locais da zona sul e do centro da cidade são muito mais citados nas propagandas e seções de entretenimento ao longo de todas as décadas pesquisadas,

⁵⁵ “Oito Batutas” foi um grupo musical em que participou Pixinguinha, atuante nos anos 1920, que excursionou para Paris e Argentina. Hering, em sua pesquisa, utilizou fontes primárias em arquivos, sobretudo jornais da época.

salvo nos jornais de bairro ou jornais específicos de academias de dança onde aparecem propagandas de espaços de entretenimento nos subúrbios. O modo jornalístico de enquadramento dos fatos também se dá nas escolhas de bairros, artistas e de como citá-los (ou não).

Ulhôa e Costa-Lima Neto (2014), no artigo que escreveram tratando as pesquisas que utilizam os periódicos como fonte, analisam a perspectiva metodológica do trabalho de Lilia Moritz Schwarcz sobre jornais, escravos e cidadãos, em São Paulo, no final do século XIX. Os autores revelam tanto a dimensão sincrônica (na articulação das várias seções dos periódicos) quanto diacrônica (em dois momentos diferentes, antes e depois da Abolição) do trabalho de Schwarcz. Em termos diacrônicos, o fio condutor é o escravismo no contexto da República nascente, e, em termos sincrônicos, Schwartz discute o negro nas diferentes seções dos jornais: nas ocorrências policiais, nos anúncios, nos editoriais científicos em que é feita uma articulação entre temáticas. A partir desta leitura pôde-se pensar em como organizar a quantidade imensa de matérias recolhidas na triagem inicial do material coletado.

Para trabalhar com as matérias recolhidas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foram adotadas duas metodologias: uma quantitativa, analisando o número de incidências em seções do jornal de uma maneira diacrônica, e uma qualitativa, observando as narrativas em assuntos específicos de uma maneira sincrônica. Os periódicos escolhidos, pela longevidade e quantidade de matérias, para fazer uma triagem quantitativa foram *O Diário da noite*⁵⁶ nas décadas de 1930 a 1960, o *Jornal do Brasil*⁵⁷ de 1930 a 2010, *O Globo*⁵⁸ de 1940 a 2010⁵⁹. Jornais como o *Correio da Manhã*⁶⁰, *Última Hora*, *A Razão*, *O Imparcial*, *A Cruz*, entre outros foram analisados pontualmente na medida em que o conteúdo apresentava algum dado diferente, como por exemplo, as matérias encontradas no fim dos anos 1910.

⁵⁶ O *Diário da Noite* foi publicado entre 1929-1964 e fazia parte do conglomerado *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. “A compra do matutino carioca *O Jornal* por Assis Chateaubriand em 1924 dá origem a um dos maiores conglomerados da imprensa brasileira, os *Diários Associados*” (ARAÚJO, 2008, p. 5).

⁵⁷ No *Jornal do Brasil*, apesar de ter sido publicado entre o fim do século XIX e a primeira década do século XXI, as ocorrências com a palavra gafeira começam a partir dos anos 1930, com ênfase na década de 1980. Na década de 1930 foram encontradas 14 ocorrências da palavra gafeira na Hemeroteca; na década de 1980, 2.099 ocorrências, concatenando com o auge das academias de dança e de certo “revival” da gafeira, mas também com anúncios repetidos de locais para dança.

⁵⁸ No jornal *O Globo*⁵⁸ a ênfase das matérias também ocorre na década de 1980, assim como no *Jornal do Brasil*. Na década de 1950 encontramos 151 páginas digitadas com a palavra gafeira, em 1980, 3.396 páginas.

⁵⁹ Apesar de o jornal *O Globo* ter publicações desde 1925, só encontramos ocorrências sobre a gafeira a partir de 1940.

⁶⁰ O periódico *Correio da Manhã* foi publicado de 1901 a 1964. Segundo Areas (2012), o periódico matutino *Correio da Manhã*, embora crítico da associação com capital estrangeiro, se aproximou do nacional-desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek.

Após extensa coleta e análise de matérias jornalísticas com a palavra gafeira na Hemeroteca Digital e no acervo *O Globo*, foram observadas determinadas tendências próprias de cada época, que induziram à elaboração, a grosso modo, de quadros⁶¹ que mostram a quantidade de matérias por época e por temática.

Quadro 1: Análise quantitativa ocorrências da palavra gafeira no Jornal *Diário da Noite*

Seções Décadas	Criminal	Carnava- lesca	Crônica	Opinião	Cultural *	Política / Economia	Propa- ganda	Musical	Tirinha/ Jogos	Esporte	Cidade	Variedade / Funebre	Moda	Restau- rante	Saúde	Total
1930	14	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	17
1940	208	1	5	6	10	0	3	0	0	4	0	6	0	0	0	243
1950	101	45	21	9	95	0	10	0	0	21	0	12	0	0	0	314
1960	67	3	7	27	93	0	1431	0	0	0	0	1	0	0	0	1629

* Cultural inclui tijolinhos de programação de espaços e matérias grandes

Quadro 2: Análise quantitativa ocorrências da palavra gafeira no Jornal *do Brasil*

Seções Décadas	Criminal	Carnava- lesca	Crônica	Opinião	Cultural *	Política / Economia	Propa- ganda	Musical	Tirinha/ Jogos	Esporte	Cidade	Variedade / Funebre	Moda	Restau- rante	Saúde	Total
1930	10	2	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	14
1940	10	0	0	4	5	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	20
1950	15	1	5	5	14	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	42
1960	3	17	10	1	108	5	1	1	1	1	2	1	0	0	0	151
1970	1	14	8	6	249	0	18	1	4	1	7	0	3	0	0	312
1980	4	39	1	12	1938	6	26	3	2	4	60	1	2	1	0	2099
1990	0	13	3	2	736	4	11	0	0	0	35	1	5	0	2	812
2000	0	9	2	7	1078	24	30	21	2	2	10	10	0	0	2	1197
2010	0	0	0	0	39	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	39

* Cultural inclui tijolinhos de programação de espaços e matérias grandes

Quadro 3: Análise quantitativa ocorrências da palavra gafeira no Jornal *O Globo*

Seções Décadas	Criminal	Carnava- lesca	Crônica	Opinião	Cultural *	Política / Economia	Propa- ganda	Musical	Tirinha/ Jogos	Esporte	Cidade	Variedade / Funebre	Moda	Restau- rante	Saúde	Total
1930	3	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	6
1940	4	2	0	0	1	0	0	1	0	1	0	8	0	0	0	17
1950	32	1	1	3	3	1	25	46	0	1	0	38	0	0	0	151
1960	9	5	26	5	28	2	6	24	3	17	10	14	0	0	0	149
1970	4	15	1	2	83	3	1	19	0	1	19	61	0	0	0	209
1980	7	61	0	3	2952	4	100	81	1	14	70	102	1	0	0	3396
1990	3	17	3	25	2164	2	135	73	0	1	48	80	5	1	3	2560
2000	0	9	1	10	1497	4	100	86	5	0	28	103	16	0	5	1864
2010	0	0	2	7	729	5	27	49	3	1	18	70	0	0	3	914

* Cultural inclui tijolinhos de programação de espaços e matérias grandes

Pode-se observar que a proporção de matérias criminais nas décadas de 1930, 1940 até meados de 1950, é bem maior do que nas décadas posteriores. Após 1950, há uma diminuição das matérias em seções criminais simultaneamente a um aumento das matérias de teor cultural em seções de entretenimento, divulgação de espaços e referência a músicos e grupos.

Os jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil* têm o maior número de publicações com referências à gafeira na década de 1980. Há muitas notas de divulgação de casas de show,

⁶¹ Para a elaboração dos quadros agradeço aos alunos bolsistas do CEFET-RJ.

apresentações, filmes, quase diariamente, o que aumentou muito o número de ocorrências nesta década. O filme pornochanchada "A Dama da Zona - Hoje tem Gafieira" tem mais de cem menções só nos anos 1980 no jornal *O Globo*. Na seção sobre o carnaval de todos os jornais analisados, aparecem citações mencionando a gafieira, em épocas variadas, e é interessante constatar essa permanência das menções à gafieira nessas seções, ao longo do tempo, até hoje em dia.

A partir da análise dos dados extensamente coletados, foram identificadas algumas temáticas para discutir neste capítulo, que trata das matérias até meados da década de 1970: gafieira no carnaval, representações pejorativo-criminais e “as histórias da gafieira”. Essas matérias aparecem em épocas variadas e foram organizadas por temas, onde se procura ressaltar a permanência de algumas narrativas nos periódicos, como por exemplo, o carnaval e algumas transformações nos sentidos e usos da gafieira ao longo do tempo.

1.3 Gafieira no Carnaval

Nos anos 1917, 1918 e 1919, respectivamente, foram encontradas três matérias publicadas na época do carnaval, centradas na temática “gafieira no carnaval”. São as primeiras ocorrências da palavra “gafieira” nos jornais. Nos jornais destas primeiras décadas do século XX, há um destaque grande para o carnaval, seja na divulgação do horário e localidade dos blocos, ranchos, cordões e clubes, seja descrevendo curiosidades como batalhas de confete e lança perfume, seja divulgando os nomes das diretorias e dos integrantes dos blocos, seja descrevendo cortejos.

Com relação ao carnaval, o artigo de Renata de Sá Gonçalves, que aborda a trajetória e circulação dos ranchos nos salões e nas ruas durante os carnavais cariocas da primeira metade do século XX, esclarece esta heterogeneidade:

O carnaval das primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro, quando ainda não existiam as escolas de samba, compunha-se de uma enorme heterogeneidade. Várias formas carnavalescas surgiam, se transformavam e desapareciam. Nesse contexto, havia um grande número de pequenas sociedades carnavalescas que eram denominadas clubes, grêmios, grupos, cordões e ranchos. Entre 1901 e 1910 havia cerca de 500 agremiações registradas entre “cordões”, “ranchos” e “sociedades”, que iam e vinham, mudavam de nome, mudavam de sede com frequência” (GONÇALVES, 2006, p. 72).

Na página de *O Imparcial*, onde está publicada a primeira matéria de 1917⁶², intitulada “Batalha de Confetti”, há artigos jornalísticos sobre questões políticas nacionais e internacionais e se encontram duas colunas específicas que falam de grupos carnavalescos, tais como: Tenentes do Diabo, Democráticos, Fenianos, Bloco dos Tiriricas, Bloco dos Gargantas e vários outros.

A palavra gafeira aparece na referência ao “Bloco dos Pesados”. “Lord Gafeira” Arlindo Santos, é o codinome de um dos integrantes deste bloco (e não há menção à dança e música e sim aos blocos carnavalescos), aludindo a uma “batalha de confetti”. Há uma observação sobre esta matéria que é a maneira de chamar os participantes do bloco utilizando o título “Lord”: “Lord Sorvete”, “Lord Massa”, “Lord Repenica” e “Lord Gafeira”, como uma maneira brincalhona e jocosa de denominar esses participantes.

No mesmo jornal *O Imparcial*⁶³, um ano depois, a palavra gafeira também aparece em uma página que trata de assuntos do Brasil, do mundo e do carnaval, divulgando os blocos, os locais dos bailes e as batalhas de confete e lança perfume. Naquele momento, o jornal tem apenas dezesseis páginas e se centra basicamente em matérias carnavalescas. Gafeira aparece de três maneiras nesta página, como:

- Apelido de alguém: “Prêmios valorosos aos que têm se distinguido nos bailes do valoroso Gafeira”⁶⁴;
- Nome da orquestra: “Orquestra do Gafeira”;
- Nome do clube carnavalesco: “Clube de Gafeira”. Foi escrito que a orquestra iria tocar tangos⁶⁵, então há menções à música e baile.

⁶² “Batalha de Confetti”, Jornal *O Imparcial*, 17 jan.1917. “Realiza-se, no dia 20 do corrente, uma grandiosa batalha de ‘confetti’ na rua Guimarães, promovida pelo Bloco dos Pesados, constituído dos seguintes batutas: Lourenço dos Santos (Lord Sorvete), Antonio dos Santos (Lord Massa) Antonio Lima (Lord Repinica), Raul Dantas (Lord Ronqueria), Almeidinha (Lord Prrrrr..), Arlindo Santos (Lord Gafeira), Joaquim Melo (Lord Frango d’Água), Juvenal Branco (Lord Pé Pequeno), Eudoxio dos Santos (Lord Garganta) e Jorge Vença (Lord Come Bola).

⁶³ “Grande batalha de confetti”, jornal *O Imparcial*, 08 fev.1918. “Promovida pelo valente bloco da rapaziada do ‘Club da Gafeira’, com sede á [sic] Praça Saenz Peña, será realizada amanhã, sabbado, uma interessante batalha de confetti. Haverá profusa iluminação e a afinada orchestra do ‘Gafeira’ tocará durante toda a noite uns adoráveis tangos. O ‘Creolê- Club’, que prometeu comparecer a essa festa, apresentará diversos typos dos rapazes mais em evidencia no bairro. Serão distribuídos brindes àquelles que mais se têm distinguido nos bailes do valoroso ‘Gafeira’”.

⁶⁴ Não há informações se o “valoroso Gafeira” é o “Lord Gafeira” da matéria anterior.

⁶⁵ Não há informações na matéria sobre que tipo de tango se tratava, se era o tango argentino vindo da Argentina ou do Uruguai, ou o tango brasileiro composto por autores brasileiros, como os da Chiquinha Gonzaga, (alguns feitos para o carnaval). Mas o contexto da matéria é o carnaval e o termo tango poderia estar sendo atribuído como uma denominação genérica para um conjunto de temas usados neste contexto.

Ao longo das décadas, apareceram várias charges ou crônicas em que gafieira é ligada ao carnaval, é mencionada em letras de marchas carnavalescas ou denomina parte de “quadros” ou blocos de um cortejo. A matéria sobre o Clube dos Carnavalescos do “Andarahy”⁶⁶, em 1919, faz a propaganda de seu desfile, de seu cortejo (“modesto préstito, produto de muito esforço”) e o descreve na seguinte ordem:

- Banda de clarins;
- Banda de música;
- Primeira alegoria: “O Fundo do Mar”;
- Primeira Crítica: “A Gafieira”;
- Segunda Alegoria: “Sempre Unidos”;
- Segunda Crítica: “Quem Será?”;
- Terceira Crítica: “O Come... sariado...”.

Ao descrever o carro alegórico ou a parte do cortejo que faria a primeira crítica (“A Gafieira”), o jornalista coloca que:

Espirituosa "charge" aos bailes dos clubs (...)
De mil réis⁶⁷ por cabeça(...)
Cinco tostões vale a varsa!
Grita o fiscal do salão:
Tirem a dama depressa,
Não perquem a casião!
Sapeca o piston com força,
Requebra mais, já se vê!
Que depois da “contradansa” [sic]
A dama vai p’r’o bufê.
Paga a entrada e não estrilla!
Que isto aqui é uma deliça.
Se parte bem, seu varsista!
Cuidadinho c’u a poliça,

Ou seja, aqui gafieira indica um lugar onde se dança, em que se pagam mil réis na entrada⁶⁸, e a referência à polícia não parece ser um elogio à gafieira. A Gafieira entra junto com as críticas e deboches do cortejo, remetendo ao olhar pejorativo que será amplamente difundido nos anos 1930 e 40. Nessa matéria, pode-se destacar a presença do piston, do

⁶⁶ “Club dos carnavalescos do Andarahy”, *Gazeta De Notícias*, 03 mar. 1919.

⁶⁷ Nesta matéria ao aludir aos mil réis, parece que está se dizendo que é um baile barato, que custa pouco. Nesta época havia uma desvalorização monetária: “o mil-réis se desvalorizou muito devido à Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, e ao crash da bolsa em 1929, fato que influenciou a economia do mundo todo. Começou nesse período a crise da produção cafeeira no Brasil”. In: <http://www.educacional.com.br/reportagens/dinheiro/brasil.asp>, sobre o dinheiro na República Velha (1889-1937).

⁶⁸ JOTA EFEGÊ in *Diário carioca*, 31 jan. 1946. Jota Efegê se refere aos bailes de 1.100 réis como “gafieiras que eram frequentadas por pobres e gente de cor”.

requebro da “contradança” e do fiscal do salão. Gafieira é o nome da primeira seção deste bloco chamada de crítica. Não é possível aprofundar a interpretação sobre os outros carros alegóricos de crítica: um deles aborda o comissariado provavelmente fazendo alguma brincadeira com alguém da polícia, remetendo a um tipo de humor parecido com o Teatro de Revista em que se brinca com acontecimentos do momento.

Alguns termos como o baile de mil réis, o fiscal do salão e damas ao buffet⁶⁹ são referenciados nas crônicas do livro *O Cabrocha (Meu companheiro de 'farras')*, escrito em 1931 por Jota Efegê⁷⁰, em que o autor relata, através de crônicas, sua vida boêmia com seu amigo Leitão, conhecido por Cabrocha. Os nomes dos capítulos desse livro se referem aos lugares que visitavam para “farrear”, e são em sua maioria lugares com música ao vivo e dança como “Bohemios de Botafogo”, “Flôr Tapuya”, “Bar Cosmopolita”, “Kananga do Japão”, “Perfeita União”, “Ponto Chic”, “Festa de 2-Dois”. Esses lugares, com música e dança, posteriormente são referidos⁷¹ como gafieira. No verbete do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira⁷², esse livro, *O Cabrocha*, é mencionado como “o livro de crônicas e reportagens sobre as gafieiras cariocas”, todavia a palavra gafieira não é mencionada no livro. Os termos usados para denominar os locais onde há música tocada para a dança são “Club”, “Sociedade Recreativa” (“Sociedade Recreativa Familiar Bohemios [*sic*] de Botafogo”), agremiação e local de bailes.

Em um dos diálogos do livro, quando os dois amigos vão para o “Perfeita União” na Penha e comentam sobre as moças vistas no trem (sempre referidas como “roxinhas”,

⁶⁹ No livro “O Cabrocha” (1931), em praticamente todos os locais frequentados pelos dois personagens, é mencionado um momento em que os cavalheiros levam as damas para consumirem bebidas e comidas no buffet: “Em cumprimento á [*sic*] determinação, Cabrocha e eu levávamos as nossas damas ao buffet installado nos fundos da sede [*sic*]. Ao sentarmo-nos, perguntando a Maria o que desejava beber, automatica e promptamente, ella respondeu: – Uma “Fidarga” e dois “pasté”! (JOTA EFEGÊ, 1931, [105]).

Jota Efegê cita de “maneira brincalhona” a manobra de alguns cavalheiros que fugiam da obrigação moral de convidar a dama para consumir no buffet: “Um galope circense, finalizou o samba, encaminhando os dansarinos [*sic*] para o buffet, sendo que a maioria dos cavalheiros, abandonando as suas *partners*, deste modo, fugiam da anunciada viagem ao Eden das bebidas, não havendo a proibida Arvore da Sabedoria, substituía-a, afugentador, o elevado preço das bebidas, cobrados em excesso” (JOTA EFEGÊ, 1931, [84]).

⁷⁰ João Ferreira Gomes, conhecido como Jota Efegê (Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1902 - 25 de maio de 1987), foi jornalista, cronista, pesquisador, musicólogo e escritor brasileiro. Entre suas principais obras estão: “O Cabrocha” (1931), “Ameno Resedá, o rancho que foi escola” (1965), “Maxixe - a dança excomungada” (1974), “Figuras e coisas da música popular brasileira” (1978 e 1980), “Figuras e coisas do Carnaval carioca” (1982) e “Meninos, eu vi” (1985). Trabalhou durante um longo período no Jornal do Brasil. Jota Efegê in www.dicionariompb.com.br/jotaefege acesso em 11 dez. 2014.

⁷¹ Foram encontradas várias citações a este livro como uma descrição das gafieiras do Rio de Janeiro.

⁷² Jota Efegê in www.dicionariompb.com.br/jotaefege acesso em 11 dez.2014. É pertinente mencionar que o dicionário do Cravo Albin não conta com assessoria musicológica, incorrendo em afirmações não comprovadas.

“cabrochas”)⁷³, há uma referência a três sociedades recreativas que, fora do período do carnaval, organizavam bailes semanais.

(Cabrocha) - Todos os sabbados vem uma porção dellas. Vão p’ro *Paraiso da Infancia*, p’ro *União da Mocidade* e p’ro *Perfeita União*...

(Jota) - Estas três sociedades são visinhas?

(Cabrocha) São... No Carnaval ellas saem e vão lá p’ra Avenida disputar com o *Resedá*, o *Abacate*... (JOTA EFEGÊ, 1931, [99])⁷⁴.

O outro tipo de matéria jornalística da época do carnaval ou sobre o carnaval é representado por crônicas. A matéria do *Diário Carioca*⁷⁵ assinada por Jota Efegê faz uma crítica ao “cortejo do Rei Momo”, que desfilava no carnaval daquele ano: “Aquilo não é rei Momo, aquilo é rei de copas que vale na bisca”. A matéria foi escrita como uma carta ao seu amigo, o “Momo de verdade”, a quem ele fala diretamente:

Enquanto o Moraes [O Momo que desfilava oficialmente] estava bancando o Rei naquele baile de colarinho em pé no ex-quartel da Policia Especial, você estava na "gafieira" de três mil por cabeça, num maxixe louco com a porta-estandarte do clube... Mas você não liga, você quer gozar” (JOTA EFEGÊ, *Diário Carioca*, 11 fev. 1934).

Nessa matéria, Jota Efegê relaciona a prática da gafieira como positiva para gozar, se divertir, em oposição ao baile de “colarinho em pé”. Tanto as crônicas da cidade, quanto as letras das marchinhas e até mesmo os enredos carnavalescos vão informando hábitos e mantendo vivas as memórias sobre a gafieira ao longo do tempo. Anos mais tarde, após batalha de confete de *Lord Gafieira*, nos jornais, em épocas variadas, aparecem letras de marchas carnavalescas e crônicas que se referem a personagens, músicos⁷⁶ e bailes da gafieira, em temas como os seguintes, entre outros assuntos variados vinculados à gafieira e ao carnaval que ocorrem ao longo do tempo, permanência da representação carnavalesca:

- mulher casada não vai à gafieira⁷⁷;
- sobre o trombone⁷⁸;

⁷³ Na biografia de Geraldo Pereira foram encontradas as expressões “roxinhas” e “cabrochas” referindo-se às moças (também “sobrinhazinha”, “irmãzinha”, “criança”). Ele foi frequentador das gafieiras, em especial a Elite do Meier e a Elite da Praça da República, entre 1940 e 1955.

⁷⁴ Neste livro não há marcação de páginas e sim subpartes: a referência a esta citação aparece como [99].

⁷⁵ *Diário Carioca*, 11 fev. 1934.

⁷⁶ Jamelão, em inúmeras matérias, é vinculado ao samba de gafieira e ao samba-enredo. Por exemplo, na matéria “Puxando o samba, eles empurram suas escolas” (*Jornal do Brasil*, 01 fev. 1983). Jamelão comenta que seu apelido surgiu na época que cantava na gafieira e fala sobre a Mangueira.

⁷⁷ “Do consulado para o tamborim” (*Diário da noite*, 26 nov. 1952). A matéria é sobre um cônsul espanhol que escreve letras de sambas e uma das letras de uma marcha carnavalesca conta da personagem “Nicolasa” que é retirada da gafieira pelo marido.

⁷⁸ *Diário da noite*, 01 fev. 1956, a letra da marchinha ‘O trombone do Botelho’ fala que o trombone “se escuta em Cascadura, picnic ou gafieira”.

- a dança⁷⁹;
- o fiscal de danças⁸⁰;
- a relação empregada e patroa⁸¹.

Associando as origens das sociedades dançantes (e da gafeira) ao carnaval, os escritos de Tinhorão (1965) identificam o rancho como uma possibilidade de diversão dos novos grupos urbanos no início do século XX. Estes realizavam bailes ao longo do ano nas sedes das sociedades carnavalescas, onde guardavam os instrumentos. No “Capítulo 13 – As Gafeiras” do livro *Os sons que vêm da rua* (1976), José Ramos Tinhorão propõe uma explicação para o surgimento desses salões de dança. Diz ele:

O aparecimento dos salões de dança para a gente do povo – depois denominados genericamente gafeiras – representa um curioso momento na história das relações de classe no Rio de Janeiro.

Essa novidade da criação de um serviço de bar e música de dança à base de conjuntos de sopro, cordas e percussão, geralmente instalados em salões de velhos sobrados do antigo centro comercial do Rio, ou de alguns bairros e subúrbios mais populosos, surgiu na segunda metade do século XIX, como uma evidente consequência da reestruturação social ocorrida após a abolição da escravatura. Engrossadas as camadas

⁷⁹ 1) “Zacarias colabora com a preparação da escola de samba com o desfile, que conta com passistas dançando “samba de gafeira”. *Jornal do Brasil*, 03 out. 1962.

2) “Portela é campeã do Carnaval carioca em 64”. *Diário da noite*, 14 fev. 1964. A matéria é sobre o carnaval da Portela e descreve a porta bandeira que veio com vestido de “melindrosa branca, a fazer malabarismo de gafeira”.

3) Simona Gropper: “Hoje são as rainhas”. *Jornal do Brasil*, 26 fev. 1968. A matéria fala de “Marlene que sempre foi muito de baile de carnaval e levou a gafeira para a escola, isso há sete anos”. Publicada na seção carnavalesca.

4) “Portela vai contar histórias e tradições do Rio Quatrocentão”. *Jornal do Brasil*, 21 fev. 1965.

5) “Companheiro lembra ‘Didi’”. *Jornal do Brasil*, 05 fev. 1990. A matéria fala sobre “Cara preta” apelido de um integrante da escola de samba União da Ilha; “Cara preta” está na União da Ilha há 19 anos. Desfilava primeiro na Ala da colher, depois, fundou a Ala da gafeira, “que fazia exposições de dança na avenida”.

6) “Desfile de hoje”. *Jornal do Brasil*, 14 fev. 1994. A matéria descreve a temática de um desfile de carnaval. “Tapetes voadores, gafeira, candomblé e cassinos prometem movimentar o público durante quase dez horas de samba na avenida”.

7) Também uma parte do Samba-enredo da Unidos da Tijuca traz referência ao samba e à gafeira - “É a pura cadência brasileira, / esse requadrado que fascina, / do boteco à gafeira / o samba ecoa em cada esquina”. *Jornal do Brasil*, 26 fev. 2006.

⁸⁰ “Cinco tostões vale a varsa! Grita o fiscal do salão: ‘Tirem a dama depressa’”. Trecho da matéria sobre o “Club dos carnavalescos do Andarahy”. *Gazeta de Notícias*. 03 mar. 1919. O fiscal de salão também é citado no livro *O Cabrocha* (1931) anunciando em voz alta também. “O fiscal de dansas [sic] da sociedade anunciou em voz alta, no meio do salão: – Senhores: esta é a última! Todos procuraram tirar as suas damas para aquela contra-dansa final” (JOTA EFEGÊ, 1931, [42]). O fiscal de salão como uma espécie de organizador do baile, era alguém que definia alguma conduta comportamental dos frequentadores (não colocar as mãos na cintura das mulheres, por exemplo) e a organização do desenrolar do baile, inclusive, o momento de conduzir as damas ao buffet. Veiga (2011), em sua tese, comenta sobre o ambiente de respeito e a importante função das honrarias e condução do baile.

⁸¹ A patroa chegou / na hora ‘H’ / na gafeira / com o filho no braço / decretou meu fracasso”. Trecho da letra da marchinha carnavalesca encontrada na seção “Músicas para o carnaval. Matéria de Estanislau Silva, Otávio Lima e Antônio Guedes. *Jornal do Brasil*, 06 fev. 1957.

populares com os contingentes de ex-escravos migrados principalmente dos estados do Rio e de Minas e com as primeiras levas de imigrantes estrangeiros, o Rio transformou-se numa cidade de casa de cômodos e de cortiços. [...]. Quando esses grupos novos conseguiram sedimentar a sua posição no quadro social da época, entre suas preocupações estava a de encontrar formas urbanas de diversão, pois quase todos os seus componentes se originavam de zonas rurais. Uma das soluções encontradas foi a do meio termo entre a festa folclórica e o baile citadino representado pelos ranchos: espécie de associações de vizinhos em torno de um grupamento que saía no carnaval, mas durante o ano realizava bailes nas salas onde se aguardavam os estandartes e instrumentos do rancho (TINHORÃO, 1976, p. 206-207).

A matéria “Pai das Gafieiras lembra sua vida e do Rio Antigo”⁸² aborda a vida de Júlio Simões⁸³, que fundou as primeiras gafieiras no Rio de Janeiro, dentre elas o Elite Club. Ele também associou o início das gafieiras às sociedades carnavalescas:

Naquele tempo funcionavam três associações sociais-recreativistas [*sic*] diferentes: os cordões, os ranchos e os zé-pereiras. Os últimos eram como clubes em que se dançava também. E foi numa delas, a Sociedade Clóvis Invencíveis, que em 1905, Júlio começou sua atividade. “Fui chamado para ser diretor de sala do Clóvis, e transformei tudo aquilo numa gafieira, local para danças. Nós tínhamos ali damas de honra das melhores do Rio Antigo, isto é, dançarinas que se podia tirar de olhos fechados, pois dançavam de tudo. Eu até me casei com uma delas mais tarde (*Jornal do Brasil*, 29 abr. 1970).

A matéria “Deixa falar que o Estácio é a escola”, publicada em 31/02/1965, no *Jornal do Brasil* por Mauro Ivan e Juvenal Portela, trata de uma entrevista com Ismael Silva sobre os primórdios da primeira escola de samba, Estácio, e no depoimento Ismael narra que:

Escola de samba nada mais é que um grupamento organizado, o agrupamento desorganizado existe até hoje em todos os bairros, de onde saem 50, 100 ou mesmo 200 pessoas fantasiadas de qualquer maneira. Gente com a cara suja, de roupa virada ao lado avesso, era assim antes da escola de samba [...]. Começamos a pensar nisso e daí surgiram as primeiras reuniões que foram na casa de cada um que cedia a sua para o povo se reunir. Assim é que mais tarde fundamos um clube. Alugamos uma casa e dávamos baile o ano inteiro para o carnaval termos dinheiro. Enfim, gafieira. Tínhamos assim dinheiro para o carnaval, juntando com o dinheiro dos associados. Assim foi feita a escola de samba (SILVA, Ismael, *Jornal do Brasil*, 31/02/1965).

Essa referência às origens da gafieira com o carnaval é endossada por Elton Medeiros, que confirma a associação do surgimento das gafieiras com os ranchos carnavalescos: “eu sou filho de dançarino de rancho, nos ranchos começam as estórias da gafieira, da dança de salão” (Entrevista concedida por Elton Medeiros à autora em 21/11/2014). Essas falas, tanto de Tinhorão e Simões, na reportagem, quanto de Elton Medeiros, em entrevista, não estão dentro da perspectiva de revelar as origens da gafieira com o carnaval, e sim de revelar, anos mais tarde, a necessidade da memória e da origem por parte da narrativa dos autores acima referidos.

⁸²“Pai das Gafieiras lembra sua vida e do Rio Antigo”, *Jornal do Brasil*, 29/04/1970.

⁸³ Júlio Simões (8/8/1892 – 11/3/1985) trabalhou como fiscal (ou mestre de cerimônias) nas sociedades União do Bom Viver, Diamante Club e Mimosas Japonesas, antes de fundar o Kananga do Japão. Fundou o Elite Clube e Vitória Danças no Rio de Janeiro, e o Salão Verde em São Paulo.

Este assunto será discutido nas seções sobre novas construções e histórias da gafieira, onde estes escritos serão articulados com os conceitos de lugares de memória e “documento/monumento”.

Quanto ao repertório musical, o livro de Jota Efegê aborda o repertório carnavalesco nos bailes na época de carnaval tocados pelas *jazz bands*:

Estava o Freitas, iniciando a série dos seus sucessos [*sic*] de músicas carnavalescas com a marcha “Eu vi você bolinar Lili”, então na intensidade de sua popularização [*sic*], e, quando a *jazz* espalhou os primeiros compassos da introdução [*sic*] dessa marcha (JOTA EFEGÊ, 1931, [88]).

Foram encontrados muitos casos de bandas, orquestras e locais tocando o repertório carnavalesco na época de carnaval⁸⁴. Considerando os espaços ligados ao carnaval em associação com os eventos de gafieira, situações encontradas no passado são vividas também no presente, como, por exemplo, os bailes de gafieira realizados na sede do Cordão do Bola Preta⁸⁵, que é um longevo cordão carnavalesco com sede atual na Rua da Relação. Em outros tempos, foram encontradas referências a bailes de gafieira nas quadras da Imperatriz⁸⁶, da Portela e da Mangueira⁸⁷, entre outros. Ao longo do ano, são realizados inúmeros bailes, alguns ligados à gafieira, e, em época de carnaval, há uma adequação do repertório. No capítulo três, serão analisadas situações contemporâneas de bailes em ação, e em um deles a Orquestra Tabajara toca uma sequência de marchas carnavalescas para animar a festa de um casamento. As marchinhas e alguns sambas-enredo fazem parte do “repertório potencial” de muitos grupos vinculados à gafieira e podem entrar no repertório de trabalho em função das circunstâncias de execução.

Seja nas letras das marchas carnavalescas, nas crônicas ambientadas no carnaval, no enredo dos sambas-enredo cantados na avenida, nas listas de repertório das bandas e grupos de baile de salão, existe uma aproximação entre carnaval e gafieira ao longo dos anos. Nas representações carnavalescas, muitas vezes são observados posicionamentos pejorativos em relação à gafieira. Este tipo de representação será discutido na próxima seção da tese.

⁸⁴ “Elite – sexta-feira, na gafieira Elite, baile pré-carnavalesco (*Jornal do Brasil*, 08 fev. 1966). “(Baile) ao som de antigas marchinhas de carnaval, cantadas por Emilinha Borba, a Gafieira Estudantina, na praça Tiradentes...” (*Jornal do Brasil*, 30 nov. 1990).

⁸⁵ “Gafieira do Bebê recebe Casuarina quinta no Bola Preta”, in <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/28863> - acesso 20 mar. 2014.

⁸⁶ “Tabajara à meia luz festa do Mello - Severino anima noites de gafieira na Leopoldinense”, *O Globo - Jornal de bairro*, 23 mai. 1986.

⁸⁷ Em 1979, encontramos um roteiro cultural que menciona lugares de samba e gafieiras: “gafieira e roda de samba, opções para o fim de semana” (...) “Além da Elite há inúmeras gafieiras que funcionam em escolas de samba, Mangueira e Portela, restaurantes e mesmo em churrascarias”. *O Globo*, 30 ago. 1979.

1.4 Gafieira - representações pejorativas e criminais

A maior parte das matérias relacionadas à criminalidade e inadequação no espaço da gafieira foram encontradas nas décadas de 1930, 1940 e 1950. Ao analisar o jornal *Diário da Noite*, na década de 1930, das dezessete matérias que foram encontradas sobre gafieira, catorze aparecem em páginas criminais. No *Jornal do Brasil*, na mesma década, de catorze das matérias encontradas, dez estão em seções criminais, já em 1940, de vinte matérias com a palavra gafieira, dez aparecem com referências a crimes e cinco em narrativas pejorativas. Essa quantificação foi feita para demonstrar a proporção de narrativas negativas vinculadas a gafieiras naquelas décadas. A partir de meados de 1950, esta proporção de narrativa vai aos poucos mudando (ver quadros de 1 a 3 sobre os resultados da análise quantitativa de seções dos jornais). Nestes contextos pejorativos, gafieira aparece com um lugar ou a maneira de se chamar o lugar onde se realizam bailes, onde tocam as “jazz” e dançam os casais.

Há muitas ocorrências de crime em gafieiras no subúrbio (como o “Jardim do Meyer”, “Democráticos do Meyer”, “Dança Ideal” em Madureira), mas também em gafieiras no Centro da Cidade (como a Elite), e os crimes mais recorrentes são assassinatos⁸⁸, punhaladas, brigas⁸⁹ e referência à briga por mulheres, ciúmes e amantes. Roubo, em muitos casos aparece como crime em referência a ilícitos envolvendo empregadas domésticas⁹⁰ e qualificados como “hábito inapropriado”. Além das seções criminais propriamente ditas, gafieira é mencionada em situações pejorativas nas cartas dos leitores frequentemente relativas ao barulho⁹¹, à má frequência e à diversão de classes mais baixas⁹². Assim como na seção sobre o carnaval, foram selecionadas algumas matérias pontuais para discutir a gafieira dentro deste contexto “pejorativo”.

⁸⁸ Agredido a navalha dentro de "gafieira", *Diário da noite*, 28 dez. 1944.

⁸⁹ “Desordem na gafieira”, *Diário da Noite*, 05 jun.1944. “Houve um conflito na gafieira”, *Diário da Noite*, 11 dez. 1944.

⁹⁰ “Não resistiu à tentação das roupas, dos perfumes e das joias da patroa”, *Diário da Noite*, 23 jan. 1940.

“Outras opiniões” (*Jornal do Brasil*, 06 jun. 1958). Seção de opiniões dos leitores onde as patroas reclamam que suas empregadas pegam “emprestado” seus objetos para ir às gafieiras e só descobrem depois.

⁹¹ “Opinião de nossos leitores”. *Jornal do Brasil*, 05 jul. 1946. “[...] Que dirá o sr. Redator, não falando de buzinas, mas de uma ‘gafieira’ instalada à rua Maria Amália... que promove bailes com ‘jazz’ infernais”.

“Na polícia e nas ruas” (*Jornal do Brasil*, 11 fev. 1954). Matéria encontrada na seção criminal que diz que a “Gafieira” das ruas Riachuelo e Frei Caneca está perturbando as noites dos moradores, fugindo da Lei do silêncio, sendo necessária a ativação da polícia.

“Os frequentadores da "gafieira" não deixam a vizinhança dormir" (*Diário da noite*, 4 set. 1943).

⁹² “Gente de circo”. *Jornal do Brasil*, 20 mar. 1947. Matéria encontrada na seção crônicas contando sobre o que é o circo, com uma comparação com a ‘Gafieira’: “O circo é pobre como a gafieira”.

A primeira matéria encontrada relacionando gafeira à criminalidade é de 1920, “Charivari num Club suburbano”⁹³, que noticia o fechamento do Club Fenianos de Cascadura, mais conhecido como gafeira, que cobrava mil e cem réis por cabeça, mas “não passava de um ponto de gente desclassificada que fazia bailes até cinco da manhã”, e houve “Charivari [confusão] que acabou levando o seu fechamento”. A matéria “A sahida do baile”⁹⁴ noticia um crime cometido por dois “malandros” a um estivador que conheceu duas mulheres na gafeira e, ao conduzi-las para a casa, deu de encontro com os “gatunos” que o esfaquearam. Ao se referir à gafeira, a matéria sugere que o nome gafeira era um apelido dado pela população a uma sociedade recreativa “mal frequentada”. A descrição sobre a frequência desta gafeira, que aparece como apelido de clube frequentado por mulheres de vida fácil e desordeiros, se dá assim: “Na rua Domingos Lopes, n. 243, em Madureira, está situado o Club de Dança Ideal, conhecido pelos moradores “locaes” [sic] como ‘Gafeira’, o ponto preferido por malandros e por mulheres de vida suspeita que há tempos ‘infestam’ o populoso subúrbio [...]”.

A matéria: “É nociva à sociedade. Uma ‘gafeira’ que não pode funcionar”⁹⁵ aparece na página que informa os crimes na cidade, e refere-se a uma “gafeira” no Méier, com o “pomposo” nome de “Clube dos Democráticos”. Novamente gafeira aparece como um apelido, uma maneira comum de chamar os lugares de dança e música; o local oficialmente aparece nos jornais como clube, mas era conhecido e chamado de “Gafeira”. A matéria do jornal segue adjetivando pejorativamente o lugar, mencionando a má frequência e a falta de ordem: “onde se congregam elementos perniciosos à ordem pública”[...] “Disto resulta que indivíduos da pior [sic] espécie, fazem naquela sociedade seu ponto de reunião” [...] “realizam festas que perturbam o socego [sic] do público”.

A maioria dos jornais tem uma narrativa parecida quando se posiciona em relação à gafeira, nas décadas de 1930 e 1940, mas alguns jornais se diferenciam na forma de tratar o tema. O jornal católico *A Cruz* tem uma narrativa também pejorativa e combativa em relação à gafeira, mas ligada a uma ética religiosa com valores específicos: “Gesto nobre impedir a ereção de uma gafeira, no lugar dela um santuário ao padroeiro São João de Cordeiro”⁹⁶. Na matéria ‘Funerais da Vergonha’⁹⁷, “gafeira” é associada a desordem diabólica: “A cidade

⁹³ “Charivari num club suburbano”. *A Razão*, 19 jan. 1920.

⁹⁴ “A sahida do baile”. *A Batalha*, 09 set. 1932.

⁹⁵ “É nociva à sociedade”, *Jornal do Brasil*, 22 fev. 1934. A matéria diz que a “gafeira do Méier, denominada “Clube dos Democráticos” não tem sua licença renovada por perturbar o sossego público dos moradores da área”.

⁹⁶ *Jornal A Cruz*, 05 abr. 1953.

⁹⁷ “Funerais da Vergonha”, *A Cruz*, 21 mar. 1954.

converteu-se numa vasta gafieira, correu solto o diabo”. Existe uma preocupação na época com o comportamento e os valores morais que são explicitamente expostos nos jornais, tal e qual revelados na análise de Abreu (2008) sobre o jornalismo de opinião dominante na imprensa até a década de 1960.

A matéria “Com as joias e as roupas da patrôa - Alice Baptista concentrava todas as atenções [sic] e despertava a inveja das outras frequentadoras da ‘gafieira’”⁹⁸ aparece na parte do jornal destinada a noticiar crimes, e é sobre um furto: uma empregada doméstica que foi flagrada usando a roupa da patroa na gafieira da qual era frequentadora. O que chama atenção, na narrativa pejorativa, é que o jornalista desta matéria associa a palavra gafieira a uma maneira carioca de ridicularizar: “Os cariocas com a facilidade que têm de tudo ridicularizar, já de há muito deram o nome de gafieira para os grêmios espalhados na zona central e norte da cidade e frequentados por cozinheiras, lavadeiras, arrumadeiras e copeiras que lhe servem os lares [...]”⁹⁹.

Há muitas matérias que revelam no próprio título as tensões sociais entre patroas e empregadas domésticas: “Para o sossego da vizinhança e o júbilo das donas de casa - A polícia fechou a gafieira”¹⁰⁰. A matéria se refere ao fechamento de uma gafieira na praia do Pinto e coloca que “as donas de casa não sabiam porque suas criadas chegavam sempre tarde no serviço, pudera! Se havia baile toda noite”. A frequência das gafieiras por “malandros”¹⁰¹, “mulheres de vida fácil”, “elementos perniciosos à ordem pública” e “frequentados por cozinheiras, lavadeiras, arrumadeiras e copeiras que lhe servem os lares” é recorrente em várias matérias em todos os jornais pesquisados.

A frequência destas trabalhadoras domésticas é encontrada nas narrativas de Jota Efegê, que categoriza os bailes em função de diferenças sociais, do poder aquisitivo e das atividades trabalhistas:

Lembrei-me da afirmação [sic] de Cabrocha de que referido gremio era frequentado por um grande número de empregadas de Botafogo, Cattete [sic] e adjacências [sic], e, numa rápida inspeção [sic], constatei a veracidade do affirmado [sic]. Muitas creoulas [sic] e mulatinhas, na sua faceirice feminina, deixando transparecer no

⁹⁸ *Gazeta de Notícias*, 21 mai. 1935.

⁹⁹ A matéria “No sarau do Cachopas do Engenho Novo” do jornal *A manhã*, 21 mai. 1935, menciona o mesmo furto abordado anteriormente. O repórter qualifica o conjunto que tocava como “jazz” e tocavam samba: “O baile do ‘Cachopas do Engenho Novo’ estava a fazer agua na bocca [sic]. Nunca a procurada ‘gafieira’ tivera seu salão tão cheio e animado. Dezenas de pares bem colados rodavam animadíssimos aos acordes do jazz que caprichava na execução do samba (...)”.

¹⁰⁰ “Para o sossego da vizinhança e o júbilo das donas de casa- A polícia fechou a gafieira”, *A Noite*, 06 ago. 1943.

¹⁰¹ A matéria “Na ‘Gafieira’ do Meyer” noticia o assassinato de uma mulher que era frequentadora da gafieira na estação do Méier e descreve o ambiente assim, de maneira pejorativa: “antro de verdadeira perdição, onde se reúnem centenas de mulheres de vida duvidosa e outros tantos ‘malandros’, bohemios [sic] de ínfima classe”. *Diário de Notícias*, 08 out. 1935.

exagero dos seus modos a cosinheira [sic] perita, que sabe preparar uma gallinha [sic] ao molho pardo, ou a ama solícita que pageia [sic] o garoto trefego (JOTA EFEGÊ, 1931, [97]).

A descrição do baile de gafeira, na matéria “Sábado na gafeira”, parece um resumo da representação pejorativa dos bailes de gafeira e de seus frequentadores daquela época:

Hoje, sábado, é o grande dia das “gafeiras” da cidade. As empregadinhas domésticas do subúrbio ao Leblon se multiplicam na ânsia de servir mais cedo o jantar, de chegar mais cedo aos salões coloridos decorados a papel fino. O perfume da patroa, o pó de arroz, e em alguns casos, o próprio vestido da patroa, vão enfeitar a mulatinha catita, desejosa de suplantar as outras, de aparecer, sobressair, atraindo os olhares gulosos da rapaziada e a inveja das rivais. Às 10 horas tem início a função. “A Orquestra mambembe ataca um samba ou uma marcha e os pares começam a se ‘desmilinguir” [sic] no salão multicor e berrante. Do início até de madrugada a animação é a mesma. Ou melhor, vai crescendo sempre, até a marcha final. O álcool esquenta as cabeças. Surgem disputas - ‘A mulher vais comigo!’- “Não vai!”. A discussão fica por aí porque não é negócio fechar o tempo no salão. Mais tarde, à saída ela reaparecerá, surgirá uma navalha, uns pescoções de contra-peso e a “morena” irá com o mais forte. Um ou outro mais impaciente, que não queria esperar o final para decidir a “parada” na rua é posto para fora aos bofetões enquanto a orquestra se faz ouvir mais alto, estridente para abafar o rumor da briga” (“Sábado na gafeira”, *Diário Carioca*, 27 set. 1941).

Essa matéria reafirma alguns fatos, já comentados, como a ordem dentro do salão imposta pelo fiscal, ou seja, a briga ocorre “à porta da gafeira”, a visão pejorativa da diversão das trabalhadoras domésticas e das orquestras (mambembe, mal tocada, estridente). Outras fontes, que não os jornais, contêm narrativas em que os músicos participam em situações de conflito, como na crônica acima e como citado na música “Piston de Gafeira”: “Mas a orquestra sempre toma providência/ tocando alto pra polícia não manjar/ e nessa altura como parte da rotina/ o pistom tira a surdina/ e põe as coisas no lugar”¹⁰². Jota Efegê narra o mesmo procedimento do conjunto musical que tocava na Sociedade Recreativa Familiar Bohemios de Botafogo:

O conflicto creado foi immediatamente restricto pela prompta intervenção dos dirigentes da sociedade, já acostumada a estas scenas. O conjuncto musical, muito de industria, mesmo no imprevisto do desenlace da scena, não interrompera a execução, procurando abafar com a sua harmonia a desharmonia reinante (JOTA EFEGÊ, 1931, [34]).

A questão racial foi associada à gafeira pejorativamente¹⁰³, na medida em que é criada uma analogia entre classe social e raça (quem frequenta a gafeira são “mulatas”, “roxinhas”, também quando se descreve quem foi preso ou cometeu o crime se coloca a cor da pele como

¹⁰² Este é um trecho da letra de “Piston de Gafeira”, composição de Billy Blanco.

¹⁰³ “Em tempo de swing”, *O Globo*, 27 abr. 1940. “Há três dias, mais ou menos, ardeu nos Estados Unidos um desses *clubs* dançantes de negros, comparáveis, pela cor, pelo aroma da transpiração e pela ternura encostativa [sic] dos pares, às ‘gafeiras’ onde nossas criadas perdem os empregos e conseguem descendentes”.

distinção entre pessoas). São narrativas que denunciam uma época de difícil inserção social deste grupo, que já vinha sofrendo abusos terríveis, desde a escravidão.

Nem todas as narrativas, entre 1930 e a primeira metade de 1950, são pejorativas, e, em algumas crônicas e matérias, ainda que em quantidade bem menor, a gafeira é representada positivamente. Por exemplo, uma matéria de 1938 cita a gafeira como um hábito saudável do subúrbio. No artigo “Pelos subúrbios”¹⁰⁴, o jornalista critica a visão negativa do subúrbio e ressalta que ele é “muito parecido com o resto da cidade e às vezes até melhor, apesar de ser tratado como inferior, e as ‘gafeiras’, tratadas publicamente como lugar de elementos maus, só são vistas assim após a intervenção da polícia”. A matéria “Em defesa das gafeiras e dos costumes”¹⁰⁵ também critica o olhar pejorativo e o abuso cometido pela polícia ao fechar as gafeiras: “quero estranhar e combater o despacho da autoridade policial encarregada de zelar por nossos costumes e diversões, mas sempre quero, em torno disso, dar, entre parêntesis, meu testemunho [...]”.

Jota Efegê, já mencionado na seção anterior sobre o carnaval, no livro *O Cabrocha* (1931) apresenta uma narrativa positiva, valorizando a qualidade das músicas. Em outras crônicas posteriores ao lançamento do livro, aparece essa mesma avaliação de caráter positivo:

Primeiramente a gíria carioca sempre renomeando-se em seu progresso constante deu-lhe um nome: ‘Mil e cem’. Depois substitui-o. Criou uma designação: ‘Gafeira’, aliás, deveria mesmo, ser substituído. ‘Mil e cem’ definia o preço, o custo do ingresso desses centros recreativos. Mil e cem da entrada. Cem réis dada gorjeta pra guardar o chapéu. A carestia da vida, a elevação dos preços, a taxação dos impostos, etc. Tudo isso se fez sentir. E os donos de ‘boites’ foram obrigados a aumentar o preço. ‘Dois mil e quinhentos’, Quatro mil e seiscentos’. Hoje cinco ou seis cruzeiros. Não mais poderia ter o nome de ‘Mil e cem’. Chama-se, portanto agora, gafeira.

A ‘Gafeira’ é o clube recreativo dos pobres, e principalmente de gente de cor. Não apenas as cozinheiras peritas em forno e fogão - que vão à gafeira dançar, divertir-se. Muita gente de certa importância também vai. Não para dançar, mas para conhecer. A Kananga do Japão que existiu na Rua Senador Eusébio recebeu a vinda de muita gente importante. Stefan Zweig foi ao ‘Elite Club’. Júlio Simões mandou fazer uma fotografia, [...] e lá na parede tem quadro bem grande do autor de ‘O mundo que eu vi’ em meio das ‘cabrochas’.

Alguém certa vez, disse que a ‘gafeira’ era o cassino dos pobres. E está certo de fato, isso. A ‘gafeira’ pode ser classificada ainda de modo pernóstico como nightclub de gente de cor, cassinos de pobres ou ‘Colored Night Clubs’, o que ela é. ‘Gafeira’ ou simplesmente ‘gafia’, é que diz verdadeiramente o que é a coisa. A ‘Gafeira’ diverte, recreia, por preço módico. A entrada custa apenas um ‘cachorrinho’ (cinco cruzeiros) e a gente diverte-se à grande, dança a bessa [*sic*]. Uma valsa, um *fox*, um *boogie woogie*, um samba. Principalmente um samba. Tudo, porém, com muita decência, com muita ordem porque se não “vai ter”. E na gafeira os verbos ter e haver são semelhantes, como ensina a gramática. São conjugados ao mesmo tempo. Quando se

¹⁰⁴ Pelos subúrbios”, *Jornal do Brasil*, 11 mai. 1938.

¹⁰⁵ SOUZA, Pompeu de. “Em defesa das ‘gafeiras’ e dos costumes”, *Diário Carioca*, 06 jan. 1946.

diz “vai ter” há, mesmo, imediatamente, na mesma hora [...] (JOTA EFEGÊ in *Diário carioca*, 31 jan. 1946).

Nesta matéria de 1946, Jota Efegê procura descrever, como um memorialista e cronista¹⁰⁶, como era a gafeira, o “baile mil e cem”, a “gafia”¹⁰⁷, a frequência e o fiscal do salão. As narrativas com uma necessidade de contar a história das gafeiras aparecem em maior número, a partir de 1960, em muitas matérias de jornais, e serão discutidas na próxima seção.

Relações entre gafeira e política são aparentes na matéria “Vargas tentará recuperar o Catete”¹⁰⁸, em que é mencionada a seguinte referência à gafeira: “O ex-ditador assume a direção do queremismo para agitar desde já a campanha de sucessão, e depois de revelar que o PTB nascera numa gafeira”. Gafeira aparece no texto como uma possível necessidade de associar as origens do PTB ao espaço da gafeira: um espaço “popular”. Segundo D’Araújo:

Vários relatos indicam datas e locais diferentes para a fundação do partido e os próprios petebistas às vezes se contradizem. Um dos fundadores e presidentes do PTB, Paulo Baeta Neves, por exemplo, lembrou certa vez que o partido fora fundado numa barbearia da praça Tiradentes em 9 de abril de 1945, e, em outra ocasião, narrou o mesmo episódio como tendo ocorrido numa gafeira da praça da República. Apesar dessas imprecisões, o certo é que os getulistas sempre se esforçaram por criar um mito de origem que desse ao partido um tom popular” (D’ARAÚJO, 1996, p. 27).

Essa tentativa de associar política e gafeira como uma expressão popular pode ser uma das explicações possíveis para a mudança de sentido das narrativas, migrando aos poucos para um sentido mais positivo em meados dos anos 1950.

1.5 Novas construções sobre gafeira

A partir de meados da década de 1950, outros tipos de referência à gafeira aparecem nos jornais. No *Jornal do Brasil*, das 42 matérias encontradas, apenas 15 se referem a crimes; no jornal *O Globo*, das 151 ocorrências, 32 estão em páginas criminais. No jornal *Diário da Noite*, das 314 ocorrências, 101 são criminais. Apesar de notar continuidades das representações negativas, como a reclamação do barulho, de furtos e crimes, há um elemento novo que surge nesta década: as propagandas e seções nos jornais específicas sobre lançamentos de músicas e

¹⁰⁶ Aragão, ao analisar a historiografia da música popular urbana carioca, coloca JOTA EFEGÊ na categoria de colecionista ou memorialista (ARAGÃO, 2013, p. 26). No texto ele aparece na mesma geração que Almirante e outros interessados em música, que escrevem e narram suas experiências e opiniões da época.

¹⁰⁷ “Gafia” no texto de JOTA EFEGÊ é colocada como o que “diz o que verdadeiramente é a coisa” como se fosse óbvio o significado de gafia para os leitores da época. O termo será discutido na seção sobre as possíveis origens da palavra “gafeira”.

¹⁰⁸ *Diário da Noite*, 01 jul. 1948.

discos. Também na seção dedicada aos teatros musicais foram observadas críticas positivas à gafeira.

Em páginas inteiras do *Jornal do Brasil* e do *Diário da Noite*, foram encontradas propagandas das lojas de “discos Palermo” noticiando os lançamentos e o acervo de discos, dentre eles, óperas completas, discos de longa duração e o repertório nacional. Ao longo da década são elencadas várias músicas com referência à gafeira; “Na Gafeira Salamaleque” do quinteto Todamérica¹⁰⁹, o LP “Dançando na Gafeira” de Santana e seu Conjunto¹¹⁰, “Chorinho de Gafeira” de Severino Araújo¹¹¹, “A Turma da Gafeira” de Altamiro Carrilho¹¹², “Violão na Gafeira” de Zé Menezes¹¹³, “Gafeira” de Djalma Ferreira¹¹⁴, “4 Gaiatos na Gafeira”¹¹⁵. Na década de 1950, Gafeira aparece recorrentemente na seção “Discos - Escreve Briabre” (sobre lançamento de discos) do *Diário da Noite*. São noticiados os lançamentos dos discos “Turma da Gafeira”¹¹⁶ (Sivuca, Zé Menezes, Moacyr Silva), “Piston de gafeira” (Geraldo Medeiros e seus colegas)¹¹⁷, entre outros¹¹⁸.

As maiores matérias¹¹⁹ sobre lançamentos de discos e compositores na década de 1950 aparecem no *Jornal Diário da Noite*¹²⁰. Algumas como: “A Tragédia dos malandros cariocas cantados em um samba de breque que será gravado em discos Continental”¹²¹, sobre a letra da música “Olha o Padilha” de Moreira da Silva (o Kid Morengueira) e Francisco Alves. Padilha era um delegado da época, que foi consultado pelos compositores para aprovar a letra. A letra conta a estória de um malandro (um personagem) que tinha medo do delegado Padilha (realmente havia um delegado Padilha que foi a fonte de inspiração da letra) e no final é humilhado pelo delegado e nunca mais vai à gafeira. A letra é uma brincadeira, uma crônica

¹⁰⁹ *Jornal do Brasil*, 06 jul. 1952. *Diário da Noite*, 06 out. 1953. “Edifique sua discoteca”.

¹¹⁰ *Jornal do Brasil*, 29 set. 1953. “De ver e de ouvir”.

¹¹¹ *Jornal do Brasil*, 29 set. 1953. “De ver e de ouvir”.

¹¹² *Jornal do Brasil*, 10 mai. 1957. “De ver e de ouvir”.

¹¹³ *Diário da Noite*, 24 out. 1955. “Edifique sua discoteca”.

¹¹⁴ *Diário da Noite*, 24 jun. 1954. “Discos long play populares”.

¹¹⁵ *Diário da Noite*, 14 mar. 1955. “Edifique sua discoteca”.

¹¹⁶ *Diário da noite*, 12 nov. 1958 “Escreve Briabre”.

¹¹⁷ *Diário da noite*, 14 abr. 1959.

¹¹⁸ O jornal *O Globo* tem basicamente as mesmas propagandas de LPs que os outros jornais. Foram encontrados também anúncios como: “o LP RGE ‘Coisas da Gafeira’ reunirá os sambistas Caco Velho e Raul Moreno”, *O Globo*, 10 ago. 1957; e o LP “Ginga de Gafeira”, de Raul de Barros, *O Globo*, 07 fev. 1958.

¹¹⁹ São matérias jornalísticas, onde há um texto explicativo sobre a obra ou os compositores, diferente das propagandas de página inteira onde há uma referência ao nome do disco, ao compositor e ao intérprete.

¹²⁰ Nesta época, até meados dos anos 1960, o *Diário da Noite* tem mais matérias com críticas sobre música que o *Jornal do Brasil*.

¹²¹ *Diário da Noite*, 29 fev. 1952.

urbana contextualizada na gafeira e a matéria ocupa meia página do jornal. Em matérias posteriores se faz referência a Moreira da Silva como o rei do samba de breque: “Moreira da Silva, o rei do samba de breque”¹²² e a reportagem aborda suas composições. A biografia *Um certo Geraldo Pereira* (por Campos, Gomes, Silva, Matos, 1983), conta um pouco da parceria de Moreira da Silva com as gafeiras.

A partir de 1955, há uma série de matérias sobre Billy Blanco e Jorge Veiga, a respeito da composição “Estatutos da gafeira”: “Billy Blanco: o melhor letrista de 1955”, “Billy Blanco e Estatutos da gafeira”¹²³, “Jorge Veiga e Black-out¹²⁴ recusaram o estatuto”¹²⁵ (sobre a recusa dos intérpretes Jorge Veiga e Black-out de gravar a música que acabou virando um sucesso na voz de Inezita Barroso). São músicas que abordam a gafeira e tratam com humor das temáticas do comportamento, da ordem, da polícia (o delegado está presente na letra da música “Olha o Padilha”¹²⁶ e na música “Estatutos da gafeira”¹²⁷), e que estão nas listas de sucessos anuais. Essa música, em particular, tem uma importância especial, pois, ouvintes e frequentadores de bailes, posteriormente, a reconhecem como um “samba de gafeira”, pela temática de gafeira na letra e o formato de crônica (sem refrão). Este olhar sobre estilos e gêneros musicais será tratado no capítulo 4. Além do mais, partes desta letra (“pelos estatutos da nossa gafeira, dance a noite, mas dance direito”) são frequentemente usadas nos jornais, nas falas informais e em

¹²² “Moreira da Silva, o rei do samba de breque”. *Diário da Noite*, 21 jun. 1952.

¹²³ “Billy Blanco e Estatutos da gafeira”. *Diário da noite*, 08 dez. 1955.

¹²⁴ Otávio Henrique de Oliveira (Espírito Santo do Pinhal, SP, 5/12/1919 - Rio de Janeiro, RJ, 9/2/1983) foi um cantor e compositor brasileiro. Adotou o nome artístico (sugerido por Capitão Furtado) de Black-out, composto inglês que significa “preto por fora”, devido à sua etnia negra, nome abreviado pela imprensa para Blecaute. <http://dicionariompb.com.br/blecaute> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Blecaute_\(cantor\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Blecaute_(cantor))

¹²⁵ “Jorge Veiga e Black-out¹²⁵ recusaram o estatuto”. *Diário da noite*, 27 abr. 1956.

¹²⁶ Letra da música Olha o Padilha de Moreira da Silva. “Pra se topar uma encrenca basta andar distraído/ que ela um dia aparece/ Não adianta fazer prece/Eu vinha anteontem lá da gafeira/com a minha nega Cecília/quando gritaram: "Olha o Padilha!"/Antes que eu me desguiasse/um tira forte aborrecido me abotoou/ e disse: "Tu és o Nonô, hein?"/ "Mas eu me chamo Francisco, /Trabalho como mouro sou estivador./ Posso provar ao senhor"/ Nisso um moço de óculos ray-ban/ me deu um pescoção/ Bati com a cara no chão/ E foi dizendo "eu só queria saber quem disse que és trabalhador,/ tu és salafra e acharcador./ Essa macaca a teu lado é uma mina mais forte que o Banco do Brasil,/ eu manjo ao longe esse tiziu."/ E jogou uma melancia, pela minha calça adentro, que engasgou no funil/ Eu bambeei, ele sorriu/ Apanhou uma tesoura e o resultado dessa operação é que a calça virou calção/ Na chefatura um barbeiro sorridente estava a minha espera/ ele ordenou: "Raspe o cabelo desta fera!"/ Não está direito, seu Padilha/ Me deixar com o coco raspado/ Eu já apanhei um resfriado, isso não é brincadeira/ Pois o meu apelido era Chico cabeleira/ Não volto mais a gafeira ele quer ver minha caveira./ Eu, hein? Se eu não me desguio a tempo ele me raspa até as axilas. O homi é de morte”.

¹²⁷ Letra da música “Estatutos da gafeira” de Billy Blanco; “Moço, Olha o vexame./O ambiente exige respeito. Pelos estatutos/ Da nossa gafeira/ Dance a noite inteira/ Mas dance direito./ Aliás. Pelo artigo 120/ O distinto que fizer o seguinte:/ Subir na parede/ Dançar de pé pro ar/ Debruçar-se na bebida sem querer pagar/ Abusar da umbigada/ De maneira folgazã/ Prejudicando hoje/ O bom crioulo de amanhã/ Será distintamente censurado /Se balançar o corpo/ Vai pra mão do delegado / Tá bem, moço?”.

citações, como bordões ou provérbios, em situações referentes ao baile ou não, aludindo a uma ordem¹²⁸. Na matéria “Onde estão os compositores do passado? ”, publicada em 1954, já existe um olhar sobre o passado e a uma tradição que vai se perdendo¹²⁹, temática que vai ser recorrente no fim da década de 1960.

As questões econômicas e comportamentais muitas vezes aparecem nas letras de músicas em que se evidenciam as comparações entre as boates da zona sul (Copacabana) e as gafieiras. Em 1958, Billy Blanco compôs a música “Estatuto de Boate”¹³⁰ onde faz uma irônica comparação entre as boates da zona sul e as gafieiras.

Veiga (2011) apontou que Billy Blanco fazia uma distinção entre os ambientes das casas noturnas: “Na boate, o ambiente era talvez mais depravado que na gafieira, porque o *grã-fino* desrespeitava muito o local onde estivesse. Tomava um pouquinho de álcool, ele já ficava exuberante!” (Billy Blanco *apud* VEIGA, 2011, p. 51). Na matéria de 1962, “Malandro bamba está entrando bem no carnaval”¹³¹, a distinção comportamental em função da classe e do ambiente é apontada ironicamente na letra, valorizando a ginga e o malandro em detrimento do “rebolado do distinto”: “O distinto quando samba/ se rebola no salão/ mas a ginga do malandro/ não é rebolado não”. E na gafieira há iluminação e na boate não tem luz “Que boate é gafieira/ Que a Light cortou a luz”.

Com relação à iluminação da gafieira, no caso de um baile contemporâneo, Veiga comenta que:

Em outros bailes – como, por exemplo, no Passeio Dance, no Centro, e na Churrascaria Gaúcha¹³², em Laranjeiras – as formas de abordagem podem ser muito mais acintosas, onde a licenciosidade é comum, a iluminação reduzida e os olhares menos discretos, se intensificando quanto mais próximo da pista de dança. Nesses locais de encontros e demonstrações públicas de afeto, a noção de respeito não é objeto de culto nem parece produzir os mesmos sentimentos nos frequentadores e outros códigos de conduta prevalecem. Por essa razão, configuram salões com

¹²⁸ Comentamos que em algumas matérias políticas, gafieira aparece com outros sentidos, e quando se referem ao estatuto da gafieira o usam como metáfora de ordem.

¹²⁹ “Onde estão os compositores do passado? ”, *Diário da Noite*, 10 jun. 1954. A matéria fala sobre Almanir Grego, compositor de Niterói, e Luiz Carneiro, que compuseram a música “Trombone na Gafieira”, gravada por Raul de Barros.

¹³⁰ Letra de “Estatuto de Boate” de Billy Blanco: “Gafieira de gente bem, é boate/ Onde a noite esconde a bobagem que acontece./ Onde o whisky lava qualquer disparate./ Amanhã, um sal de fruta a gente esquece./ Vamos com calma./ Olha o respeito/ Cuida do corpo/ Que a alma, não tem mais jeito/ O estatuto não prevê/ Mas eu lhe digo/ Traga a sua mulher de casa/ E deixa em paz a do amigo”.

¹³¹ “Malandro bamba está entrando bem no carnaval”, *Jornal do Brasil*, 28 fev. 1962. A matéria fala do sucesso da música “Malandro bamba” de Pedro Caetano, gravada por Ciro Monteiro: “Malandro bamba/ Malandro bamba/ Lá no morro antigamente o malandro era assim/ tinha o pé na capoeira e a mão no tamborim. /O distinto quando samba/ se rebola no salão, / mas a ginga do malandro não é rebolado não. / Já dizia o malandro / Nicanô Mané da Cruz / Que boate é gafieira / Que a Light cortou a luz”.

¹³² O “Baile da Graça” na Churrascaria Gaúcha foi visitado para esta pesquisa.

distintas moralidades na cartografia da dança de salão na cidade (VEIGA, 2011, p. 137).

Mesmo sendo um comentário contemporâneo sobre a questão da luminosidade da gafeira, nas duas matérias há uma valorização do discurso do ambiente da gafeira como um lugar de respeito com luz, onde as pessoas são vistas, em detrimento da boate, onde a “Light cortou a luz” e possivelmente como uma resposta às representações pejorativas da gafeira tão frequentes em momentos anteriores.

Foram encontradas referências a espetáculos e teatros musicais como: “Catuca por baixo” (a matéria realça umas das canções chamada “Gafeira”¹³³), “Os integrantes da Boite Béguin se apresentam no Teatro Dulcina com o quadro ‘baile da gafeira’” (o show é referido na matéria como o “o melhor espetáculo na noite carioca”¹³⁴), “Samba, carnaval e café - um show para turista ver”¹³⁵ (critica o espetáculo “Samba, carnaval e café” como “mais uma repetição de quadros dos espetáculos de Carlos Machado”, mas elogia o samba de gafeira de Mário e Jacinta”).

O espetáculo “Sambamba”¹³⁶, referido como um musical que conta a história das gafeiras. A matéria descreve que o espetáculo ocorreu no *Golden Room* do Copacabana Palace para o presidente Kennedy e contava com as participações de Jorge Veiga e Grande Otelo. Há uma série de notas jornalísticas informando que Grande Otelo iria fazer um filme chamado “Gafeira”¹³⁷.

A primeira nota é de 1964¹³⁸ e as chamadas sobre este assunto continuam até meados de década de 1990, mas ele não conseguiu filmar, apesar de ter sido aprovado em registros pelo diretor Roberto de Moura (CABRAL, 2007, p. 59).

¹³³ “Catuca por baixo”. *Jornal do Brasil*, 30 mai. 1950.

¹³⁴ *Jornal do Brasil*, 29 dez. 1955, 13 jan. 1956, 21 fev. 1956.

¹³⁵ THORMES, Jacinto, “Samba, carnaval e café - um show para turista ver”, *Última Hora*, 10 dez. 1960.

¹³⁶ “Belas vão mostrar samba carioca para Kennedy”, *Última Hora*, 18 out. 1962.

¹³⁷ Sergio Cabral escreveu uma biografia sobre Grande Otelo e mencionou os planos do ator para a realização do filme: “Nos momentos de calma, Otelo anotava na agenda detalhes do roteiro do filme sobre a gafeira, que deveria ter o título de *Saudades do Elite*. Nos planos dele, a cantora Daúde faria o papel da personagem Rutinha. Watusi também atuaria, e imaginou um ‘branquelo escanifrado’, que poderia ser Carlos Lofler, e um ‘mulatinho pernóstico’, que seria representado pelo filho Pratinha (José Antônio), e especulava sobre uma valsa que deveria ser executada na gafeira: ‘Neuza?’, perguntou, referindo-se provavelmente à valsa de Antônio Caldas (pai de Sílvio Caldas) e Celso Figueiredo, brilhantemente gravada por Orlando Silva em 1938”. Sergio Cabral, *Grande Otelo: Uma Biografia*, 2007, Editora 34, pag. 270.

¹³⁸ *Última Hora*, 26 mar. 1964.

Otelo foi frequentador do Elite Club e amigo de Júlio Simões (um dos proprietários do Elite Club referido em várias matérias como o fundador das gafieiras). Foram encontradas algumas referências à gafieira em programas de TV¹³⁹.

Sobre a década de 1960, chama a atenção o advento das propagandas “de tijolinho”¹⁴⁰ encontradas no *Diário da Noite*, são propagandas sobre lugares e conjuntos, principalmente a partir de 1963¹⁴¹. As narrativas positivas em relação à produção musical continuam na fala de Lúcio Rangel: “Gafieira é ao nosso ver um dos pontos altos da discografia da música popular brasileira”¹⁴².

Seções que falam de lançamentos de discos incluem repertórios vinculados a gafieira, como “Gafieira em Bossa Nova”¹⁴³ de Lauro Paiva, “Baile de Gafieira” de Ari Cordovil¹⁴⁴, “Jamelão”¹⁴⁵, “Roberto Silva”¹⁴⁶, “Bafo da Onça”¹⁴⁷, Elza Soares¹⁴⁸. Nos tijolinhos, foi encontrada também propaganda de espetáculos teatrais¹⁴⁹.

Uma dessas matérias aborda o estilo musical de Elza Soares: “cantando no estilo samba *bebop*, sambalanço e samba bossa nova, os sambas de gafieira”. A matéria destaca seu estilo

¹³⁹ “No País dos Cadillacs”. *O Globo*, 28 ago. 1956. Propaganda do programa televisivo “No País dos Cadillacs”, apresentando o Prof. Napoleon Levy, estudando o folclore da “*café-society*” e das “gafieiras” do Rio Teatro Auditório, TV-Rio.

¹⁴⁰ Maneira como são chamados os pequenos anúncios em forma de tijolo que são publicados diariamente, semanalmente ou mensalmente dependendo do acordo ente o anunciante e o jornal. O retângulo onde fica o texto é chamado informalmente de tijolo ou tijolinho e geralmente são textos iguais reproduzidos a cada edição do jornal.

¹⁴¹ “Bares, Boites e Restaurantes”.

(1) *Diário da Noite*, 11 mar. 1963; “Conjuntos: Lauro Paiva e Gafieira” (encontramos publicações diárias durante uma semana consecutiva).

(2) “Conjuntos: Walter e Gafieira”, *Diário da Noite*, 04 abr. 1963 (encontramos publicações diárias durante duas semanas), em seguida uma matéria explicativa sobre o baterista que se chamava gafieira.

(3) O baterista “Gafieira”, *Diário da Noite*, 26 abr. 1963; “Conjuntos: Jurandir e ‘Gafieira’”, *Diário da Noite*, 04 set. 1963. *Jornal Diário da Noite*, 26 abr. 1963, O baterista Gafieira que dirige o conjunto na boite Chicote, aparece em várias matérias.

¹⁴² RANGEL, Lúcio, *Jornal do Brasil*, 30 jan. 1960, 20 fev. 1960, 07 out. 1960. Seção “Discoteca mínima da música popular brasileira”.

¹⁴³ *Jornal do Brasil*, 25 mai. 1960, 1 jun. 1961, 15 jun. 1961. Seção musical “Discos em 45 rotações”.

¹⁴⁴ *Jornal do Brasil*, 29 jun. 1961. Seção “Bibliografia da música popular brasileira”.

¹⁴⁵ *Jornal do Brasil*, 6 ago. e 30 nov. 1961.

“Sonho de Jamelão é sossego e samba velho em casa nova”, *Jornal do Brasil*, 06 ago. 1964. Esta matéria conta a história de Jamelão, que deu início à sua carreira como cantor na gafieira.

¹⁴⁶ *Jornal do Brasil*, 30 nov. 1961.

¹⁴⁷ *Jornal do Brasil*, 30 nov. 1961.

¹⁴⁸ *Diário de Notícias*, 10 abr. 1960, pag. 3, Revista Feminina. “A sambista do momento é Elza Soares [...] Se acaso você chegasse é o sucesso”

¹⁴⁹(1) CABRAL, Sérgio e SCHNEIDER, Erno. “Sambamba” reúne o melhor e não é pretensioso. Um dos quadros do espetáculo é ambientado em uma gafieira vazia. *Jornal do Brasil*, 25 ago. 1964.

(2) “Brasil vai exportar mais um grande show de samba”. *Última Hora*, 16 ago. 1964.

vocal, menciona sua carreira internacional e divulga sua estreia no restaurante “Au Bon Gourmet”¹⁵⁰.

O *Diário da Noite* tem uma seção de crônicas assinada por Nelson Rodrigues chamada “A Vida como ela é” (posteriormente o autor migra para o jornal *O Globo*), que faz muitas referências à gafeira¹⁵¹. No jornal *Última Hora*, em que Stanislaw Ponte Preta é cronista, também aparecem matérias com referência à gafeira¹⁵². A narrativa carnavalesca é contínua, e a narrativa criminal nessa década, certamente, é bem menor do que nos anos 1930 e 1940.

Outro fato peculiar a esta época é a ocupação pela esquerda, com associações ao show Opinião e ao Zicartola, de espaços como as gafeiras Elite e Estudantina. Além de muitas referências nos jornais sobre espetáculos e eventos vinculados a estes grupos, esse assunto foi abordado por Veiga (2011) como um dos momentos de efervescência da gafeira Estudantina, antes de seu fechamento, nos anos 1970.

Essas incursões da esquerda em busca das “raízes” e da “autenticidade” originaram o estereótipo da “esquerda festiva”, empenhada na “tentativa de conscientização da população através da arte”. Esse frenesi intenso fixou a existência da Estudantina Musical na memória coletiva e inscreveu definitivamente seu nome no cenário cultural da cidade” (VEIGA, 2011, p. 66).

1.6 As histórias da gafeira

A década de 1960 proporciona uma grande quantidade de matérias com uma perspectiva histórica¹⁵³, empenhadas em contar uma história das gafeiras, com foco em explicações sobre

¹⁵⁰ “Elza Soares estreia amanhã no “Au Bom Gourmet”. *Última Hora*, 12 nov. 1962.

¹⁵¹ (1) RODRIGUES, Nelson - "A morte negra". *Diário da Noite*, 10 out. 1961, na seção “A vida como ela é”: "Eu sou de gafeira" - fala personagem que tinha origem humilde.

(2) RODRIGUES, Nelson. “O perfume da morte”. *Diário da Noite*, 19 out. 1961. Fala de um personagem: “Que perfume horrendo usa a Joci! Isso é loução de gafeira, no duro! Que coisa meu Deus! ”.

(3) RODRIGUES, Nelson. “Ódio de mulheres”. *Diário da Noite*, 10 out. 1961. “Isso eu não faço. Escuta, Carminha. Eu não vou transformar meu lar em uma gafeira”.

(4) RODRIGUES, Nelson. “Demência”. *Diário da Noite*, 10 out. 1961. “Proibo-lhe de encher a casa de velas! Isso aqui não é uma gafeira”.

¹⁵² (1) PONTE PRETA, Stanislaw - “Da correspondência”. *Diário da Noite*, 13 mai. 1961. Resposta de Stanislaw Ponte Preta a apelo de Sérgio Cabral no *Jornal do Brasil* para escreverem artigos sobre a música popular brasileira. Stanislaw responde dizendo que no *Diário Carioca* têm várias matérias sobre discos, por exemplo: “Ary Cordovil na Gafeira”.

(2) PONTE PRETA, Stanislaw. “Apenas um cidadão elegante”, *Última Hora*, 14 jun. 1961. Crônica em que dois policiais avistam um mulato alto, bem vestido, mas que parecia um rufião de gafeira, estava tudo certo mas queria andar elegante.

¹⁵³ (1) TINHORÃO, Carlos e CABRAL, Sérgio. “Samba de breque coincide com o ‘jazz’ em bossa, em liberdade e improvisação” (*Jornal do Brasil*, 23 fev. 1962). “Assim, como a gafeira se tornaria reconhecida como o seu clube, o samba seria a sua música, surgindo o samba de breque como uma caricatura consciente de sua malícia...”.

as origens e sociabilidade desses espaços de música e dança, simultaneamente a uma série de matérias publicadas sobre o fim das gafieiras. Essas narrativas perduram até o final da década de 1980 e são reproduzidas em muitas matérias diferentes: uma espécie de linhagem de matérias sobre o mesmo assunto, abordando-o da mesma maneira, às vezes com textos praticamente copiados.

A matéria “Tradição de gafieira já não vai da valsa, mas do samba errado”¹⁵⁴, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1961, fala pela primeira vez do conteúdo que será posteriormente repetido muitas vezes, nos jornais e em outras fontes. A matéria trata da vida de Júlio Simões, que teria fundado a primeira gafieira, em 1906, chamada de “Sociedade de Danças Clóvis Invencível”. O jornalista escreve que “ele [Júlio Simões] resolveu mudar o estilo da Sociedade Zé Pereira dedicada a ‘bate-bumbo’, isto é, realizar bailes carnavalescos em um clube promotor de arrasta-pés três vezes por semana”. A matéria diz que, por causa deste sucesso, Simões conseguiu fundar o “Kananga do Japão” (onde tocava Sinhô e havia concurso de valsas) e, posteriormente, o “Elite Club”. O jornalista afirma que o aparecimento do samba causou um grande impacto nos frequentadores das gafieiras. O samba inicialmente desagradou os frequentadores mais velhos e depois “fez tanto sucesso que passou a ser considerado vestibular indispensável a todo candidato bailarino ou instrumentista”. A matéria ressalta as presenças ilustres de Donga, Pixinguinha, Sílvio Caldas, Ary Barroso e Stefan Zweig na gafieira Elite, onde os músicos bisavam sambas como “Pelo Telefone”. O jornalista reproduz a fala de Júlio Simões que diz: “Daí pra cá a tradição das gafieiras mudou muito e até o termo gafieira inventado pelo colunista da seção recreativa do *Jornal do Brasil*, ‘Picareta’¹⁵⁵, ganhou um sentido pejorativo”. “Mas, naquele tempo, designava apenas o tipo de sociedade de danças frequentada pela classe média, sem preconceito de côr [sic] ou quaisquer outros”. Júlio Simões

(2) “Criador das gafieiras ganha festa”. *Jornal do Brasil*, 08 ago. 1962. “O presidente do Sindicato de casas de diversões da Guanabara, e também criador das conhecidas gafieiras, será homenageado hoje por seu aniversário”.

(3) MASSON, Nonato. *Jornal do Brasil*, 16 ago. 1963. “A marcha do samba. Há sete tipos de samba: de escola ou de morro, de carnaval, de breque e de meio de ano. De gafieira todos são”.

(4) “Estatuto não previu o fim da gafieira”. *Jornal do Brasil*, 24 mai. 1964 “Após 37 anos de gafieira, vê o fim”.

(5) “Faz 72 anos o fundador da gafieira”. *Jornal do Brasil*, 08 ago. 1964. “Júlio Simões, o criador da famosa gafieira, completa 72 anos”.

(6) “Deixa falar que o Estácio é a escola”. *Jornal do Brasil*, 31 mar. 1965. Conta a história da criação da Escola de Samba Estácio, com as origens misturadas com as gafieiras.

(7) “Música popular em cinco tempos”. *Jornal do Brasil*, 21 out. 1967. Matéria que fala sobre a fase de ouro da música popular, quando foi criado o samba de gafieira.

¹⁵⁴ “Tradição de gafieira já não vai da valsa, mas do samba errado”. *Jornal do Brasil*, 03 ago. 1961.

¹⁵⁵ *Diário de Notícias*, 05 fev. 1931. Esta matéria menciona que Picareta era o apelido de Romeu Arêde, Presidente do Centro de Chronistas [sic] Carnavalescos.

critica a influência de ritmos americanos que deturpam a dança e o samba, que segundo ele, “não tem mais estilo próprio [...]”. “Antigamente um bom dançarino de samba não saía do compasso certo e não dava quedas demais. Hoje, parece até briga de capoeira”. E a matéria é finalizada com a ênfase no único aspecto que não mudou: “a tradição de respeitabilidade”. Júlio Simões cita a letra da música “Estatutos da Gafieira”: “qualquer um pode dançar a noite inteira, desde que dance direito”. “No Vitória e outras [gafieiras] – embora nem todas – não se toca *rock*, o cavalheiro não pode abraçar a dama nem sentado na cadeira, freguês embriagado não entra e o traje indispensável é o paletó e gravata, no mínimo camisa fechada”. E o jornalista conclui - “caso contrário Seu Júlio bota qualquer um pra fora com toda autoridade de polícia na sua gafieira”.

Dois anos depois, Tinhorão e Sérgio Cabral escrevem a matéria “Samba de breque coincide com *jazz* e bossa, em liberdade e improvisação”¹⁵⁶. A matéria repete exatamente o que foi publicado anteriormente sobre o surgimento das gafieiras: a transformação das sociedades carnavalescas através da ideia de Júlio Simões (ênfaticamente o desejo de formar sociedades dançantes frequentadas pela classe média sem preconceito de cor) e a invenção do termo pelo jornalista Romeu Arêde. Mas à narrativa dos jornalistas soma-se ainda uma análise histórica-social carioca:

Identificados pelos raros tipos de atividade que podiam desempenhar pelo nivelamento na baixa condição econômica e pelas limitações impostas pelo preconceito de cor, essa numerosa massa de pretos e mulatos acabaria ganhando por volta da década de 1930, um tipo de comportamento social, de psicologia e até de linguajar próprios, o que não tardaria em distingui-los e torna-os reconhecíveis dentro da comunidade. Assim, como a gafieira se tornaria conhecida como seu clube, o samba seria sua música, surgindo o samba de breque como uma caricatura consciente de sua malícia, da sua capacidade de improvisação e do seu orgulho (TINHORÃO e CABRAL, *Jornal do Brasil*, 23 fev. 1962).

A partir dos estudos de Vinci de Moraes¹⁵⁷, Aragão (2011), ao discutir a historiografia da música popular urbana carioca, revela como a maneira de abordar a música urbana vai se

¹⁵⁶ “Samba de breque coincide com *jazz* e bossa, em liberdade e improvisação”. TINHORÃO, José Ramos e CABRAL, Sérgio. *Jornal do Brasil*, 23 fev. 1962.

¹⁵⁷ Aragão (2011) em sua tese aprofundou a questão da historiografia da música popular urbana carioca utilizando como referência os estudos de Vinci de Moraes: “Como indicado por Moraes (2006) o discurso destes primeiros memorialistas da música popular tem alguns pontos em comum:

1) o fato de terem estabelecido a “fusão entre a prática da construção da memória e a organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros sobre a música urbana, no momento em que ela surgia como fato cultural e social” (Moraes, 2006, p. 120);

2) por serem tais memorialistas “observadores participantes” (pelo menos no caso de Gonçalves Pinto e Barbosa) ou pelo menos “testemunhas oculares” (como é o caso de Vagalume) dos eventos musicais da época, suas visões parecem, no dizer de Moraes, “ter-lhes concedido uma espécie de credenciamento automático para definir a seleção

constituindo, inicialmente através de uma geração de colecionistas, como Jota Efegê¹⁵⁸, Mozart Araújo e Lúcio Rangel, principalmente nos anos 1950. Esses colecionistas “tinham pretensões científicas para salvaguardar a memória musical nacional, e como temas de suas narrativas aparecem: verdade dos fatos, origens, linha evolutiva e questão de autoria de cunho ideológico e nacionalista” (ARAGÃO, 2013, p. 27). Essa geração tem papel fundamental na institucionalização da música popular brasileira, mas são “puramente biográficos e dão ênfase nas obras” (ARAGÃO, 2013, p. 27).

A partir de 1960 aparece um novo tipo de narrativa, com os escritos de José Ramos Tinhorão:

Uma nova vertente de estudos sobre a música popular nasce na década de 1960 a partir da obra de Tinhorão. Embora contendo ainda elementos que podem ser apontados como resquícios do colecionismo da geração anterior, suas obras têm por base a metodologia da história social e do materialismo histórico, comuns a este período. Fatos históricos e políticos da nação passam a ser entendidos como estruturas definidoras das condições sociais e artísticas desenhadas em diferentes períodos. A música aparece como uma ‘supra estrutura’ determinada pelas condições políticas e econômicas da nação e também a dominação e luta de classes regidas por forças nacionais e internacionais. De uma forma bastante genérica, pode-se dizer que o cerne da obra de Tinhorão está calcado na relação entre grupos sociais e da ideia de autenticidade cultural, por oposição a outros grupos sociais que se afastariam desta, por injunções econômicas e políticas. Entre os grupos portadores dessa autenticidade estariam os contingentes de negros e proletários da população, que, em finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, se estabeleceu no Rio de Janeiro, em regiões como a Cidade Nova e o Estácio (ARAGÃO, 2013, p. 29).

Esse debate, entre autenticidade, nacionalismo e dominação cultural, é marcante nos textos de Tinhorão, publicados no *Diário Carioca*¹⁵⁹, no *Jornal do Brasil*, e em livros de sua autoria, como: *Os sons que vem da Rua* (1976) e *História Social da Música Popular Brasileira* (1998), em que a temática do surgimento das gafieiras está presente desde os títulos. A sequência de cinco matérias que Tinhorão publicou no *Diário Carioca* em 1965¹⁶⁰, intituladas “A história das gafieiras”, trata das origens das gafieiras e traça uma feroz crítica à ocupação da Gafieira Estudantina pela classe média e por estudantes que a transformaram em “reduto de

dos ‘fatos dignos’ de registro, sua veracidade e a ordenação causal e temporal dos eventos (Moraes, 2006, p. 121 apud Aragão, 2011, p. 2).

¹⁵⁸ O livro “O Cabrocha” de Jota Efegê (1931), somando-se às crônicas já citadas, estaria dentro dessa categoria de autores colecionistas, que Aragão revela em sua análise sobre a historiografia da música urbana carioca.

¹⁵⁹ Na década de 1960, há uma seção no jornal *Diário Carioca*, chamada “Cultura Popular”, na qual Tinhorão escrevia artigos semanais. Havia debates no jornal, com críticas entre jornalistas do mesmo jornal e comentários entre jornalistas, por exemplo com o jornal *Última Hora*.

¹⁶⁰ História das gafieiras 1. *Diário Carioca*, 24 fev. 1965.

História das gafieiras 2. *Diário Carioca*, 26 fev. 1965.

História das gafieiras 3. *Diário Carioca*, 28 fev. 1965.

História das gafieiras 4. *Diário Carioca*, 05 mar. 1965.

História das gafieiras 5. *Diário Carioca*, 06 abr. 1965.

atração para brancos à procura da cor local”. Inicialmente, Tinhorão aborda a reestruturação social após a abolição da escravatura: “contingentes negros e proletários da população que encontraram nos ranchos sua forma de diversão: uma espécie de meio termo entre festa folclórica e baile citadino onde associações saíam no carnaval e durante o ano realizavam bailes”. Em um primeiro tempo, em bairros como Mangue, Saúde, Praça Onze e, a partir da obra de descentralização das zonas pobres, esses bailes foram se espalhando para outros bairros (matéria já mencionada ao abordar o carnaval). Tinhorão explica a gafieira como:

A primeira criação social de grupos praticamente sem experiência de vida de salão. E tanto isso é verdade que, na tentativa de imitar os bailes da gente da classe média, tantos eram os pequenos equívocos que um cronista chamaria pela primeira vez esses tipos de clubes de gafieira, querendo expressar com o neologismo a verdadeira enfiada das gafes cometidas (TINHORÃO, História das gafieiras 1, *Diário Carioca*, 24 fev. 1965).

Em seguida, Tinhorão comenta uma entrevista de Júlio Simões (ele não cita a data e nem qual entrevista), mas, pode-se supor que ele se referia à matéria do ano de 1961 que foi encontrada, durante esta pesquisa e acima mencionada. Tinhorão interpreta a declaração de Júlio Simões, que define a gafieira “como tipo de sociedade de danças frequentada pela classe média, sem preconceito de cor [sic] ou quaisquer outros”, como um engano e o que se evidenciaria em sua fala é que o preconceito de cor impedia a “massa de crioulos e mestiços de se divertirem ao lado dos brancos [...] e a preocupação da ascensão social revelou-se pela extrema rigidez com que os dirigentes dessas sociedades faziam observar os princípios de ordem e etiqueta”. Ele interpreta a ordem, a etiqueta e a rigidez como uma forma de legitimação dos frequentadores.

Segundo Tinhorão, a peculiaridade destes clubes foi expressa no livro *O Cabrocha*, em que o autor afirma que “brancos, pobres conviviam com os pretos”¹⁶¹, e isso teria despertado a curiosidade da classe média sobre esses espaços de diversão. Segundo Tinhorão, esta era a originalidade desses clubes, diferindo dos “clubes de pretos norte-americanos”.

Em seguida, Tinhorão aborda a moderna geração universitária cansada das boates de Copacabana da década 1950: “influenciados pelas matérias dos recentes cursos de sociologia resolvem entrar em contato com o povo indo às escolas de samba e à gafieira”. Ele reforça esta tendência quando se refere a Estudantina, vizinha do restaurante Zicartola. Segundo Tinhorão,

¹⁶¹ Esta frase, que não foi encontrada “ipsis literis” no livro “O Cabrocha”, entende-se como uma interpretação de Tinhorão publicada na matéria sobre a História das gafieiras.

“era tanta a frequência da classe média que os crioulos tinham sumido levando a um processo de alienação, desvirtuamento e falta de autenticidade” (id.).

Algumas matérias que abordam a história e as origens da gafeira, não mencionam o incidente de Romeu Arêde, mas enfatizam a questão do código de comportamento dentro do baile e a ordem. A matéria “Pai das gafeiras lembra sua vida e do Rio Antigo”¹⁶², publicada em 1970, trata do depoimento de Júlio Simões para o Museu da Imagem e do Som, onde foi acompanhado por Grande Otelo. O jornalista (não mencionam o nome) enfatiza nessa matéria as pessoas célebres que passaram pelo Elite Club, como Stefan Zweig e os artistas que Simões ajudara financeiramente, como Grande Otelo e o cantor Blecaute:

Grande Otelo, que chegou de São Paulo, foi direto para o MIS ajudar o velho Júlio a desenterrar fatos para seu depoimento. Ali anunciou que compôs um samba que fez especialmente para Júlio e Elite “como uma forma de pagar o muito que fizeram por mim”. A canção composta em 1952 começa dizendo: “Ah que saudades da Elite/ da Elite do Júlio/ Quanta recordação das trabalhadas do mestre-sala e do fiscal do salão” (OTELO, Grande, *Jornal do Brasil*, 29 abr. 1970).

Nesta matéria, o depoimento de Júlio Simões aborda as origens das gafeiras nos ranchos e menciona sua participação como integrante, dono ou administrador do “Clóvis Invencíveis” em 1906. Depois, como dono do Kananga do Japão, dividindo a sociedade com Juca da Kananga (José Constantino da Silva), tio de Elizeth Cardoso (que na época dançava profissionalmente como *taxi-girl*), do Carioca Danças (1935), onde funcionava o Bola Preta, Jardim do Méier (conhecido como Elite do Méier por ter o mesmo dono do Elite Club), e, em 1942, funda o “Salão Verde” em São Paulo. O depoimento não inclui a história da expulsão do jornalista, mas enfatiza a ordem exigida dos frequentadores e a sua função como fiscal de salão:

Eu era atrevido, nunca matei ou feri alguém, mas quem abusasse eu pegava com minhas mãos com força e jogava para fora. Havia no Rio um delegado muito severo que um dia me viu na gafeira passando uma revista nas pessoas. Ele me apoiava porque eu zelava pela moralidade no salão. Duas coisas ninguém tinha coragem de fazer; dançar de rosto colado e pôr as mãos nas costas da dama sem usar lenço [...] (SIMÕES, Júlio, *Jornal do Brasil*, 29 abr. 1970).

Na matéria “Dance a noite inteira, mas dance direito”¹⁶³, a entrevistada é Carminha Rica, e a jornalista a descreve como: “frequentadora, ex-porta-estandarte do Bola Preta, mulata especialista em samba de gafeira”. Carminha recorda-se que Gafeira era lugar de respeito, frequentado por pessoas mais humildes, cuja elegância dos trajes era notável: “O mais importante era o respeito. Porque hoje, todo mundo pensa que gafeira era bagunça. Negativo: até o pé da dama eles olhavam [...]”. O interessante nesta matéria é que Carminha cita os

¹⁶² “Pai das gafeiras lembra sua vida e do Rio Antigo”, *Jornal do Brasil*, 29 abr. 1970.

¹⁶³ CAMPOS, Gilse: “Dance a noite inteira mas dance direito”, *Jornal do Brasil, Caderno B*, 06 out. 1972.

frequentadores: Jamelão, Nelson Gonçalves, Moacir Silva, Grande Otelo, Mario Lago e Noel Rosa. Carminha ainda diz que já não existia mais gafieira como no passado: “antigamente caprichava-se em se vestir bem, os cavalheiros faziam reverência para convidar as damas: era ‘uma educação danada’”.

Por meio destas matérias, foram recolhidas algumas explicações referentes à gafieira com narrativas peculiares a cada um dos jornalistas: que a palavra surge como resultado da expulsão de um jornalista do Elite Club e que ele teria usado a palavra como um neologismo criado a partir do substantivo “gafe”, que Júlio Simões teria fundado as primeiras gafieiras ao transformar o bloco carnavalesco em bailes ao longo do ano e que o ambiente era de respeito garantido pelo fiscal de salão, função exercida pelo próprio Júlio Simões.

É importante ressaltar que Jota Efege em 1946 (quinze anos antes da matéria em que Simões cita a expulsão do cronista carnavalesco), na matéria¹⁶⁴ do *Diário Carioca* (já citada) escreveu que: “‘gafieira’ pode ser classificada ainda de modo pernóstico como o ‘*night club*’ da gente de côr. Cassino dos pobres ou ‘*Coloreds night club*’ não exprimem bem o que ela é, ‘Gafieira’ ou simplesmente “gafia”, sim, é que diz, verdadeiramente, o que é a coisa. A ‘gafieira’ diverte, recreia, por preço módico”. Efege não cita a história da expulsão do cronista carnavalesco e nem gafe como cópia inapropriada de bailes da classe média.

A fala de Júlio Simões, em 1960, pode ser interpretada como uma memória de alguém envolvido desde 1906 com o trabalho de administrar as gafieiras, considerando que naquele momento ele era dono da gafieira Vitória e do Elite Club¹⁶⁵, fechado em 1964 e depois reinaugurado. Considerando também que este é um período em que se começa a falar de uma crise que resulta no fechamento de diversos espaços de gafieira, é possível imaginar que no discurso de Simões esteja presente um interesse comercial e que o enquadramento desta memória poderia favorecer seu negócio, consagrando-o como o criador das gafieiras. Somada a esta memória havia toda a conjuntura de um debate cultural levantado também por Tinhorão, entre nacionalistas contra os “bossa novistas”, entre os que defendiam a MPB contra os que achavam que havia invasão e assimilação do *rock* e do *jazz*, e outro grupo que defendia a transformação da música. O debate, na década de 1960, entre o rock-jovem guarda (o iê-iê-iê), o uso da guitarra elétrica e a MPB, traz à tona o discurso das origens da gafieira como uma expressão nacional. Entendê-la como um espaço “democrático” e “autêntico”, poderia ser um

¹⁶⁴ EFEGÊ, Jota, *Diário carioca*, 31 jan. 1946.

¹⁶⁵ Segundo Veiga (2011), Júlio Simões era filho de imigrantes italianos, nascido em Buenos Aires e foi registrado no Rio de Janeiro.

encaixe perfeito para sua sobrevivência. Não se pode afirmar que Júlio Simões estivesse no debate com a questão estética, mas, na matéria de 1961, ele assevera que “não tocar *rock* estava na lista dos ‘estatutos’”, então, pode-se concluir que para ele a conduta do roqueiro não seria apropriada para a gafeira. Na década de 1970, o contexto era de fechamento de muitos estabelecimentos e de crise das gafeiras no Rio de Janeiro, concomitantemente ao sucesso do *rock* e das boates.

Veiga (2011) também aborda em sua tese a grande quantidade de matérias jornalísticas sobre o fechamento de gafeiras no início da década de 1970. E lista algumas matérias como: “Gafeira: A morte de um passado de glória”¹⁶⁶; “Na gafeira em crise, nem todo ambiente ainda exige respeito”¹⁶⁷, “Últimas gafeiras”¹⁶⁸, “A gafeira está morrendo?”¹⁶⁹. Nesta última matéria, são apresentados alguns motivos para o “esquecimento das gafeiras”, como “o afastamento para os subúrbios de alguns boêmios e o aparecimento do iê-iê-iê, que impôs a forma dos pares dançarem de outras formas e separados”.

Em seguida será discutido como, em momentos posteriores, esta memória de Simões vai se impondo e se tornando um “documento/monumento”, através do “resultado do esforço voluntário ou involuntário de quem mantém a memória”, na medida em que esta história acaba se oficializando, com a publicação, em 2013, de um documento na Câmara Municipal¹⁷⁰ que menciona a história da expulsão de Arêde e a relação de gafeira com gafe. Por que foi esta a memória que ficou? Por que a história da expulsão de Romeu Arêde e da sua invenção do termo gafe são reproduzidas infinitamente? O fato de a palavra gafeira ter surgido com a expulsão deste repórter em 1930 não faz sentido porque a palavra gafeira aparece em 1917 no jornal e era a maneira de chamar os muitos clubes e grêmios recreativos, inclusive o Elite Club, como constatado ao longo deste capítulo, em tantas matérias de épocas e jornais diferentes. Estas narrativas reforçam a ideia de que o ambiente tinha ordem, respeito e o fiscal de salão. Será que a própria ideia da constituição dos estatutos não seria uma maneira de se proteger da visão pejorativa, da representação violenta, do preconceito, de evitar o fechamento das gafeiras e de possibilitar seu funcionamento comercialmente?

¹⁶⁶ “Gafeira: A morte de um passado de glória”. *Jornal do Brasil, Caderno B*, 10 out. 1970.

¹⁶⁷ “Na gafeira em crise, nem todo ambiente ainda exige respeito”. *O Globo*, 03 nov. 1972.

¹⁶⁸ “Últimas gafeiras”. Revista *VEJA*, 06 dez. 1972, p. 72.

¹⁶⁹ “A gafeira está morrendo?”. *ARAÚJO, Última Hora*, 04 ago. 1976.

¹⁷⁰ Projeto de lei, número 625/2013 In:

<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1316.nsf/249cb321f17965260325775900523a42/5c0b9ccc7fd73f9003257c370056d0d8?> (acesso em dez. 2014).

Por que é tão importante em diversos relatos reforçar a ideia de ordem no salão? Ideia tão divulgada e tão importante que se concretiza na oficialização dos estatutos escritos na parede da Estudantina em 1978? Em que sentido a memória e a identidade vão se amalgamando até formar uma verdade em busca de um passado, de uma tradição?

A temática das origens e dos estatutos foi abordada por Veiga (2011), portanto será estabelecido um diálogo com sua pesquisa na tentativa de entender de que maneira as gafieiras vão sendo relatadas e compreendidas, e de que maneira se percebe um sentido de identidade e memória conectadas e revividas em falas posteriores.

1.7 A questão da gafe: desconstruindo o mito

A pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional com o objetivo de recolher dados sobre as origens das gafieiras, teve como resultado diversas matérias jornalísticas que a partir de 1960 tratam o “mito de origem” desses locais de dança. A versão mais difundida e repetida em várias matérias de épocas, jornais e fontes diversas, é a de que um jornalista queria entrar na Gafieira Elite e foi barrado por Júlio Simões por estar alcoolizado. Cada texto jornalístico relata o episódio com algumas peculiaridades, como uma espécie de trama narrativa.

Nos exemplares consultados até 1961, não foi encontrado nenhum registro nos jornais sobre a expulsão de Romeu Arêde - o Picareta -, por isso não foi possível encontrar a data do episódio. Considerando que o “Elite Club” foi inaugurado no dia 17 de julho de 1930 e que a “invenção” do nome “Gafieira” teria aparecido devido a este incidente, foi iniciada uma busca da palavra “gafieira” na Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Como até então aqui documentado, a palavra em questão aparece pela primeira vez em 1917 e, a partir dos anos 1920, é usada como maneira de chamar muitos clubes dançantes e recreativos (conforme observado nos subcapítulos 1.3 e 1.4).

É possível que este incidente tenha ocorrido e que o jornalista Romeu Arêde tenha de fato usado “gafieira” com sentido de gafe para desprestigiar o local, talvez por despeito por ter sido barrado. Como era um importante cronista carnavalesco, presidente do “Centro de Cronistas Carnavalescos”, provavelmente tinha a expectativa de entrar nos lugares de música e dança sem pagar e receber um bom tratamento, já que poderia usar o jornal como um veículo de promoções das casas de danças. Segundo os relatos dos jornais, Arêde estava alcoolizado e por isso foi impedido de entrar no “Elite Clube”, pela possibilidade de perturbar a ordem devido à embriaguez. O fato de ele ter chamado o Elite Club de “lugar de gafe” não faz sentido, porque Júlio Simões queria justamente impedir e evitar a gafe. Independente de qual motivo o levou a

fazer esta analogia com gafe e sem mesmo saber se esta história é verdadeira ou não, não é possível afirmar, contrariando o que é dito em muitas publicações, que a palavra gafeira tenha sido “inventada” pelo jornalista Romeu Arêde, a partir de 1930, no episódio em que foi barrado no “Elite Club”. A palavra existe desde 1917, em um contexto que não indica gafe, mas indica brincadeira e jocosidade se referindo aos “Lords” no carnaval (“Lord Sorvete”, “Lord Massa”, “Lord Repenica” e “Lord Gafeira”), à música e ao baile (“Orquestra do Gafeira” e “Clube do Gafeira”).

O próprio nome “Elite Club” pode envolver uma questão de legitimação. Segundo Veiga (2011), nas entrevistas sobre a Gafeira Elite, Simões se orgulhava em afirmar: “O título da casa, eu tirei do dicionário. Quer dizer a nata. Mas não a nata do dinheiro, porque qualquer pessoa simples podia pagar a entrada. A palavra Elite aí quer dizer a nata do samba. [...] Criei a gafeira para misturar as raças” (SIMÕES *apud* VEIGA, 2011, p. 356). Mas o nome Elite pode ter relação com a busca de uma aceitação e legitimação. Como insistentemente se reforça a ideia de que na gafeira se tem um comportamento de respeito, o nome Elite poderia estar relacionado com todos os embates sociais e raciais, e o próprio nome poderia ser uma forma de legitimar as práticas da gafeira aos olhos da sociedade, especialmente na década de 1930, quando a narrativa pejorativa era muito presente.

Esta “historinha” foi perpetuada e até hoje notam-se pessoas que a associam ao surgimento das gafeiras, nos encartes de CDs, nas academias de dança e até em um projeto na Câmara Municipal: transmitindo ritos para uma sociedade desritualizada, sociedade que necessita desses lugares de memória por não mais terem meios de memória: “são os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza” (NORA, 1993, p. 13). Em seguida, serão observados alguns relatos posteriores que mantêm esta “historinha” e a menção das origens da gafeira relacionada à gafe.

A matéria escrita pelo jornalista Francisco Duarte em 1979, “Gafeira tratado geral do ambiente que exige respeito”¹⁷¹, é um texto extenso. Duarte é coautor da biografia sobre Geraldo Pereira¹⁷², que aborda sua vivência no Elite Club do Centro e do Méier. Duarte começa a matéria manifestando um certo desconforto com o uso da referência pejorativa para a gafeira pelos dicionários¹⁷³:

Há uma tendência à transcrição repetitiva (má fé elitista?) que leva dicionaristas a copiarem uns dos outros o verbete de gafeira com o significado de baile reles, arrasta-

¹⁷¹ *Jornal do Brasil*, Revista de domingo ano 4 n. 173, 12 ago. 1979

¹⁷² Alice Duarte Silva de Campos et al (1983).

¹⁷³ Nesta década foram encontradas muitas matérias sobre a história das gafeiras (no *Jornal do Brasil* e no *O Globo*).

pé, baile popular e de baixa categoria. No passado, encarada com má vontade pelos puristas do léxico e pela burguesia republicana dançante, pode ter sido assim. Mas em 1979 – e cabe ao dicionarista verificar in loco – gafeira é baile em clube particular, com entrada paga e dança onde existe bom comportamento e muita compostura em perfeita integração racial (DUARTE, 1979, p. 2).

No mesmo artigo, Duarte cita o “incidente” que teria originado a palavra gafeira e reproduz a fala de Júlio Simões¹⁷⁴ sobre o mito da origem da palavra gafeira:

Quem botou esse nome gafeira foi Romeu Arêde que era jornalista e tinha mania de entrar, comer, beber, dançar e não pagar, eu impedi e disse: Aqui tem ordem. Ele foi para o Jornal e inventou a palavra gafeira, negócio de cometer gafes, coisa de debique. Mas ao invés de fazer um mal, ele fez involuntariamente um bem, porque se criou o nome, depois o meio e hoje a coisa é até ambiente de grã-finos (Júlio Simões *apud* DUARTE, 1979, p. 3).

Kelly Nascimento, em seu artigo na revista *Carioquice*¹⁷⁵, entrevistou a dançarina Maria Antonietta Guaycurús de Souza, que enfatizou a hipótese acima:

Quando cheguei ao Rio, aos 17 anos, acabei me tornando a primeira profissional da chamada dança social. Morava em Bento Ribeiro e todos me consideravam prostituta. O Rio ganhou as casas de samba, que mais tarde seriam chamadas de gafeiras, na década de 20. Maria Antonietta aponta que o próprio rótulo “gafeira” revela o preconceito da época. As casas de samba foram batizadas de gafeira pelo jornalista Romeo Arêde, que dizia que lá os frequentadores não dançavam, mas cometiam gafes (Entrevista concedida por Maria Antonietta a NASCIMENTO, 2005, p. 16).

Um documento oficial¹⁷⁶ proposto à Câmara Municipal do Rio de Janeiro para o tombamento do prédio, onde ficava o Elite Club, faz referência ao episódio ocorrido, levando em consideração a mesma hipótese:

¹⁷⁴ Júlio Simões fundou muitas “gafeiras” no Rio de Janeiro no início do século XX, dentre elas, o Elite Club.

¹⁷⁵ NASCIMENTO, Kelly. *Pas de deux carioca*. “Revista *Carioquice*”, 2005, p. 9-16. Ed. 5.

¹⁷⁶ “O prédio que abriga a Gafeira Elite tem uma história que remonta aos tempos da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, tendo sido a residência de Paulo Fernandes Viana, Intendente Geral de Polícia da Corte e do Estado do Brasil. Nesta residência o Duque de Caxias conheceu sua eterna companheira Anica, filha de Fernandes, e das sacadas do casarão que contém 14 aberturas ficava observando o movimento das tropas dentro do Campo de Santana. A transformação do imóvel na casa noturna Elite Club se dá por iniciativa de seu proprietário português e grande agitador cultural da época, Sr. Júlio Simões, que em 17 de julho de 1930 realiza o baile inaugural, com a presença da Orquestra Carioca, que foi sucedida ao longo dos anos por outras de grande sucesso, como as inesquecíveis Orquestras Raul de Barros, Maestro Cipó e Tabajara. O termo Gafeira é incorporado ao nome Elite por ideia de Júlio Simões, após nota no Jornal Tribuna da Imprensa descrevendo reação de um jornalista alcoolizado e impropriamente vestido, que a se ver barrado na casa reage ao fato, dizendo ali não se tratar um clube de dança e sim um lugar de gafe. Ao longo dos anos a casa teve a desfilar por seus salões ilustres cidadãos de nossa história Tupiniquim, onde destacam-se Grande Otelo, Madame Satã, Braguinha, Osvaldo Nunes, Pixinguinha, Ciro Monteiro, Cartola, Jamelão, Moreira da Silva, Nelson Sargento, Blecaute, Zé Ketti, Caetano Veloso, João Bosco, Carlos Lyra, Billy Blanco, Elymar Santos, Luis Carlos Miele, Alcione, Wagner Tiso, Raimundo Fagner, Zeca Pagodinho, Danilo Caymmi, que partilhavam seus trocadilhos com Carmen Costa, Elizeth Cardoso, Marlene, Emilinha Borba, Elza Soares, Núbia Lafayette, Dóris Monteiro Ademilde Fonseca, Aracy de Almeida, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Beth Carvalho, Marisa Gata Mansa, Leila Pinheiro, Olivia Byington, Wanda Sá, Amelinha, Elba Ramalho, Nana Caymmi, bem como Os Morenos, Os Cariocas, Os Golden Boys, Grupo Chapéu de Palha e o MPB4”¹⁷⁶ (trecho da texto do projeto de lei, número 625/2013 In: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1316.nsf/249cb321f17965260325775900523a42/5c0b9cccfd73f9003257c370056d0d8?> (Acesso em dez. 2014).

[...] O termo Gafieira é incorporado ao nome Elite por ideia de Júlio Simões, após nota no jornal *Tribuna da Imprensa*¹⁷⁷ descrevendo reação de um jornalista alcoolizado e impropriamente vestido, que a se ver barrado na casa reage ao fato, dizendo ali não se tratar um clube de dança e sim um lugar de gafe (texto do projeto de lei, número 625/2013).

Essa narrativa sobre a gafe é encontrada e reproduzida até hoje em teses e pesquisas, como na dissertação de São José (2005), em que a autora registra “[...] a palavra resultaria da fusão dos termos gafe (uma mancada) com cabroejas (baile de cabras, gente humilde, rude) e teria sido cunhada por um cronista de um noticiário recreativo e carnavalesco” (SÃO JOSÉ, 2005, p. 82). No artigo de Duarte (1979), que também aparece na matéria *História do Samba* Ed. Globo, é mencionada outra matéria que acredita nessa origem:

Mora e trabalha no Rio um jornalista antigo chamado Agostinho Seixas que descobriu ser gafieira, a aglutinação do “francesismo” gafe (que significa indiscrição involuntária, erro de etiqueta) com a terminação eiras que dá uma ideia de sequência. Assim gafieira seria também segundo o pesquisador: “local onde se praticam frequentemente erros de etiqueta e indiscrições (DUARTE, 1979, p. 3)¹⁷⁸.”

Veiga (2011) foi o primeiro autor encontrado que discute criticamente esta origem, os usos e os significados da palavra gafieira, e conclui que a partir de “narrativas burlescas” sobre um conflito ocorrido na entrada do Elite Club, os cronistas musicais e muitos pesquisadores a reboque passaram a associar *gafieira* à palavra *gafe*, [...] reacendendo os estigmas que recaem sobre esses ambientes noturnos” (VEIGA, 2011, p. 15). Sobre a questão das origens:

As situações na entrada da Estudantina evocam histórias burlescas de uma acalorada discussão na porta de outra gafieira do Centro da cidade, entre o fundador do Elite e um jornalista disposto a entrar com seus convidados sem pagar. Sempre contada na terceira pessoa e referida em diversas reportagens, não há como saber se o enterevo realmente aconteceu, nem como medir o alcance de suas consequências com a distância do tempo. Fato é que, entre o suposto ocorrido e sua primeira versão, aproximadamente quarenta anos se passaram. Na década de 1970, justamente no período de fechamento de diversas gafieiras, reportagens buscavam responder a algumas perguntas instigantes sobre o assunto que passou, enfim, a despertar o interesse da imprensa: De onde veio, afinal, a palavra gafieira? Quando passou a ser usada para descrever salões populares de dança? E qual foi, então, a primeira gafieira existente? (VEIGA, 2011, p. 111).

A questão semântica sobre a origem da palavra gafieira não é importante no sentido de buscar uma verdade em si, mas sim como uma tentativa de reconstituir de que maneira alguns valores foram sendo transmitidos, inclusive através dos dicionários como porta vozes de uma leitura vinculada a um tipo de representação temporal-social-regional. Usando o escrito de Le

¹⁷⁷ Esta matéria menciona que o jornalista Romeu Arêde publicou uma nota no jornal *Tribuna da Imprensa*, mas esta não foi encontrada. Nota-se que a *Tribuna da Imprensa* aparece na Hemeroteca só a partir de 1949, mas a nota acima não foi encontrada seja nos jornais (*A Vanguarda* e o *Jornal do Brasil*) de que Arêde foi cronista depois da inauguração da Elite e até a própria morte, seja em outros jornais que fazem parte do acervo da Hemeroteca.

¹⁷⁸ DUARTE, Francisco. *Gafieira.- tratado geral do ambiente que exige respeito. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1979, Revista de domingo, ano 4, n. 173.

Goff sobre a dialética da história, no qual ele analisa a oposição entre passado/presente (e/ou presente/passado), em geral, esta oposição não é neutra, mas subentende ou exprime um sistema de atribuição de valores:

Vem sendo desenvolvida uma crítica do conceito de origens e a noção de gênese tende a substituir a ideia de origem. A história deixa de ser científica quando se trata do início e do fim da história do mundo e da humanidade. Quanto à origem, ela tende ao mito: a idade de ouro, as épocas míticas ou, sob aparência científica, a recente teoria do *big bang*. Quanto ao final, ela cede o lugar à religião e, em particular, às religiões de salvação que construíram um "saber dos fins últimos" – a escatologia –, ou às utopias do progresso, sendo a principal o marxismo, que justapõe uma ideologia do sentido e do fim da história (o comunismo, a sociedade sem classes o internacionalismo) (LE GOFF, 1990, p. 9).

Neste sentido, a busca das origens do termo gafeira pode assemelhar-se mais à constituição de um mito de origem, um mito que deve ser discutido e desmitificado.

As pesquisas na Biblioteca Nacional e no Gabinete Português de Leitura com o objetivo de procurar a mais antiga definição da palavra “gafeira”, permitiram o acesso a alguns dicionários antigos, do século dezenove, porém nenhum resultado foi obtido. A palavra gafeira foi encontrada pela primeira vez no *Diccionario da língua portuguesa*, edição de 1945, no qual gafeira é definida como “Clube popular de dança, que cobra entradas a preço convidativo”¹⁷⁹.

Em 2007, além do sentido de local, como no *Diccionario da língua portuguesa*, surge outra definição atualizada temporalmente. Segundo o *Dicionário Houaiss*, um dos sentidos de gafeira é ser “Baile popular, de entrada paga e frequentado por pessoas de baixo poder econômico, e, da década de 1960 em diante, permeado por classes mais abastadas”¹⁸⁰. Nesse último a indicação de uma data, 1960, implica uma de troca de frequentadores do baile em função da classe econômica. Esta data coincide, com a ocupação dos dois salões, Elite Club e Estudantina, pela “classe média”, “artistas” e “universitários” ligados ao “Zicartola” e ao show “Opinião”.

Os dicionários colocam em jogo algumas explicações, sentidos e valores para a gafeira. As principais categorizações são de baile e lugar, alguns com sentido positivado: “clube de dança com preço convidativo”, “baile democrático com entrada paga”, “salão de dança com música popular”, outros com sentido pejorativo que envolvem a ideia de bailes reles, de baixo

¹⁷⁹ MORAES SILVA, Antonio De. *Diccionario da língua portuguesa - recopilado dos vocabulários até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito acrescentado [sic]*, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa, Typographia Lacerdina, 1813. Versão onde o verbete foi encontrado: ANTÔNIO DE MORAIS SILVA, 10ª EDIÇÃO, VOL. V, ANO 1945 (consultado no Real Gabinete Português de Leitura).

¹⁸⁰ HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 1414.

nível, salões onde se cometiam “gafes” e, também prostíbulos. Há alguns usos de sinônimos com o sentido de baile popular como bailes de arrasta-pé, forró, forrobodó¹⁸¹.

A palavra “gafe” vem da língua francesa, e se escreve com dois “f”, “*gaffe*”¹⁸² como “*faire une gaffe*”. Tem o sentido de inadequação a uma situação: “Ação ou palavra particularmente não adequada a uma situação, ‘falta de jeito’, estranho”¹⁸³. E não é possível afirmar se ela tem relação etimológica com a palavra gafeira, mas com o passar do tempo e a contínua associação de gafe com gafeira é possível que no âmbito dos sentidos elas estejam conectadas.

Outra possibilidade de sentido para “gafe” é a relação com “gafeira”, uma doença contagiosa:

Apesar da etimologia de gafeira ser considerada obscura pelos filólogos, Houaiss registra que Antenor Nascentes sugere a ‘possível ligação’ de gafeira com gafeira e gafa, palavras antigas que são sinônimos de lepra, sarna e outras doenças contagiosas que acometem os animais, “por certo levado pelo teor original pejorativo da palavra” (VEIGA, 2011, p. 116).

A pesquisa em publicações, realizada na Hemeroteca, entre os anos de 1900 e 1920, resultou em dois achados: a palavra “gafeira” com o sentido de doença de animais em matérias que vendem produtos curativos para animais (propaganda do “Doguy”, remédio para curar gafeira e lepra em animais), mas também foi encontrada “gafeira” com o sentido de corrupção política, “sujeira” e “cancro social e político”. Não foram encontradas relações da palavra “gafeira” com carnaval, música ou dança.

Outras associações de sinônimos com a palavra gafeira foram observadas durante a pesquisa. Primeiramente a palavra “gafia” que não foi encontrada em dicionários, mas sim na matéria de jornal já citada anteriormente de Jota Efegê, em que ele descreve a gafeira: “‘Gafeira’ ou simplesmente ‘gafia’, sim, é que diz, verdadeiramente o que é a coisa”. A ‘Gafeira’ diverte, recreia, por preço módico. A entrada custa apenas um ‘cachorrinho’ (cinco cruzeiros) e a gente diverte-se à grande, dança a bessa [*sic*]” (JOTA EFEGÊ in *Diário carioca*, 31 jan. 1946). A palavra “gafeira” vem com um significado de dança e positivado, mesmo no contexto da década de 1940 quando o discurso majoritário é pejorativo. Na tese de Veiga (2011), quando o autor menciona o *Dicionário dos Usos do Português do Brasil* de Francisco Borba, aparecem alguns sinônimos de gafeira como: “Gafi, mil-e-cem ou gafifa, dizem os

¹⁸¹ Foram acessados os seguintes dicionários: Dicionário Etimológico, Dicionário de Sinônimos, dicionário Priberam, Dicionário online, Dicionário Michaelis e Dicionário Aurélio.

¹⁸² Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gaffe/35770?q=gaffe#35735>. Acte, parole particulièrement inadaptés à une situation; maladresse, impair.

¹⁸³ Textos em língua estrangeira ao longo da tese com tradução da autora.

antigos, pode ser definida como um grande baile popular que se realizava às quintas, sábados e domingos” (BORBA, 2002, p. 753-754 *apud* VEIGA, 2011, p. 119).

A respeito desta concepção de baile de entrada paga, que não fosse em clubes fechados para determinados sócios, a tese de Veiga (2011, pag. 301) e a dissertação de São José (2005, pag. 85) indicam as páginas 332 e 333 da *História do Samba* publicada pela Editora Globo (1997), nas quais se encontra um novo capítulo para a “história das gafieiras”:

Como até a metade do século passado só existiam os clubes fechados (as sociedades dançantes), para determinados números de sócios, quem a eles não pertencesse e quisesse dançar, somente poderia fazê-lo nos chamados zangus [*sic*], bailes populares, sem entrada paga. Tal situação originou a primeira gafieira da história, aberta no Rio de Janeiro, em 1847-1848 por D. Francisca Pacheco Silva, que solicitou licença para instalar sala de bailes, com ingresso cobrado, na Rua da Alfândega, 327¹⁸⁴.

Essa versão é mencionada novamente por Elton Medeiros no encarte do CD “Gafieira de Bolso”, de Eduardo Neves¹⁸⁵:

A primeira gafieira brasileira, segundo o pesquisador Agostinho Seixas, surgiu no séc. XIX e foi instalada à Rua da Alfândega, 327, centro do Rio de Janeiro, por D. Francisca Pacheco da Silva. Chamada de ‘Sala de Danças’, tinha entrada paga à porta e funcionou de 1847 a 1878 (MEDEIROS, Elton, encarte do CD “Gafieira de Bolso”).

Esta história foi reproduzida também no encarte do CD “Gafieira Dance Brasil”, de Paulo Moura e Cliff Korman, que disponibiliza uma história da gafieira e um guia com os passos e os principais ritmos tocados nestes bailes¹⁸⁶.

Os textos desses encartes mencionam o conteúdo da matéria *História do Samba*, pela Editora Globo (1997). Veiga (2011) coloca em dúvida a veracidade dos fatos narrados pela dificuldade de acessar as fontes das informações acima. “Ficam, portanto, essas dúvidas, já que

¹⁸⁴ “História do Samba”, 1997, p. 332-333 *apud* VEIGA, 2011, p. 301 e SÃO JOSÉ, 2005, p. 85.

¹⁸⁵ MEDEIROS, Elton. Texto do disco “Gafieira de Bolso”, de Eduardo Neves. In: *Olho no Tempo*, 2005.

¹⁸⁶ Acredita-se geralmente que a palavra gafieira vem da francesa “gaffe” (“erro”, em português) e foi adaptada para demonstrar nos salões de baile e bares onde a classe trabalhadora se reunia desde a última década do século XIX. É incerto dizer se a palavra significava um golpe ou para a improvável etiqueta do grupo ou para a atitude condescendente da classe alta que falava francês: uma duplicidade maliciosa que se refere ao papel da gafieira como uma das primeiras a ter a interseção de classe e culturas. A primeira gafieira abriu em 1848 na Rua da Alfândega e por volta de 1930 esses espaços aumentaram no Centro da Cidade: “A União de Bom Viver”, “As Mimosas Japonesas”, “Clube dos Democráticos do Méier”, “Flor do Rio”, “Embaixadores do Amor”. Em 1932, abriu a mais famosa e ainda ativa “Estudantina”. Um código mais ou menos sério foi estabelecido junto com a organização de um mestre de cerimônias que, noite após noite, conduzia os caprichos e sonhos de uma plateia anônima, porém extravagante. A música tocada e dançada nas gafieiras refletia uma ampla diversidade de influências, incluindo o samba e o choro afro-brasileiros, as formas de dança francesas, o tango argentino e o swing norte-americano. A música de gafieira tornou-se parte daquela sonoridade do Rio de Janeiro que foi inicialmente desenvolvida por artistas fabulosos como Pixinguinha, Donga e João da Baiana. A partir dos anos 20, nos palcos da gafieira, a formação tradicional do choro (violão, cavaquinho, flauta e pandeiro) assumiu alguns elementos das *big bands* americanas, com os trombones, os trompetes, o baixo, a bateria e o piano. Durante os anos 40, os repertórios brasileiros de dança entrelaçaram com o ritmo do público. Danças, conversas, negócios, e até ocasionais agitações numa só noite. Um estilo dissonante e frenético foi criado para deter a atenção dos policiais das brigas e dos namoros. Foram inventadas músicas com o nome de “aparta brigas” (*Gafieira Dance Brasil*, 2001).

o pesquisador citado por Elton Medeiros, Agostinho Seixas, não figura como autor de livros nem de artigos, e as referências aparecem incompletas nos textos” (VEIGA, 2011, p. 301). Este novo conjunto de narrativas sobre as origens da gafieira, levou Veiga a pensar no valor da ancianidade e da estetização do passado:

O valor de ancianidade pode figurar não somente na atribuição de importância a monumentos e edifícios, mas também na fixação de matrizes cada vez mais antigas a uma referência cultural, ou seja, “na estetização do passado em que o que é mais tradicional é o mais antigo” (VEIGA, 2011, p. 301).

O autor conclui, portanto, que o debate sobre as origens da gafieira acaba sendo um elo de identidade entre os frequentadores.

Seja lá qual for o salão considerado como a primeira gafieira – se a Gafieira Elite (1930), segundo Sérgio Cabral; o Clóvis Invencíveis (1916), de acordo com Júlio Simões; o “Aristocratas da Cidade Nova” (1880), segundo José Ramos Tinhorão; ou a mítica “Sala de Danças” (1847), para Elton Medeiros – é notável a relação familiar, no duplo sentido do termo, de músicos e compositores com esses lugares. Vale lembrar que o debate sobre as origens, a cartografia urbana e o engajamento familiar são características marcantes tanto entre os dançarinos e professores de dança quanto entre os administradores dos salões populares (VEIGA, 2011, p. 302).

O que se coloca em discussão são os usos destas histórias, podendo ser elas verdadeiras ou não. O direcionamento para a construção de uma gafieira como ambiente familiar e democrático se consolida em 1960, a partir de uma fase em que a Gafieira Elite e a Estudantina abrigam novos tipos de frequentadores e, com isso, uma curiosidade por parte do público e uma tentativa de se recontar esta história. Com a reabertura da Estudantina em 1978 inaugura-se uma nova fase da gafieira e da dança de salão, conforme será discutido no próximo capítulo, e há um retorno a essas construções da memória em torno da origem da gafieira.

As memórias que aparecem nos jornais, nos depoimentos, no projeto de lei, tornam-se verdades que são infinitamente repetidas, como uma história oficial (documento) e então transformam-se em monumento. Utilizando o conceito de documento/monumento de Le Goff (1990, p. 549), é uma memória que está em um marco público, um documento oficial que tem uma intencionalidade na construção, um monumento simbólico que acaba tendo a função de guardar memória e perpetuá-la.

Veiga (2012), em seu artigo, focaliza um dos aspectos de sua tese, sobre a constituição dos “estatutos da gafieira” (quadro de regras situado na entrada da Gafieira Estudantina), buscando identificar os processos de construção moral das ambiências urbanas e as práticas sociais cotidianas relacionadas à dança social no Centro do Rio de Janeiro.

Nesses ambientes, a ideia de “respeito” se impõe como categoria fundamental na conformação de um gênero particular de divertimento associado à metrópole carioca. Nesse contexto, as gafieiras promovem um encontro singular entre a dança de salão, a música dos conjuntos e orquestras e a administração familiar comandada por imigrantes galego-espanhóis. Por meio de um sofisticado quadro de regras, que define

modos de vestir e de se comportar, as gafieiras dramatizam uma delicada hospitalidade altamente ritualizada e complexas relações entre os chamados mundos da arte, configurando-se como um espaço de convergência interclasse (VEIGA, 2012, p. 1).

Veiga, em sua tese (2011), atribui outros valores a esse espaço, destacando:

A distribuição permanente de troféus da gafieira a dançarinos, músicos e artistas consagrados também permite refletir sobre as formas de hospitalidade e de reciprocidade, em um lugar que representa a iniciação profissional de cantores e instrumentistas, tema de um vasto repertório musical (VEIGA, 2011, p. 16).

Veiga analisa cada artigo dos estatutos, uns com ênfase no comportamento, outros com foco na vestimenta, outros ainda se referindo à maneira de dançar. O autor elucida também como uma música, uma crônica urbana de Billy Blanco, inspirou o estatuto emoldurado na gafieira Estudantina:

A inspiração de Billy Blanco para criar o samba foi a observação bem-humorada dos códigos de conduta vigentes nos espaços populares de dança de salão. A música, por sua vez, repercutiu nas gafieiras não somente com parte de seu repertório fundamental, mas também servindo de inspiração para que, décadas mais tarde, as normas de comportamento social fossem registradas e figurassem como um quadro emoldurado, tanto no salão de dança, quanto na portaria (VEIGA, 2012, p. 125).

A Estudantina (estudada por Veiga e vários outros pesquisadores) e o Elite Club são entendidos como dois lugares de memória; lugares esses onde há uma definição de como se vestir e se comportar, de como se tocar, do que é permitido ou não (os estatutos). Há uma distinção de comportamentos e uma reivindicação de um fundamento histórico para aquela existência. A função dos estatutos poderia ser entendida como a negação da gafe, pois a gafe é um desvio de conduta dentro daquele ambiente, e também como uma questão de legitimidade e aceitação social.

A memória em torno da gafe pode estar se referindo a um padrão de comportamento que se configura como uma resposta a uma censura social anterior: de preto, de pobre e de subúrbio. Os jornais, os frequentadores, músicos e dançarinos têm necessidade de reforçar essas narrativas e de criar uma identidade em torno disso, mas é possível que exista uma questão identitária, de querer preservar aquele ambiente. A história de Romeu Arêde e da gafe permanecem porque há reinvidicações da memória, há um esforço para se fixar este relato, um enquadramento que encontra eco em várias vozes em várias épocas, assim resultando em um encontro entre identidade e memória. E assim citando Pollak: “O Enquadramento mais a manutenção da memória se constituem naquilo que a sociologia chama de identidades coletivas, que são os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo para dar a cada membro do grupo o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência” (POLLAK, 1992. p. 204).

É este o sentimento de continuidade que se obtém ao procurar as origens da gafieira coletivamente.

1.8 O lugar, o baile e o gênero

A discussão sobre a terminologia de gafieira como lugar, baile ou gênero é constante e engloba variadas opiniões e visões sobre o assunto, observadas nas falas de quem frequenta e vive o “mundo das gafieiras”.

É pertinente mencionar aqui o livro *Samba de gafieira – a História da dança de salão Brasileira* escrito pelo engenheiro, fotógrafo e dançarino amador Marco Antônio Perna, um apaixonado pelo assunto, que criou o site www.dancadesalao.com. Perna organizou mais quatro livros sobre os 200 anos da dança de salão no Brasil, que contêm também artigos de sua autoria. Perna é responsável pela publicação do primeiro (e único) livro que fala especificamente sobre o Samba de Gafieira, em que aborda o histórico da dança de salão desde seu surgimento na Europa, na categoria de danças populares e sociais. Discorre sobre as danças que chegaram ao Brasil imperial no século XIX, como a polca, a *xotis* e a *havanera*, além de tecer comentários sobre o lundu e o maxixe. Faz considerações sobre a música e a dança nos cassinos, sobre a *Belle Époque* carioca, sobre a influência do jazz e a criação das *jazz bands*, sobre os *dancings*, sobre os principais bailarinos e músicos atuantes na gafieira. Ele estaria dentro da categoria, delineada por Aragão (2013), de memorialistas que buscam a história com ênfase em biografias sem uma discussão aprofundada sobre as fontes ou uma construção acadêmica crítica.

Perna propõe uma discussão terminológica entre “samba de gafieira” e “gafieira” e enfatiza que o termo gafieira deveria se referir apenas ao lugar onde se dança e se dançam vários ritmos: bolero, soltinho e *fox*. Para ele “samba de gafieira” constitui um estilo e gafieira define um lugar: “Não se deve, porém, chamar o samba de gafieira somente de gafieira, pois não é uma abreviação, é um erro mesmo. Gafieira é o local onde se dança e não a dança, e na gafieira se dançam diversos ritmos: bolero, soltinho [...]” (PERNA, 2005, p. 141).

Perna separa algumas seções de seu livro para falar de gafieira e samba de gafieira, e gafieira fica configurada como local e samba de gafieira como subgênero de dança ou música. Em outro momento de seu livro, ao categorizar os tipos do samba sob um prisma musical, coloca que o samba de gafieira não é diferente do samba tradicional, mas acentua o uso da instrumentação (o naipe de metais), como elemento diferenciador. Essa caracterização é uma fala recorrente entre os dançarinos entrevistados.

Ao longo da pesquisa e das idas ao campo, foram feitas algumas entrevistas com frequentadores de bailes, e algumas questões que surgiram neste trabalho foram retiradas dessas

entrevistas. Em uma visita à “Gafieira do Bebê”, no Bola Preta, um bailarino frequentador de bailes e ex-aluno de Maria Antonietta¹⁸⁷ apontou o desconforto com a terminologia “samba de gafieira”: “‘samba de gafieira’ é um conceito que eu não sei aonde que as pessoas criaram, porque a gafieira é um lugar que você dança um monte de coisas” (transcrição de caderno de campo, da entrevista concedida pelo Bailarino “T” à autora em 20/03/2014). E, na mesma conversa, outro entrevistado também frequentador de “bailes” enfatiza a duplicidade semântica: “É claro que gafieira é ao mesmo tempo um lugar e um estilo, uma forma dançada [...] ‘samba de gafieira’ é aquele sambalanço, cadenciado” (transcrição de caderno de campo, entrevista concedida pelo Dançarino “J” à autora em 20/03/2014).

Para os dançarinos, gafieira é recorrentemente considerada como o “lugar” onde se dança, e essa ênfase aparece em depoimentos de Isnard Manso (dançarino, coreógrafo e dono do Centro Cultural Carioca)¹⁸⁸, Valdeci de Souza (reconhecido dançarino e professor de dança de salão com atuação em Niterói)¹⁸⁹, Marcelo Chocolate (dançarino, professor, conhecido por sua participação no quadro “Dança dos famosos” no programa de TV “Domingão do Faustão)¹⁹⁰, de Paula Leal (professora, dona da Academia Jaime Arôxa - Botafogo, organizadora e DJ da Domingueira da Paulinha na Gafieira Elite):

Se a Antonietta fosse viva, ela iria reclamar do uso errado da palavra, para ela gafieira é o lugar. E samba de gafieira é um absurdo. Eu acho que usar a palavra samba de gafieira é uma questão de marketing, uma questão comercial. A Antonietta dizia que não existe um samba de gafieira, existe a dança de salão que é a dança que se dança no salão, a dois: o tango, valsa, samba, bolero, soltinho, salsa. No Brasil, dança de salão é sempre bolero, samba e soltinho, nunca foi forte o movimento da salsa. Teve uma época da lambada, quando renasceu de salão. E agora tem o forró, mas não existia isso antes. Dança de salão sempre foi samba, bolero e soltinho.

Para poder se organizar, as academias elaboraram critérios: dança de salão é samba, bolero e soltinho, e se quiser aprender forró, é em aula separada. Tango é aula

¹⁸⁷ Maria Antonietta Guaycurús de Souza (Manaus, AM, 15 mai. 1927 – Rio de Janeiro, RJ, 08 abr. 2009) foi uma referência como professora e bailarina de dança de salão. Foi professora de Jaime Arôxa, Stelinha Cardoso e Carlinhos de Jesus. “[...] a professora Maria Antonietta Guaycurús de Souza, grande dama que, no fim da vida, recebeu diversas homenagens como precursora do ensino da dança de salão no Rio de Janeiro. Entre elas, o nome do Salão de Dança Maria Antonietta da Gafieira Estudantina, celebrado com descerramento de placa durante um grande baile, em 06 em setembro de 1994” (VEIGA, 2011, p. 138). Foi escrita uma biografia em sua homenagem: DRUMMOND, Teresa, *Enquanto Houver dança* - biografia de Maria Antonietta Guaycurús de Souza, a grande dama dos salões. Ed. Bom Texto. 2004.

¹⁸⁸ MANSO, Isnard. “Gafieira é um lugar onde se dança. Pode ser uma casa ou um clube recreativo. Mas pode ser um baile temático também, tipo um baile que virou moda, você traz aqueles elementos símbolos que remetem à gafieira. Tem a história daquele maluco, do jornalista que foi expulso, e que estariam cometendo uma gafe, e essa é uma das possibilidades que explicaria a origem da palavra e tal, mas gafieira é um lugar e ali dentro se desenvolveu toda uma cultura” (Entrevista concedida por Isnard Manso à autora em 19/07/2016).

¹⁸⁹ “Gafieira é o local onde você vai dançar o samba, o bolero, o soltinho. Tem que ter o samba, ele fala mais alto na gafieira” (Entrevista concedida por Valdeci de Souza à autora em 26/12/2016).

¹⁹⁰ “Por mais que você tenha vários dançarinos dançando de maneiras diferentes, o samba é uma coisa só, e a dança de salão é dançada a dois”. A gafieira é o local onde a gente dança, você não dança uma gafieira, por exemplo, aqui no castelo da Pavuna é uma gafieira, porque aqui a gente dança” (Entrevista concedida por Marcelo Chocolate à autora em 26/12/2016).

separada, salsa também. Mas, todas elas são dança de salão. Erroneamente, a Antonietta deve estar se revirando no túmulo, a gente, no ambiente de dança de salão, coloca gafieira como samba. Não é estilo de dança, só que virou por causa da parte comercial. Se o aluno fala ‘tô fazendo aula de gafieira’, a gente entende que é samba não é bolero, ou soltinho. Dança de salão é generalizante, significa que a pessoa dança vários ritmos (Entrevista concedida por Paula Leal à autora em 7/11/2015).

Veiga (2011) também aborda em sua tese essa questão polêmica da nomenclatura:

O chamado “samba de gafieira”, termo adotado tanto pelos compositores e instrumentistas quanto pelos dançarinos nas academias, é objeto de um debate interessante em torno de suas características, entre um estilo próprio e demarcado ou simplesmente um modo de tocar e de dançar. Isidro Page Fernandez critica a classificação e discorda de seu uso, dizendo que “não existe samba de gafieira”, e mais uma vez recorre à memória das discussões com seu saudoso amigo, o maestro Guerra-Peixe, que dizia: “A gafieira, como o maxixe, é simplesmente o local e o modo de dançar, e pouco tem de origem negra”. Com base em sua longa observação, Isidro argumenta que, nas gafieiras antigas, o repertório jamais se restringiu a um só ritmo: “Na gafieira, sempre tocou de tudo! ”. Sua oposição estética, no entanto, oculta uma questão comercial em jogo: caracterizar um estilo único musical como sendo “de gafieira” limitaria as variedades de programação de seu negócio, estabelecendo um único padrão, em dissonância com sua necessidade de atrair públicos distintos (VEIGA, 2011, p. 346).

A polêmica sobre a nomenclatura acaba sendo uma questão realmente confusa com relação ao uso da palavra, pois os cursos oferecidos nas Academias de Dança de Salão incluem o samba de gafieira, e em muitos LPs, CDs e DVDs está presente a categoria “samba de gafieira”. Muitas vezes o samba de gafieira é associado com música que tem letras sobre a gafieira e uma estrutura melódico-rítmica (a questão musical será tratada posteriormente).

Entrevistei um dançarino experiente e parte de sua prática envolve aulas particulares e o acompanhamento de damas aos bailes. Ele me apresentou e me acompanhou a alguns bailes, no subúrbio e no Lapa 40 Graus, me deu aulas particulares e foi uma das principais inspirações para que eu buscasse a comunicação com os dançarinos. Ele era frequentador do Rio Scenarium desde o início dos anos 2000 e lá dançava o baile inteiro com a sua parceira. Para ele, existem um contexto histórico e um contexto atual da gafieira, e foi tecendo suas impressões sobre o comportamento nas gafieiras antigas, abordando também as diferenciações sociais para cada tipo de baile. Por fim, conclui com a ideia de que o samba de gafieira é o samba dançado no salão:

O contexto histórico é a gafe. O que é que era isso da gafe? A dança de salão não foi nem sempre bem vista socialmente, ela foi sendo aceita na sociedade aos poucos. Uma das formas de aceitar, era ter o fiscal de salão. O fiscal de salão era o cara que dizia que você não podia dançar tirando pés do chão, que não podia dançar com a roupa inadequada [...] não podia botar a mão aqui, não podia beijar a dama. E ficava lá no salão: se alguém fizesse algo que não podia, ele chamava atenção e, se repetia, vinham os seguranças e tiravam ele do salão. Existiam esses fiscais nos bons salões, então as pessoas de classe mais alta iam dançar nesses bailes. Em contrapartida existia o que sempre existiu antes, que eram os bailes onde os malandros iam dançar. De chapéu, com a navalha em baixo do chapéu, essa história toda. Esses bailes passaram a ser chamados de gafieira, porque quando alguém da alta sociedade ia nesses bailes era uma gafe “foi naquele baile, meu Deus! ”. Era uma gafe. Depois disso virou nome de

local onde ia se dançar: Gafieira Elite, Gafieira Estudantina, e tinham mais umas outras, que nem sei quais, e que foram extintas.

Depois tinham os dancings, os clubes e as gafieiras, né: três coisas distintas. Nas gafieiras se dança livre, nos dancings é a dança de ficha, e os clubes são lugares onde a alta sociedade ia dançar com as grandes orquestras. Hoje em dia, às vezes o pessoal fala, ‘ah, quero aprender gafieira’. Na verdade tá errado, né! A gente tenta mudar um pouquinho essa nomenclatura. Você não vai aprender gafieira, vai aprender dançar “samba de gafieira”. Por que que se fala “samba de gafieira”? Porque existem outras vertentes de samba que se você não nomear essa do samba de dança de salão, as pessoas acabam confundindo uma com a outra. “Samba no pé”, que é usado mais em escolas de samba, né. “Pagode”, que é parecido com como se dança gafieira, que se dança a dois, mas em termos de movimento é diferente. [Com o] “Axé *music*” o cara tá dançando samba, a pessoa chega lá, de fora, e pergunta “e aí você já viu dançar samba? ”, “já, lá na Bahia, tem muita gente lá que dança samba”. E aquilo é samba? É samba. A batida é de samba, mas é um samba diferente. Então quando você fala “samba de gafieira” você tá sendo específico pro samba que se dança em um baile de dança de salão, seja ele num clube ou numa gafieira ou em outro local. Então por isso que se fala “samba de gafieira” (Entrevista concedida pelo Dançarino “E” à autora em 30/10/2014).

A pesquisa na Hemeroteca possibilitou a investigação da ocorrência da palavra gafieira em cada página dos jornais, e permitiu o acesso a uma grande variedade de matérias jornalísticas de diferentes jornais ao longo de cem anos. Por um lado, a digitalização facilitou muito a obtenção da quantidade de dados, por outro lado esse tipo de pesquisa não fornece uma visão geral do jornal inteiro a priori (a não ser que o pesquisador se disponha a folhear o jornal inteiro) e desta maneira perderam-se os debates gerais de cada jornal. Seria uma tarefa gigantesca, se esta análise fosse proposta, mas seria enriquecedora para as discussões contextuais específicas de cada momento. Por outro lado, ao pensar em uma pesquisa com uma maior abrangência, apesar de se perderem detalhes e discussões mais aprofundadas, podendo incorrer em generalizações, é possível traçar uma visão panorâmica de linhas de representação e suas concomitâncias e continuidades. A gafieira e o carnaval, a visão pejorativa, a historicidade e a busca de uma tradição permanecem de maneiras variáveis em narrativas, memórias e reconstruções, que podem ser observadas nas falas, escolhas, escritos, considerando também o que ocorre nos bailes e as sociabilidades vinculadas à gafieira contemporânea.

Após discutir algumas linhas de representação até aproximadamente a década de 1980, a análise continua com um enfoque nas representações, mas incluindo conceitos de espaços e formações instrumentais, sociabilidades e temporalidades. As discussões sobre origens, construções que apareceram nos jornais, relatos e livros continuaram mais no âmbito acadêmico. As matérias de jornal encontradas não discutem mais essas questões, e quando publicam algo em relação às gafieiras geralmente trata-se de repetições do que foi publicado até a década de 1980.

CAPÍTULO 2 - A GAFIEIRA COMO ESPAÇO E AS FORMAÇÕES MUSICAIS

Neste capítulo, são consideradas noções espaciais e instrumentais vinculadas à gafieira, com o objetivo de delinear os lugares ou espaços que se chamam gafieira, que comportam os bailes de gafieira ou que recebem o público das gafieiras no Rio de Janeiro, e simultaneamente analisar de que maneira eles vão se transformando ao longo do tempo. Além dos espaços são abordadas as formações instrumentais vinculadas a estes espaços e suas características em cada época. Foram criadas algumas seções organizadas por temas e inicialmente observam-se as representações sobre *dancings* e gafieiras, a partir da memória de músicos que trabalharam nesses espaços. Avaliam-se alguns desdobramentos do processo de transformação das gafieiras Elite e Estudantina que, com o passar dos anos, se configuraram como o lugar da “gafieira tradicional”, envolvendo outro tipo de noção de lugar, “o lugar de memória”. Aborda-se também o subúrbio carioca, suas peculiaridades sonoras e suas várias formas de representação; o Circo Voador com um novo tipo de público, a partir das Domingueiras Voadoras, e as casas da Lapa dos anos 2000. Por último, as transformações provocadas pelas academias de dança, onde há um direcionamento para os bailes na academia, com música mecânica e com o público de alunos, professores e frequentadores das academias.

Em seguida, em uma dimensão diacrônica, são delineadas algumas formações instrumentais, apresentados músicos vinculados à gafieira, e a maneira pela qual as transformações temporais os afetaram, incluindo a forma de produzir música. No início do século XX, são marcantes os pianistas e os chorões como responsáveis pela música para a dança. A partir da década de 1920, a *jazz band* (combos que são menores e próprios para gafieira). A partir dos anos 1940, a *big band*, e por fim, a partir dos anos 1970, a formação dos “conjuntos de baile” que começaram a se delinear.

Este capítulo é mais descritivo e trata da contextualização das discussões que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes. A partir da análise dos dados da Hemeroteca Digital, entrevistas, em diálogo com outros pesquisadores e a literatura apropriada, são propostas algumas subdivisões temporais e espaciais por temáticas, com o objetivo de entender as transformações dos espaços e das formações musicais ligados à gafieira. Cada lugar tem espaços temporais, físicos e sociabilidades distintos que estão inter-relacionados com repertórios e sonoridades específicos.

No capítulo anterior, foram delimitadas algumas representações construídas do fim dos anos 1910 até aproximadamente a década de 1970, como o Carnaval, a representação pejorativa e criminal, e uma fase que busca contar a “história das gafieiras”, em que vários jornais

recorrentemente publicam matérias sobre o “fechamento e a crise das gafieiras”. A partir da década de 1980, ocorre um processo de transformação da gafieira, dos salões para as academias, para os bailes com características de show, mudanças que vão atrair novos tipos de público e interessam a demanda do que se quer ouvir, a maneira de fazer a música, dançar, vestir-se, comportar-se.

2.1 Os lugares e espaços

Para fins de compreensão do objeto de estudo foi pertinente a leitura da seção “espaços e lugares” do capítulo “Relatos de espaço”, de Certeau (1998), em que o autor propõe uma distinção entre espaço e lugar:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do próprio: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num “lugar próprio” e distinto que define. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituosos ou de proximidades contratuais [...].

Diversamente do lugar, não tem, portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um próprio. Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geograficamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos - um escrito (CERTEAU, 1998, p. 201-202).

O autor coloca que, nas práticas do dia-a-dia, a oposição entre “lugar” e “espaço” remete, sobretudo nos relatos, a duas espécies de determinações:

Uma, por objeto, que seriam no fim das contas reduzíveis ao estar-aí de um morto, lei de um ‘lugar’ (da pedra ao cadáver, um corpo inerte parece sempre no Ocidente fundar um lugar e dele fazer a figura de túmulo); a outra por *operações* que atribuídas a uma pedra, árvore ou ser humano especificam ‘espaços’ pelas ações dos sujeitos históricos (parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história). Entre essas duas determinações existem passagens [...] e os relatos efetuam incessantemente a transformação de lugares em espaços e vice-versa e organizam o jogo das relações mutáveis que uns mantém com os outros (CERTEAU, 1998, p. 202).

Esta noção ajuda a pensar como alguns lugares com endereços fixos, como a Estudantina, o Clube dos Democráticos e o Rio Scenarium, podem ter o uso de seu espaço diferenciado de acordo com a banda ou grupo programado, associado à sociabilidade e ao que se espera em cada dia de evento. A partir desta diferenciação fica mais clara a noção de um

espaço de gafieira, ou de certo “tipo de gafieira”. Nas programações contemporâneas notam-se bailes temáticos semanais¹⁹¹.

Veiga (2011) aborda a Estudantina, na primeira década do século XXI, e observa a programação variada no “lugar” Estudantina, ou seja, um diferente uso de espaços: o dia do “baile de charme”, o dia da “roda de samba” e o “dia da gafieira”. O mesmo lugar tem o seu espaço usado de maneiras diferenciadas por vários fatores, como: a banda que toca, a música que esta banda toca, quem frequenta este espaço nestes dias e o que se espera deste evento: são as instâncias constituintes de cada circunstância da execução. Os usos são diferentes e o endereço é o mesmo.

Faulkner e Becker (2011), autores que serão abordados com maior profundidade no próximo capítulo, também discutem o termo lugar, englobando dois sentidos: um, físico, e outro, construído socialmente. Segundo os autores, os trabalhos artísticos têm que ser feitos em algum lugar, que tem donos, gerentes, público, expectativas dos frequentadores.

Antes de tudo devemos definir o termo lugar: se trata tanto de uma construção (ou parte dela) como um espaço cercado ao ar livre e também um local socialmente definido pelo uso que se espera dele, por expectativas compartilhadas sobre o tipo de pessoas que frequentam este lugar para participar das atividades e também pelos acordos financeiros subjacentes a este lugar. Além disso, define-se por um contexto social maior, que oferece oportunidades e estabelece limites para o que pode ocorrer. O lugar assim descrito pode ser tão grande como uma cidade [...] ou tão pequeno como um clube noturno ou uma sala de concertos. Os lugares mudam mais ou menos continuamente e o que os músicos podem tocar ali também varia (FAULKNER e BECKER, 2011, p. 149)¹⁹².

A planilha das “Casas de Baile”

Por meio da pesquisa na Hemeroteca Digital e no Acervo Digital do jornal *O Globo*, abarcando o século XX e a década de 2000, foi recolhido um extenso material de imprensa referente aos estabelecimentos que com frequência programavam bailes. Foram anotados os nomes dos lugares, os endereços e as décadas em que os espaços eram usados para este fim.

¹⁹¹ Em 2016, trabalhei no Rio Scenarium durante seis meses em um projeto chamado “quartas de gafieira”. Assim como a Estudantina, um mesmo local recebe a “gafieira” nas quartas-feiras, a escola de samba nas sextas-feiras e um show de música “pop” em outro dia. No Clube dos Democráticos, visitei o baile da terceira idade, que ocorre aos domingos, e, na mesma semana (quarta-feira) era agendado o baile de forró, com frequência predominante de jovens entre 20 e 30 anos, que começava aproximadamente a meia noite, horário em que o baile da terceira idade dos domingos estava acabando.

¹⁹² “Ante todo debemos definir el término “lugar”: se trata tanto de una construcción (o a parte de ella) como de un espacio cercado al aire libre y también de un sitio socialmente definido por el uso que se espera darle, por expectativas compartidas acerca de qué tipo de gente llegará ali para participar em essas actividades, y también por los acuerdos financiero subyacentes. Además se define por un contexto social mayor, que ofrece oportunidades y establece limites para lo que puede ocurrir. El lugar así descripto puede ser tan grande como una ciudad o tam pequeña como un club noturno o una sala de conciertos. Los lugares cambian más o menos continuamente, y lo que los músicos pueden tocar ali tambien varia”.

Esses dados confluíram em um quadro identificado como “Planilha 1: Casas de Baile”, que está no Anexo A01.

Os lugares têm nomes que sugerem ambiências e temporalidades diferentes: sociedade recreativa, grêmio recreativo, gafieira, clube (ou *club*), dancing, bar, café, cassino e cabaré. Alguns lugares podem aparecer nas publicações dos jornais vários anos ou décadas após a abertura da casa, em função da primeira data de aparecimento de uma matéria que fale deles. Espaços localizados no subúrbio aparecem menos nos jornais, o número de matérias que tratam bairros fora do centro e zona sul é reduzido. Os dados apresentados na planilha têm estas limitações e seria um trabalho hercúleo pesquisar cada um dos lugares (foram encontrados mais de 160 lugares diferentes), estendendo a pesquisa fora dos acervos digitais da imprensa (por exemplo, aos registros da Câmara de Comércio e Indústria), para individuar datas precisas, incluindo mudanças de nomes, datas de inauguração e de fim da atividade. Muitas vezes, o nome do local não inclui as palavras gafieira ou dancing, por exemplo, “Cedofeita” aparece nos jornais como Clube, mas o seu apelido era “Gafieira Cedofeita”, e, como já mencionado, alguns lugares podem ter sido ocupados por “espaços de gafieira” em alguns dias específicos da semana. Apesar das limitações supracitadas, de alguma maneira estas informações podem ser úteis também para outras pesquisas, pois através da planilha é possível saber que em determinado período, determinados lugares funcionaram com recorrente programação de bailes vinculados à gafieira.

Partindo de uma visão geral, pode-se notar que quando um lugar é chamado de sociedade se refere a um estabelecimento do início do século vinte, e os *dancings* se remetem primordialmente às décadas de 1930, 1940 e 1950. Alguns *dancings* duraram até década de 1970, como o Dancing Avenida e o Maximus Dancing. Os Cassinos aparecem nas décadas de 1930 e 1940, porque foram proibidos a partir de 1946. Os lugares com nome de clubes e grêmios duram até hoje.

Algumas dúvidas sobre a delimitação do espaço gafieira surgiram quando na listagem de lugares relacionados à gafieira foram incluídos *dancings*, cassinos e outros tipos de lugar. Apesar de um lugar ter espaços diferenciados (por exemplo programações diferentes), qual seria a delimitação para que eles estejam associados à gafieira? A questão da delimitação da gafieira é recorrente em vários aspectos: nos locais, nas formações, no repertório. Este assunto será posteriormente discutido, e será analisado como os lugares/espaços de certa maneira interagem com determinada formação musical. O que se espera de cada lugar vai configurando a música e a frequência, delineando os sentidos destes lugares.

2.1.1 *Dancing, gafeira, cassinos e clubes – A história oral*

A história oral é uma metodologia para escrever a história, a história do tempo presente discutindo o conteúdo do tempo passado, através das representações que as pessoas fazem do fato passado. A memória é contada através da história oral e ela se dá na medida em que as pessoas se lembram e representam o passado, seja pela convivência direta ou pelas pessoas que vivenciaram o fato.

A história oral lida com os sujeitos, com a subjetividade das pessoas, e, como observado no capítulo 1, a ampliação da noção de fonte documental proposta pela escola dos *Annales*, leva a história oral a ser considerada como fonte assim como as fontes escritas: documentos, jornais e livros. Na história oral, o sujeito que narra é aquele que se coloca na história, tem juízo de valores e faz representações. São memorialistas falando, sujeitos que viveram o evento de alguma maneira e o narram a partir de seus pontos de vista. Já foi comentado antes que a memória pode ser coletiva, enquadrada, criando identidades coletivas e narrativas de um grupo, quase como discursos geracionais que são chamados de representações. A partir desta noção, foram entrevistados alguns músicos que a partir da década de 1940 trabalharam nas gafeiras, nos dancings, nos cassinos e nas rádios, e eles apresentaram sua visão com relação ao significado de gafeira na época em que começaram a trabalhar no Rio de Janeiro.

Paulo Moura comentou que os dancings mais importantes se localizavam na região do centro da cidade: “Os [dancings] mais importantes ficavam no subsolo do Edifício São Borja, na Cinelândia. Lá os deputados federais, o Rio de Janeiro ainda era a Capital, e seus assessores dançavam com as damas da noite, as *taxi-girls*” (Entrevista concedida por Paulo Moura à autora em 5/7/2006). Jaime e Plínio Araújo, irmãos de Severino Araújo, regente e arranjador da Orquestra Tabajara por quase setenta anos, que trabalharam em dancings concomitantemente às atividades da Orquestra Tabajara, declararam que inicialmente havia diferenças entre dancing e gafeira, mas que ao longo do tempo foram significando a mesma atividade:

Chamar um clube de gafeira era uma maneira de diminuir o clube, gafeira era do pobre, mas depois deixou de ser pejorativa [...] Essa expressão “gafeira” surge como as anedotas: ninguém sabe onde surgiu [...] Quando eu cheguei no Rio, a gafeira [es]tava no auge, gafeira era o clube e era pejorativo com preconceito. O músico não tinha esse preconceito (Entrevista concedida por Jaime Araújo à autora em 09/01/2016).

Plínio Araújo, ao se referir ao *dancing*, utilizou o termo “escola de dança”, e foi necessária uma explicação terminológica sobre este uso, porque atualmente, ao se falar em escola de dança, há uma associação de escola com um lugar em que se paga e se tem um professor com aulas semanais em turma, com uma metodologia nos moldes de academias como as de Jaime Arôxa e Carlinhos de Jesus. A explicação de Plínio foi a seguinte:

Antigamente, a gafeira era a escola de dança [...] Eu toquei muito tempo na escola de dança Avenida, com a Orquestra Tabajara dividida, chamava-se “Tabajarinha”... Era o Brasil Dancing¹⁹³, Avenida Dancing¹⁹⁴, era Samba Dancing, era onde tinha as *taxi-girls*, as garotas que dançavam e os rapazes pagavam. Na medida em que ia-se tocando a música com orquestra ao vivo, quando o rapaz queria parar dizia pra ela “vamos parar aqui”, ele dizia “quantos furos tem”, digamos assim, uma suposição: ela dizia “dez, são dez”, e ela ia lá, tinha um fiscal com furador, furava dez. À medida que o rapaz ia dançando, no fim da função, ele pagava na saída, ele pagava as músicas que ele dançava [...]. Era um comércio, aquelas meninas que dançavam bem, dançavam tudo, ganhavam um cachê pelo o que elas faziam. Por exemplo, eu chegava lá, gostava da fisionomia daquela, a convidava dançar. Ela vinha, dançava comigo, mas o trabalho dela era um trabalho simplesmente profissional. Ela não ia dançar com um rapaz a troco de sair com ele depois. Era profissional, ela ficava ali, sendo fiscalizada pelo fiscal do salão. E tinham meninas que não paravam de dançar a noite toda: deixava um, vinha outro, pegava, e aquilo era assim, era um salão grande com duas fileiras de cadeiras para as meninas sentarem, duas fileiras de cadeiras em plano elevado. Ficavam ali, aguardando os clientes. A gente tocou muito tempo no Avenida [...] tinham duas orquestras empregadas no Dancing e a “Tabajarinha” fazia as folgas de uma orquestra na segunda-feira e na quarta-feira fazia as folgas da outra orquestra. A Tabajara não era uma orquestra efetiva do dancing (Entrevista concedida por Plínio Araújo à autora em 23/05/2014).

Seguem dois trechos da entrevista com Zé Menezes, que foi músico atuante nas décadas de 1940 nas rádios, na TV e fez vários trabalhos vinculados a gafeiras, como o LP “Turma da Gafeira”. Para Zé Menezes o “Dancing” acabou se tornando com o tempo sinônimo de “Gafeira”:

A gafeira, não quer dizer que só tocavam samba de gafeira, o nome da gafeira, era o lugar: o Dancing Avenida virou gafeira, virou um encontro de gafeira. Mas na gafeira tocavam de tudo: tocavam bolero, tocavam o chá-chá-chá, tocavam tudo, só que tocavam mais as coisas que as pessoas gostassem mais de dançar, porque quanto mais gente dançando, mais ganhavam dinheiro. A orquestra se interessava em tocar música mais balançada, mais animada, para ter um número maior de dançarinos, pra poder render mais dinheiro.

Os músicos ganhavam bem, inclusive eram músicos de categoria, por exemplo, Quincas (Joaquim Gonçalves Oliveira Filho) era um saxofonista maravilhoso, e tocava sax tenor, tocava com a gente lá na Rádio Nacional, e tinha a banda dele lá no dancing. Era o dancing e daí que virou gafeira: dancing, gafeira, é a mesma coisa. Tocavam todos os gêneros. Não tocavam só samba-balanço, não, tocavam de tudo (Entrevista concedida por Zé Menezes à autora em 3/05/2014).

Zé Menezes reconhece que ele não precisou trabalhar na noite e nem tocar na Gafeira, podendo escolher trabalhar em lugares e condições melhor remunerados¹⁹⁵, como por exemplo, fazer arranjos e ser solista com contrato na Rádio Nacional.

¹⁹³ Brasil Dancing, inaugurado no dia 16 de junho de 1944.

¹⁹⁴ Avenida-Dancing, inaugurado no dia 27 de junho de 1944.

¹⁹⁵ É interessante ressaltar esta fala, pois ela de alguma maneira reverbera até hoje nas hierarquias das tipologias de trabalho no meio musical: “tocar na noite”, “fazer baile” e “tocar para dança” estão num nível remunerativo mais baixo. Os argumentos dados para justificar a prática do baile são: se toca no baile por uma questão de aprendizagem (aprender no baile) ou por situação de sobrevivência (ganha-se pouco em um baile mas chega-se num orçamento razoável pela quantidade). Estes assuntos serão abordados posteriormente.

Eu não cheguei a tocar na gafieira porque naquele tempo havia músicos de gafieira. Eu fui, modéstia à parte, muito bem cotado, era músico da Orquestra da Rádio Nacional, então eu não precisava tocar na noite, por isso não cheguei a participar de nenhuma orquestra de gafieira, eu observava as orquestras (Entrevista concedida por Zé Menezes à autora em 3/05/2014).

Para Plínio Araújo, Gafieira também tinha um significado próprio, visto que a frequência e a música eram diferentes em relação ao dancing ou escola de dança:

Como se poderia dizer... gafieira era depreciativa, pouca gente ia à gafieira da “alta”. Tinha o público especializado na gafieira. A frequência também. Já na escola de dança não, na escola de dança ia para ensinar, aquelas meninas iam ensinar. Mas aquilo era de primeira categoria, o Avenida Dancing, o Brasil Dancing era uma escola de dança de primeira categoria. As famílias não iam à gafieira. Quem ia à gafieira, a gafieira era do subúrbio. A Elite (a Gafieira Elite), eu não cheguei a trabalhar na Elite, mas a Elite era uma gafieira mesmo. A Estudantina é outra. [...] não era uma escola de dança, assim como a Elite, não era uma escola de dança não (Entrevista concedida por Plínio Araújo à autora em 23/05/2014).

Para Zé Menezes, a frequência dos *dancings* e gafieiras dependia dos bailarinos, e as mulheres de família não frequentavam nem gafieiras, nem cassinos e nem *dancings*:

Olha, de repente havia as mulheres que iam para a gafieira, para esses *dancings*, iam para faturar, né. Você vê, quanto mais bonitinha ela fosse, mais ela era tirada para dançar, mais ela ganhava dinheiro, lá da própria gafieira, elas tinham na realidade uma cota por aquele número de danças que ela fez durante o tempo. Os cassinos, os *dancings*, as gafieiras, viviam exatamente disso, viviam dos dançarinos. É porque, você vê, uma pessoa de respeito não ia com o marido dela pra lá. Elas iam dançar para entrar na grana na maneira que melhor fosse (Entrevista concedida por Zé Menezes à autora em 3/05/2014).

Pela narrativa dos músicos, nesta época¹⁹⁶ há uma diferença de qualidade musical, frequência e significado entre o dancing e a gafieira, e com o tempo a diferenciação vai sumindo, mas eles são reticentes em relação à frequência das famílias nas gafieiras e *dancings*.

Na planilha elaborada, a maioria dos locais com o nome de Dancing, diferentemente das gafieiras, era localizada no centro da cidade. Isso indica que, além das narrativas dos jornais e dos entrevistados que já afirmaram esta informação, nos *dancings* havia a frequência de um público de classes sociais mais altas, diferentemente do que ocorria na “gafieira”, e também por vários políticos e servidores públicos que trabalhavam na área do centro da cidade. O Rio de Janeiro ainda era capital do país, até a inauguração de Brasília em 1960.

¹⁹⁶ É possível que Zé Menezes se refira a época em que trabalhava na Rádio Nacional, a partir de 1947, e que os músicos da Tabajara também façam essa referência, pois, na entrevista, se reportavam a momentos um pouco posteriores a sua chegada ao Rio de Janeiro, onde a orquestra estreou no dia 20 de janeiro de 1945.

Entrevistei o professor de dança e empresário Isnard Manso¹⁹⁷, que tem uma visão diferenciada entre dancing e gafieira. Ao responder à questão sobre qual seria a fronteira entre gafieira e *dancing*, Isnard Manso afirmou que:

[...] A gafieira era um clube recreativo frequentado por pedreiros, empregadas, jogadores de jogo do bicho, um clube mais pobre, mas não por isso com poucas regras, tinha toda uma ordem, organizada pelos estatutos da gafieira. Os Dancings já eram bem mais sofisticados, as bandas eram melhores, pessoas mais ricas frequentavam, sobretudo, os homens mais poderosos, porque iam dançar com as mulheres e sempre tinham programa para depois. A gafieira já não tinha isso, não tinha dama de aluguel” (Entrevista concedida por Isnard Manso à autora em 15/04/2016).

Os *dancings* se inspiraram nos *dance halls* norte-americanos, de baixo custo, ambos com pequenas orquestras e salões para a prática da dança. Os *dancings* eram frequentados principalmente por homens e a referência mais recorrentemente encontrada foi que eram homens que trabalhavam no centro da cidade, que nesses locais escolhiam a dançarina de sua preferência: tratava-se da *taxi-girl* que o cliente tirava para dançar pagando a cada música. As referências ao Dancing surgem nos jornais a partir do final dos anos 1920 e duram até aproximadamente 1970. Também sobre os *dancings*, foram encontradas algumas matérias com menções pejorativas. Em 1935 o jornal *A Noite*¹⁹⁸ noticiou o fechamento de alguns *dancings* através da cassação das licenças. A matéria aborda o problema da ameaça de perda do emprego para muitas bailarinas e picotadores. Apesar da perseguição policial os *dancings* continuaram por muito tempo em atividade.

Veiga (2011) levanta algumas hipóteses sobre como o “modismo dos *Taxi-dance Halls*” chegou ao Rio de Janeiro nos anos 1930. Uma delas seria a influência do filme “*Ten Cents a Dance*”, que retrata o cotidiano de um salão de dança a baixo preço nos EUA. Segundo Veiga, é provável que o filme tenha influenciado empresários, que na década de 1930 inauguraram os primeiros *dancings* em áreas centrais do Rio de Janeiro: Praça Tiradentes, Largo da Carioca e a própria Cinelândia. O pesquisador ainda menciona o estudo “*The Taxi-Dance*

197 Isnard Manso é bailarino, professor e empresário, dono da Escola de Dança CCC e do extinto espaço para shows CCC. Ele abriu o Centro Cultural Carioca (Rua do Teatro, Rio de Janeiro) em 2001 no prédio onde funcionava o Dancing Eldorado. Em 2007, ele elaborou um espetáculo chamado “Dancing Eldorado” em homenagem ao antigo dancing, que foi frequentado por grandes artistas como Pixinguinha, Braguinha, Orlando Silva. O jornalista João Pimentel escreveu uma crítica sobre o espetáculo, dizendo que, para elaborar o espetáculo, Isnard juntou histórias de antigos frequentadores, pesquisou o repertório, o vestuário e comerciais de 1940 e 1950. Há referências a Pixinguinha e Braguinha, que foram frequentadores do Dancing Eldorado, e Elizeth Cardoso que foi *taxi-girl* neste espaço. Os cantores Áurea Martins e Paulo Marques, que somados ao trompetista Darcy da Cruz “foram protagonistas daqueles tempos” participaram do espetáculo. Pimentel mencionou uma cena em homenagem aos malandros que em sua opinião era “o melhor número do espetáculo. O bar vira cenário para três malandros e um garçom que tenta de qualquer maneira não ser enrolado por eles” (PIMENTEL, João, “Nos bons tempos do Puladinho”, *O Globo*, 30 jul. 2007).

198 “Dancing Brasil, o último dancing do Rio - um olho na dama outro no relógio”.

Hall” para discutir as origens dos Dancings e como eles foram se desenvolvendo e se espalhando pelo mundo.

Tomando como referência um desses estudos clássicos – o livro “*The Taxi-Dance Hall*”, de Paul G. Cressey, publicado em 1932 – podemos pensar nas gafieiras, salões e dancings cariocas como ambientes urbanos regidos por moralidades próprias e distintas. [...] O autor identifica os *taxi-dance hall* como uma instituição urbana que teve origem na região portuária de San Francisco. [...] Durante a Iª Guerra Mundial, como consequência das políticas de segregação urbana, vários salões foram fechados ou se mudaram para regiões menos valorizadas da cidade, logo se proliferando por outras metrópoles norte-americanas, como Seattle, Los Angeles, Kansas City e Nova Orleans. Em 06 de outubro de 1934, os *taxi-dance halls* de Nova Iorque também foram apresentadas em fotorreportagem da revista britânica *Weekly Illustrated*. Assim como no caso dos “dançarinos de aluguel” no Rio de Janeiro, o surgimento das taxi-girls estava ligado a uma combinação das práticas nos salões populares com os sistemas adotados por escolas de dança, onde surgiu a ideia do “*ticket-a-dance*”, que, uma vez transformado em “*ten-cents-a-lesson*”, viram sua clientela rapidamente mudar, se popularizando e atraindo imigrantes. [...] A invenção norte-americana do salão de dança a baixo custo foi muito bem ambientada no Rio de Janeiro com o nome de *dancing*, entre as décadas de 1930 a 1960, e também em São Paulo, onde Júlio Simões abriu o Salão Verde no subsolo do Edifício Martinelli, em 1932, depois indo para a Rua São Bento (VEIGA, 2011, p. 285-290).

Algumas matérias dos jornais diferenciam o *dancing* e a gafieira, e outras não, ficando a dúvida sobre a utilização dos termos, de acordo com o narrador e a época da matéria¹⁹⁹. No início dos anos 1970, além de matérias que falam sobre o fechamento das gafieiras, algumas reportagens falam da crise dos dancings, e outros abordam as tentativas de “fazer renascer a velha época”²⁰⁰. A matéria “Dancing Brasil, o último dancing do Rio - um olho na dama outro no relógio”²⁰¹, além de falar sobre o último dancing em funcionamento no Rio de Janeiro, aborda a exploração das dançarinas. O repórter entrevistou uma das dançarinas que usa o

¹⁹⁹ As matérias elencadas em seguida estão em ordem cronológica:

(1) BAN, Eva. *Diário da noite*, 22 jun. 1948. “Nos tempos em que o Rio não sentia sono à meia-noite”. Trata-se de reportagem sobre o que as pessoas faziam de noite no Rio. “O dancing se paga pra dançar e a gafieira é barata sem atrativos”.

(2) Jornal *O Globo*, 17 jan. 1972. “Eles agora descobriram que eu não sei cantar”. A matéria menciona que o cantor Jamelão começou a carreira na gafieira do Méier, o dancing Jardim do Méier. O mesmo lugar, na mesma matéria, é referido como dancing e gafieira.

(3) BAHIANA, Ana Maria, *O Globo*, 03 mai. 1983. “No Dancing Méier, os punks continuam a dançar”. A matéria aborda a programação do Dancing, cita um dia de eventos *punk* e coloca que domingo é o dia da dança na gafieira. Novamente a palavra dancing e gafieira significam o mesmo espaço.

²⁰⁰ (1) Jornal *O Globo*, 21 nov. 1969. “Dancing Avenida fecha para tristeza de seus empregados - Com suas bailarinas exímias e ao som de famosas orquestras, o Avenida viveu dias de glória na fase áurea da boêmia carioca”, A matéria ressalta que o estabelecimento foi comprado por novos donos e foi fechado por uma ação de despejo. O garçom que trabalhou na casa, José Francisco de Paula, relata a história da casa, lembra que importantes músicos e políticos passaram por lá: “O Pixinguinha tocou por aqui por volta de 1936, Elizeth Cardoso já foi dançarina aqui, tivemos Tuti, um tocador de banjo que se se imortalizou no mundo da boêmia, o João da Baiana, o Maestro Cipó, o pianista Elpídeo”.

(2) *Jornal do Brasil*, 05 abr. 1973. “Empresário de ‘dancing’ do Largo da Carioca diz que fará renascer a velha Lapa”. A matéria diz que o dono do ‘Maximus’, onde existia uma gafieira, quer trazer de volta o auge da Lapa.

²⁰¹ *Jornal O Globo*, 19 dez. 1976.

pseudônimo Iolanda (ela informa que havia quatro Neusas no estabelecimento e seria mais fácil identificá-la como Iolanda).

Para Iolanda, tudo parece caminhar satisfatoriamente. Antes da música terminar, ela elogia a clientela, os patrões e a casa. O mesmo não ocorre com A. com pouco mais de vinte anos e que pede para seu nome não seja publicado, pois teme represálias: ‘Sou nova aqui, e só aturo isso porque preciso. É uma exploração: cada furo custa seis cruzeiros ao cliente e a gente só fica com dois cruzeiros. Não temos direito de sentar na mesa nem de beber, seja com freguês ou não. Se alguém quiser pagar alguma coisa pra gente, só pode no balcão em pé’. Outras dançarinas repetem as queixas de A., mas só o fazem quando são feitas perguntas diretas a respeito das condições de trabalho. Do contrário a conversa é padronizada: ‘de onde você?’; ‘essa orquestra hoje está meio ruim’ [...].

Ao todo, há 100 dançarinas contratadas pelo dancing, mas só duas ou três têm carteira assinada. Elas não são obrigadas a comparecer todas as noites, mas em geral aparecem sempre (‘a gente precisa viver, não é?’) [...].

Mulheres desacompanhadas não têm permissão para entrar, mas casais já podem ir formados, desde que paguem o ingresso de 40 cruzeiros, que lhes dá o direito de dançar, sentar as mesas, sem a obrigação de consumir.

A música “Vida de Bailarina”²⁰² de Américo Seixas e Chocolate, citada na matéria de Pimentel (2007)²⁰³ como uma das melhores definições da realidade das bailarinas nos dancings, coloca essa exploração a que são submetidas as dançarinas.

Outras matérias e teses contemporâneas²⁰⁴ tratam da inversão de papel de gêneros, que foi ocorrendo a partir da década de 1980, quando é o cavalheiro que trabalha como “*taxi-boy*” ou “cavalheiro de aluguel”, “*personal dancer*”, “dançarino por contrato”, ou em “baile de ficha com cavalheiros”. Foram encontrados termos como: “Dancing ao contrário”. Este tema será abordado na seção sobre o crescimento das academias na década de 1980, visto que a partir daquela década os processos foram concomitantes.

Outros espaços parcialmente relacionados à noção de gafeira, pelos músicos e repertório, foram os cassinos. Segundo Feijó e Wagner (2014), o Cassino da Urca, inaugurado

²⁰² Letra da música “Vida de Bailarina”: Quem descerrar a cortina / Da vida da bailarina / Há de ver cheio de horror / Que no fundo do seu peito / Abriga um sonho desfeito / Ou a desgraça de um amor / Os que compram o desejo / Pagando amor a varejo / Vão falando sem saber / Que ela é forçada a enganar / não vivendo pra dançar, mas dançando pra viver / Obrigada pelo ofício a bailar dentro do vício / Como um lírio em lamaçal / É uma sereia vadia / Prepara em noites de orgia / O seu drama passionai / Fingindo sempre que gosta / De ficar a noite exposta / Sem escolher o seu par / Vive uma vida de louca / Com um sorriso na boca / É uma lágrima no olhar (letra de “Vida de Bailarina”, de Américo Seixas e Chocolate).

²⁰³ PIMENTEL, João. “Nos bons tempos do Puladinho”, *O Globo*, 30 jul. 2007.

²⁰⁴ ALVES (2003): *A Dama e o Cavalheiro*: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade; ALVES (2006): *Mulheres, corpo e performance*: a construção de novos sentidos para o envelhecimento entre mulheres de camadas médias urbanas; PLASTINO (2006): *Dança com Hora Marcada*: uma etnografia da atração social em bailes de salão no Rio de Janeiro; SÃO JOSÉ (2005): *Samba de gafeira*: corpos em contato na cena social carioca; GALVÃO (2009): *Dança de salão*: novas configurações na performance da vida; SOUZA (2010): *Vida é Dança no Cenário Carioca*.

em 1934 pelo empresário Joaquim Rolla, foi parte do que seria “ao longo do tempo um império de diversão e turismo com hotéis, lojas, agências de publicidade e imóveis, ajudando na constituição da indústria de entretenimento no Brasil”²⁰⁵. Os jogos de azar foram proibidos, em 1926, pelo presidente Washington Luís, e voltaram à legalidade no governo de Vargas, em 1933. Joaquim Rolla foi determinante no universo do *show business* estimulando a concorrência com outros cassinos como Copacabana Palace e Cassino Atlântico. Rolla fundou o cassino do Hotel Quitandinha de Petrópolis, entre outros. Uma das artistas consagradas que trabalhou em seu cassino foi Carmen Miranda, que depois de trabalhar anos no Cassino da Urca foi para os EUA. O Cassino da Urca recebia até três mil pessoas por noite e, segundo os autores, o jogo bancava artistas, cenários, figurinos, músicos, decoradores, arquitetos e engenheiros. Assis Chateaubriand (o Chatô) investia no Cassino da Urca e na rádio Tupi, trazendo atrações internacionais, e foi ele que trouxe a Orquestra Tabajara em 1945 da Paraíba para o Rio de Janeiro. Os integrantes do meio musical e teatral tinham contratos de longo prazo. Getúlio Vargas criou leis que estimulavam a radio difusão, a produção cinematográfica e ainda incentivavam os artistas. Era a época da “política da boa vizinhança”, em que vários artistas norte-americanos vieram ao Brasil para promover a “cultura do Tio Sam”, como Walt Disney, Bing Crosby e Orson Welles. Eurico Gaspar Dutra decretou o fechamento dos cassinos e proibiu os jogos de azar em 11 de abril de 1946. Foi nesta década que ocorreu o crescimento das formações instrumentais tipo *big band*.

Segundo Zé Menezes, nos cassinos se dançava muito: “tinham salões de dança e tinha salões de jogos”, mas para ele, nos Cassinos se tocava o “samba de balanço, sem aquela conotação de samba de gafieira. Para a gafieira, o cara ia no Dancing Avenida, em lugares que eram adaptados à malandragem” (Entrevista concedida por Zé Menezes à autora em 3/5/2014). Nos anos 1940, época de funcionamento dos Cassinos, a noção de gafieira ainda era muito ligada à questão pejorativa, mas os músicos que tocavam em cassinos, como Copinha, Pixinguinha²⁰⁶, os músicos da Orquestra Tabajara, também tocavam em dancings e em gafieiras, circulando as informações e os acervos de canções.

Veiga (2011) comenta sobre as múltiplas atividades dos músicos em vários espaços:

²⁰⁵FEIJÓ, Léo; WAGNER, Marcus. *Rio Cultura da Noite*, 1ª Ed. Casa da Palavra, 2014, p. 124.

²⁰⁶ Copinha e Pixinguinha aparecem em matérias jornalísticas e depoimentos pessoais sobre suas atuações no Dancing Eldorado. BAIANA, Ana Maria *O Globo*, 10 mar. 1984, Caderno de Cultura Matutina. “Copinha, o silêncio da flauta doce, visto por seus colegas músicos”. “Copinha foi *band leader* [...] solista da Orquestra Eldorado”. A Orquestra de Pixinguinha foi citada no depoimento de Radamés Gnattali que foi transcrito e se encontra na seção sobre as *jazz bands* (RADAMÉS GNATTALI, 1978, depoimento a LILIAN ZAREMBA apud CAZES, 2011, p. 59).

Era a época áurea dos dancings, das gafieiras, dos teatros de revista, dos programas de auditório em rádios e também dos shows nos cassinos, que movimentaram as noites do Rio, de Niterói e de Petrópolis até 1946, quando o jogo foi proibido no Brasil. Era muito comum que os músicos fizessem duas ou três apresentações em uma única noite para “ganhar a vida”, tocando em vários lugares e em diferentes conjuntos, com as mais variadas formações musicais e se adaptando a repertórios e estilos bem diferentes. Havia muita música nos ambientes de jogo, frequentados por políticos, artistas, *bon vivants* e policiais, sempre presentes nesses lugares. A alta demanda por bons cantores e instrumentistas nesse período foi retratada no livro de Luiz Noronha sobre Carlos Machado, grande criador e diretor de espetáculos musicais grandiosos (VEIGA, 2011, p. 313).

Paulo Moura, em entrevista concedida à autora em 2006, comentou que “os melhores [músicos] tocavam nas boates, nas rádios e nos cassinos” e disse que o restante tocava com as orquestras em bailes no subúrbio às quintas, aos sábados e domingos (ele mesmo, com 17 anos, começou a tocar sax alto nessas orquestras). Assim como o dancing, para os músicos que viveram esta época, o Cassino também representou um lugar onde se pagava melhor e onde tocavam “os bons”. A educação musical para o músico atuante nas orquestras do subúrbio era de terceira mão, mas através dos músicos havia uma circularidade das informações:

O músico do subúrbio, ...ele... naquela época, era mais difícil até pra quem tocava no Copacabana Palace ou na Rádio Nacional, não era tão fácil conseguir discos de jazz, partitura e informação e pra estes músicos de subúrbio então era mais difícil, porque não tinham aparelhos em casa, o que eles ouviam na verdade era a rádio. Alguns músicos como o Maestro Cipó, o Maestro Carioca e Moacyr Silva, que tocavam nas melhores orquestras [cassinos], mas [mesmo] assim aos domingos, aos sábados à noite iam dar uma canja na gafieira. Estes músicos iam passando mais ou menos, uma informação de segunda mão ou talvez de terceira mão porque já vinha do *jazz* pra um músico como Maestro Cipó que já era transformado, então desta transformação é que vinham as informações pros músicos de subúrbio (Entrevista concedida por Paulo Moura à autora em 5/7/2006).

Além disso, Moura comentou que alguns maestros “arregimentadores” iam às gafieiras procurar os músicos para tocar nas *big bands* para o *dancing* ou o cassino. Esta circularidade de músicos entre os lugares e espaços afetava a música e como ela passava de um lugar para o outro:

O Zacarias tocou na orquestra do Fon-Fon que foi um dos maiores *band leaders* que nós tivemos [...] quando [es]tava sem orquestra, se recebesse um convite pra montar uma orquestra pra tocar no dancing ou num cassino, ele ia nas gafieiras e observava os músicos que queria contratar. Contratava e ensaiava direitinho passava toda a maneira como ele queria e era sempre a melhor orquestra. Ele foi um dos melhores como “ensaiador” de orquestra e também como presença na frente, fazendo os gestos. Morreu na Grécia, no final dos anos 40, porque ele trabalhava muito em cassino aqui e aí fecharam os cassinos no final dos anos 40 e ele levou uma orquestra pra lá. Em 49 a Europa já estava se refazendo e eu conheci muitos músicos que viajaram com ele, toquei com eles aqui no Brasil (Entrevista concedida por Paulo Moura à autora em 13/2/2007).

Outros espaços onde as *big bands* atuaram bastante foram os clubes, e assim, como no caso dos Cassinos, muitas vezes certa noção de gafieira vem associada aos clubes pela circularidade dos músicos e da música, mesmo em espaços que não sejam de gafieira, como

bailes dançantes, bailes de formatura, festas de 15 anos. Há clubes com quase um século de existência, com programação ligada à gafieira como o “Clube dos Fenianos”, “Clube dos Democráticos”. Clubes mais recentes que ainda têm a programação vinculada ao baile como o “Sport Club Mackenzie”, “Club Municipal”, “Clube Monte Líbano”, “Helênico Atlético Clube”. Outros clubes que foram frequentados pelo público da gafieira são o “Clube Sírio e Libanês”, que fechou recentemente e o “Clube Ginástico Português”, que encerrou a programação de bailes.

Cassinos, dancings (principalmente) e clubes (dependendo de qual clube se aborda e em qual época) são tipos de lugar ou espaço que eram mal vistos quando associados à gafieira principalmente nas décadas de 1930 e 1940. Muitos clubes apareceram vinculados à gafieira de maneira positiva depois de meados da década de 1950.

2.1.2 Elite e Estudantina - os lugares de memória

Há dois lugares que ficaram conhecidos como gafieiras, o “lugar gafieira”: o Elite Club conhecido como Gafieira Elite e a Estudantina Musical, conhecida como Gafieira Estudantina. Não se chama o Circo Voador de Gafieira, apesar de durante nove anos ter recebido todos os domingos a “Domingueira Voadora”, e não se chamam, por exemplo, os clubes Mackenzie ou Helênico de gafieiras. O que se encontra muitas vezes é a referência à gafieira como baile (o espaço) em alguns lugares: vai haver um baile de gafieira no “Clube dos Democráticos” ou no “Bola Preta”. Muitos dançarinos e frequentadores entendem e nomeiam o lugar onde vai ser realizado o baile como gafieira (“eu vou para a gafieira”). Citando Certeau (1998), em algumas situações, os lugares se confundem com os espaços, se tornam e “organizam o jogo das relações mutáveis que uns mantêm com os outros”.

No capítulo “Do Palco aos Bastidores”, Veiga (2011) afirma que a Estudantina é uma das casas noturnas consideradas mais “tradicionais” da cidade, referência como salão de dança popular e cenário de inúmeros filmes, videocliques, novelas e programas de televisão:

Os slogans impressos em seus cartazes e convites não deixam por menos: é “a gafieira do Rio antigo”, “a mais tradicional do Brasil”, “o reduto autêntico da música popular brasileira”, “a universidade da dança”, “uma casa onde quem manda é o povo”, frases de efeito que dão ideia das medidas de prestígio, de renome e de grandeza que a Estudantina reivindica para si no cenário cultural carioca (VEIGA, 2011, p. 19).

Certamente outro espaço que clama esta grandeza é o “Elite Clube”. Estes dois estabelecimentos são os mais longevos, que mais ficaram conhecidos e entendidos como o “lugar de gafieira”. A Gafieira Elite centraliza grande parte das discussões sobre as origens, com a história da expulsão de Romeu Arêde, e a Estudantina ficou notadamente marcada e

conhecida através da época da ocupação das esquerdas e dos universitários na década de 1960. Com a locação do espaço para as novelas “Pai Herói” em 1979, “Kananga do Japão” (1989-1990) e as de Glória Perez na década de 1980 e 1990, a Estudantina continuou no imaginário dos frequentadores como o lugar de gafeira.

Veiga (2011), em sua minuciosa pesquisa, revela datas de inauguração, fechamento e reinauguração da gafeira Estudantina. Menciona também as trocas de endereços ao longo do tempo e a “disputa” entre as duas gafeiras com relação às datas de inauguração, cada qual clamando para si o título de “ser mais antiga”. Desde sua reinauguração em 1978, a Elite foi propriedade da família de Isidro Page, dono também da Estudantina (VEIGA, 2011, p. 288-289)²⁰⁷. O capítulo 1.3, “a dança dos endereços”, é bem minucioso sobre estas questões. Feijó e Wagner (2014, p. 108) também abordam as divergências sobre qual teria sido a primeira gafeira no Rio de Janeiro e ressaltam que a Gafeira Estudantina é a mais famosa não só pela localização, mas por servir como locação de inúmeras novelas.

A biografia de Geraldo Pereira, no livro *Um certo Geraldo Pereira* escrito a várias mãos por Alice Campos, Dulcineia Gomes, Francisco Duarte Silva²⁰⁸ e Nelson Matos (Nelson Sargento), descreve a sua vida e sua obra, que é sempre associada ao samba da Mangueira, mas parte de suas composições e inspirações vieram da sua vivência nas gafeiras. Segundo os autores, entre 1940 e 1950, quem quisesse encontrar Geraldo Pereira tinha dois endereços certos, o Elite Club do Meier e o Elite Club:

“Sempre de terno claro e muito perfumado sentado em uma das mesas Geraldo Pereira fazia ponto e sala, sempre tomando sua cerveja gelada, sempre buscando sua irmãzinha²⁰⁹ mais nova e compreensiva, sempre observando o ambiente e colhendo material para um futuro samba” (CAMPOS, et al, 1983, p. 79).

²⁰⁷ Veiga constatou diferenças entre o que foi encontrado na imprensa oficial e o que foi divulgado pela Gafeira Estudantina com relação à data de inauguração e fechamento, mudanças de endereços e donos. “Tanto o ano de fundação da Estudantina Musical, entre 1931 e 1936, quanto o do seu desaparecimento, entre 1972 e 1976, permanecem inexatos e o tempo das gafeiras parece assim moldável, flutuando conforme os passos e as lembranças de seus antigos frequentadores, e algumas pistas deixadas nas páginas dos jornais” (VEIGA, 2011, p. 53).

²⁰⁸ Francisco Duarte Silva é o jornalista que escreveu a já citada matéria “Gafeira tratado geral do ambiente que exige respeito” *Jornal do Brasil*, Revista de domingo ano 4 n. 173, 12 ago. 1979.

²⁰⁹ Encontra-se na narrativa sobre Geraldo Pereira menções aos termos que ele utilizava para se referir a possíveis flertes: irmãzinha, sobrinhazinha, cabrochinha. “Esse era outro hábito antigo de Geraldo: nunca apresentava mulher nenhuma a ninguém mencionando seu nome. Dizia sempre: cabrochinha, sobrinhazinha, irmãzinha, ou então chamava carinhosamente as mulheres de criança” (CAMPOS, et al 1983, p. 15).

Segundo os autores, as gafeiras²¹⁰ foram formadoras de mais de uma geração de músicos e cantores como Djalminha²¹¹, Raul de Barros, o pianista Bené Nunes, o Maestro Carioca, os maestros Zacarias e Severino Araújo, Carminha Alves, Raul Moreno e Ataulfo Alves “que por vezes, acabavam pintando no salão e dando uma canja na hora do refrigerante dos músicos” (CAMPOS, et al, 1983, p. 80). Através das “canjas”²¹² muitas pessoas buscavam firmar-se no meio artístico das gafeiras nos anos 1940. Entre 1945 e 1948 entrar para o rádio era a aspiração de qualquer um quisesse entrar na vida artística e a gafeira era um meio de se tornar conhecido.

Sobre a circularidade das músicas estrangeiras, os autores dizem que nas gafeiras, em particular no “Elite Club”, Jamelão teve uma particular atuação:

[...] se lançavam e testavam os futuros sucessos da música popular e dançante. E as partituras de músicas estrangeiras recém lançadas em seus países chegavam aos salões do Elite em primeira mão pela interferência de Jamelão, que ia aos navios no cais do porto e transava com os maestros de bordo as partituras que eram novidade [...] (CAMPOS, 1983, p. 82).

Aldacyr Loro, outro músico frequentador do “Elite Club” na década de 1950, enfatiza o interesse profissional e pessoal: “todo mundo frequentava o Elite pra mostrar música, divulgar nosso trabalho e se possível paquerar uma mulher” (CAMPOS, 1983, p. 82). O outro motivo de frequência das gafeiras, compartilhado por Loro e Geraldo Pereira (e provavelmente por muitos) era o “elemento feminino”: na gafeira os casais poderiam se encontrar, começar um relacionamento e dançar a dois²¹³.

Um artista frequentador da gafeira Elite nessas décadas foi Grande Otelo, que foi ajudado por Júlio Simões, “a quem deu muitos 5000 réis para um prato de comida”. Otelo comentou que compôs em 1952 um samba para Júlio com os versos: “Ai que saudades do Elite, do Elite do Júlio, quantas recordações das trabalhadas do mestre sala e do fiscal do salão”²¹⁴.

²¹⁰ Os autores citaram outros lugares de gafeira frequentados por Geraldo Pereira na época (1940): a Tupi, a Estudantina Musical, Sibonei na Praça Tiradentes, Dragão, na rua dos Andradas, Club Orfeão Português com a Banda Portugal na praça Onze de Junho, Cheira Vinagre na rua do Santana, o Mauá na rua do Acre, e Vitória, segunda casa de Júlio Simões (CAMPOS, 1983, p. 79).

²¹¹ Djalma Souza da Silva (Rio de Janeiro, 1932), compositor e cantor.

²¹² As canjas serão abordadas no capítulo 3 como uma prática comum em alguns tipos de baile.

²¹³ Segundo os biógrafos, havia maneiras respeitadas de se tratar a mulher e só se dançava junto se fossem apresentados; na década de 1940 havia poucas oportunidades do homem e mulher se aproximarem. O primeiro contato, o diálogo, “a conversa libertadora do conhecimento mútuo” ocorria em setenta por cento dos casos num salão de danças ou em clubes. Casas de família ou em “salões de entrada paga”. “Aprender a dançar e frequentar salões garantia o encontro de casais” (CAMPOS, 1983, p. 82).

²¹⁴ SIMÕES, Júlio. “Pai das Gafeiras lembra sua vida e do Rio Antigo”, *Jornal do Brasil*, 29/04/1970.

A tentativa de validar os ambientes, através da frequência de figuras ilustres e importantes, é recorrente no caso da Elite e da Estudantina. Na matéria “Na gafeira o doce balanço dos boêmios importantes”²¹⁵, publicada na década de 1960, aparecem frequentadores ilustres, como: Príncipe de Gales, Rita Hayworth, Orson Welles, Stefan Zweig e um “ninho de artistas” como Ary Barroso, Lamartine Babo, Jamelão. No jornal *Última Hora* há uma matéria que comenta os “importantes frequentadores”: “A Estudantina Musical, continua sendo atração para os grã-finos, quem lá estava ontem muito animada era Srta. Iara Vargas, que pulou até as 4 horas da manhã, e Cauby Peixoto; mas o mais animado era o nortista João do Vale que dançava com todo mundo”²¹⁶.

Como comentado no capítulo 1, na década de 1960, mais precisamente entre 1964 e 1965, apareceram referências a apresentações teatrais, à declamação de poesia e apresentações que até então não eram vistas nestes locais, de grupos como “A Voz do Morro”, do musical “Rosa de Ouro” e do “Teatro Opinião”, de frequentadores do “Zicartola”, e à juventude universitária da época²¹⁷.

Este período, não tão longo, durou aproximadamente cinco anos (entre 1964 e 1969), até o fechamento da Estudantina, mas o impacto nos jornais e nos intelectuais foi grande. Para Sérgio Cabral, essa fase teria dado um sopro de vida à Gafeira Estudantina que enfrentava

²¹⁵ CUNHA, Andrea. “Na gafeira o doce balanço dos boêmios importantes”, *Jornal do Brasil*, 12/12/1989.

²¹⁶ Coluna “Umas & Outras”, *Última Hora*, 28/6/1964.

²¹⁷ 1- “Gafeira volta a ser local de gente de bem”, *Última Hora*, 27 mai. 1965.

2- “Grupo Orla vai promover o primeiro gemido dos intelectuais na gafeira Estudantina”, *Última Hora*, 23 fev. 1965.

3- “As peças ‘A Incelença’ e ‘Morte e Vida Severina’ serão apresentadas depois de meia noite no Elite Clube, depois do dia 15, o Elite terá espetáculos de fandango capoeira, bumba meu boi e pastoral”, *Última Hora*, 27 mai. 1965.

4- “Um grupo de jovens tem um desejo enorme de fazer teatro, e para conseguir o dinheiro vão promover um Grito de carnaval na gafeira Estudantina”, *Última Hora*, 11 dez. 1964.

5- “A Portela homenageou a equipe do Teatro de Arena com um show de samba com Dimas, Trio Infernal, Trio Belacap e Turma da Gafeira”, *Jornal do Brasil*, 13 jan. 1965.

6- PASSAES, Esdras “Vida e morte de um templo”. Seção crônica. “É que ir ao Zicartola e ser cumprimentado pelo Agenor no salão era podre de chique. E esticar depois na gafeira Estudantina nem se fala”, *Última Hora*, 28 jul. 1965.

7- “Roteiro para o carnaval”. Seção carnavalesca *Jornal do Brasil*, 29 dez. 1966. “Presentes Nara Leão, Chico Buarque e outros cantores da música popular brasileira, a Gafeira Estudantina fez ontem um espetáculo que vai se repetir até o carnaval...”

8- “Festa do Jaguar foi um sucesso na gafeira Estudantina - festa organizada por Albino Pinheiro e Jaguar com celebridades como Nelson Pereira dos Santos” – coluna de Jacinto de Thormes, *Última Hora*, 1 fev. 1964.

9- “A esquerda-sambista”. Seção crônicas. *Última Hora*, 09 ago. 1967. “A única alternativa que as esquerdas de Ipanema encontraram para os *Peace-corps*, que trabalham nas favelas cariocas, foram as incursões pela gafeira Estudantina, no biênio 64-65”.

problemas com o público: “Quem não conseguia entrar [no Zicartola] ia para a gafieira Estudantina” (CABRAL, 2003, p. 40 *apud* VEIGA, 2011, p. 68).

Segundo Veiga (2011), surgiu assim uma parceria espontânea e informal entre a casa de samba e a gafieira. Como o Zicartola encerrava as suas atividades em torno de uma hora da madrugada, a esticada à Estudantina passou a ser quase um programa obrigatório para a sua clientela: “Contudo, graças ao sucesso do Zicartola e à chegada de representantes da ‘linhagem nobre do samba’ ao velho salão de dança, a gafieira Estudantina teve um sopro de vida na década de 1960” (VEIGA, 2011, p. 73).

Foram encontrados vários textos de Tinhorão e Elton Medeiros se referindo à “tomada universitária” das gafieiras Estudantina e Elite. Para Tinhorão (1965), foi a moderna geração universitária que fez nascer a onda de curiosidade pelas gafieiras na década de 1960:

“Esses jovens resolveram unir o útil ao agradável; entrar em contato com o povo (moderna tendência da bossa-nova e preocupação expressa no show Opinião) e ao mesmo tempo experimentar a sensação do divertimento à sua moda: ensaios de escolas de samba e visitas às gafieiras, diversão barata” (TINHORÃO, História das gafieiras 1, *Diário Carioca*, 24 fev. 1965).

Segundo Tinhorão (1965)²¹⁸, até 1960 a Estudantina recebia apenas seus frequentadores habituais e cantores em início de carreira que iam divulgar suas músicas de graça, sendo ignorada pela classe média nos anos anteriores. “Foi no início do ano passado [1964], quando o misto de idealista e ‘*bon vivant*’ chamado Albino Coelho Pinheiro descobriu a gafieira como um reduto de forte ‘cor local’, que a Estudantina chegou ao conhecimento da zona sul”. Segundo Tinhorão, entre o final de 1964 e início de 1965 a Estudantina foi tomada de assalto pela zona sul e “os crioulos sumiram”.

Elton Medeiros apresenta a mesma crítica:

O pessoal da zona sul descobriu a gafieira como uma forma de diversão. Eles chegaram e mudaram as tradicionais regras do jogo, ao invés da cachaça e da cerveja pediram uísque escocês. Isto foi fazendo com que os antigos, gente que ia ali se divertir por não ter condições econômicas de frequentar outros lugares, se afastassem. Depois que se enjoaram da gafieira foram embora, partiram para escolas de samba e os donos das gafieiras ficaram completamente sem fregueses, nem os antigos que se afastaram pelas modificações feitas em seu tradicional divertimento para atender ao gosto dos novos ricos frequentadores, nem estes que logo se cansaram (MEDEIROS, Elton in DUARTE, 1979)²¹⁹.

A partir da década de 1960 até meados de 1970, diversas matérias abordam o fim das gafieiras. Entre elas a matéria “Gafieira: Ontem, hoje e amanhã”²²⁰ ressalta que “a gafieira está

²¹⁸ História das gafieiras 5. *Diário Carioca*, 06 abr. 1965.

²¹⁹ DUARTE, Francisco. “Gafieira - tratado geral do ambiente que exige respeito”. *Jornal do Brasil*, 12 ago. 1979, Revista de domingo ano 4 n. 173.

²²⁰ MIRANDA, Ricardo Penna Dos Passos *Diário de Notícias*, 28 jan. 1970.

morrendo” e que “as gafeiras que restam são quatro ou cinco”. A matéria “Na gafeira em crise, nem todo ambiente ainda exige respeito” menciona um ciclo de “bons tempos” e lamenta o momento em que viviam na época da reportagem:

Os bons tempos passaram há muitos anos, mais de trinta. Mas houve uma fase em que tudo voltou a ser bom, em que virou moda de novo vir à gafeira. Caetano e Bethânia estiveram aqui, até o Vice-Governador Rafael de Almeida Magalhães dançou neste salão. E tudo passou de novo, agora as despesas mal podem ser pagas e eu estou atrasado com o direito autoral, mas o que é que eu posso fazer? A declaração é de Ed Miranda Rosa, administrador da Estudantina que há trinta anos trabalha no ramo e que já viu os salões cheios, com pares dando voltas entre perfumes baratos, respeito e, de vez em quando, um passo diferente, a dama para um lado, o cavalheiro para outro. Para ele, o responsável pelo esvaziamento das gafeiras foi a escola de samba, cujos ensaios são agora a diversão preferida da faixa de público que costumava frequentar o salão²²¹.

Nessa fase, muitas matérias tentam recontar a história das gafeiras ao mesmo tempo em que muitas gafeiras fechavam suas portas. O material encontrado na Hemeroteca Digital sobre as gafeiras Elite e Estudantina poderia ser resumido da forma a seguir. Na primeira metade do século XX, várias matérias mencionam as gafeiras Elite e Estudantina abordando questões pejorativas e criminais²²². A partir dos anos 1960, várias matérias reportam-se à ocupação das esquerdas, e outras aos músicos e artistas que tiveram a carreira impulsionada por sua experiência nestes espaços, como: Moacir Silva²²³, Bené Nunes²²⁴, Grande Otelo²²⁵, Carmen

²²¹ “Na gafeira em crise, nem todo ambiente ainda exige respeito”. *O Globo*, 03 nov. 1972, Matutina, Geral, p. 9.

²²² (1) “Eu, hein!” “Norma, a temperamental boneca de pixo e seu cigarro “*Chesterfield*”, *Diário da noite*, 14 jun. 1948. Reclamação das donas de casa que ficam na cozinha e as domésticas vão se divertir na gafeira Elite.

(2) “Frequentadores da gafeira Elite seriam os autores da morte do motorista Pará”, *Diário da noite*, 08 ago. 1950.

(3) “Durvalina apareceu. Prenderam Pedro Escobar - frequentador da Gafeira Elite”, *Diário da noite*, 11 ago. 1950.

(4) “Desvendado outro crime misterioso de 1950. Liquidou o desafeto após o baile da gafeira Elite”, *Diário da noite*, 14 jun. 1951.

(5) “Endereços para jogar no Rio só a polícia não vê”, *Diário da noite*, 07 mai. 1953. “Bicheiro embaixo da gafeira Elite”.

(6) “Didi de pretinho das gafeiras às manchetes do esporte mundial”, *Diário da noite*, 28 jul. 1959. Matéria na seção de esportes que fala de Didi que tinha cabelo duro, era frequentador da gafeira no Méier, da Flor do Abacate e da Estudantina.

²²³ “Moacir Silva e seu conjunto descobriram que tocar para estudantes é melhor do que nas boates de Copacabana”, *Jornal do Brasil*, 26 out. 1961. A matéria diz que: “No quartel ingressou na banda, começando aí a sua relação com outros músicos cariocas (...) Quando deu baixa, ingressou na gafeira Elite, na Praça da República”.

²²⁴ “Um piano na “Fossanova”, *O Globo*, 21 jan. 1972. “Bené Nunes relembra do seu começo nas gafeiras, e cita o orgulho de tocar na Gafeira Elite”.

²²⁵ “Grande Otelo: a paz cheia de cicatrizes”, *O Globo*, 21 mar. 1973. Grande Otelo fala da sua vida na Gafeira Elite e da gratidão à Júlio Simões.

Costa²²⁶, Geraldo Pereira²²⁷. São também divulgados eventos, como os de Aracy de Almeida²²⁸ e Moreira da Silva²²⁹, e representações carnavalescas que usam o local para bailes carnavalescos²³⁰. São presentes matérias sobre fechamentos e crises, matérias com a tentativa de se contar as histórias, que realçam as presenças ilustres nos espaços, de procissões²³¹ e de aulas de dança de salão²³².

Esses locais aparecem nos jornais de diversas maneiras, principalmente a partir da década de 1960. Com a reabertura da gafieira Estudantina (na década de 1970) pôde-se configurar uma nova fase para a Estudantina e a Elite, com novas formas de se tratar a gafieira, especialmente na década de 1980. A história havia sido recontada e esses dois lugares se configuravam cada vez mais vinculados a um discurso de autenticidade e tradição. Os códigos de conduta ou os estatutos da gafieira, que foram escritos e oficializados por Isidro Page na abertura da Nova Estudantina (o endereço e o dono mudaram, mas o nome se manteve), realçam esta relação com o passado e com a respeitabilidade do local. Há vários trabalhos e pesquisas que estudam os códigos de conduta na gafieira como uma tradição renovada, uma permanência dos códigos de dança e comportamento²³³.

A Gafieira Estudantina foi aos poucos, através das aulas de dança de salão ministradas pela “grande dama do baile” Maria Antonietta Guaycurús, um polo formador de professores e

²²⁶“Seus homens e sua vida fazem um novo espetáculo”, *O Globo*, 11 dez. 1973. Carmen Costa fala de seus homens no seu espetáculo, e um deles, Henrique Filipe da Costa que a conheceu quando cantava na Gafieira Elite.

²²⁷ “Mistérios do Rio”, *Jornal do Brasil*, 26 ago. 2001. Descrições da cena do musical: “Na Lapa, em 1955, o corpo do sambista Geraldo Pereira está sendo velado no andar térreo da gafieira Elite”.

²²⁸ “Araci vai cantar na Estudantina”, *Jornal do Brasil*, 02 jun. 1965.

²²⁹ “Moreira canta hoje na gafieira Estudantina”, *Jornal do Brasil*, 20 jul. 1965.

²³⁰ “Sexta-feira, na gafieira Elite, baile pré-carnavalesco”. *Jornal do Brasil*, 08 fev. 1966 e 18 fev. 1966.

²³¹ (1) “Procissão na gafieira”, *O Globo*, 27 jan. 1977. Matéria fala da procissão para São Sebastião que aconteceu no salão da gafieira Elite.

(2) “Na gafieira o doce balanço dos boêmios- tradições do lugar são mantidas na pista”, *O Globo*, 08 jan.1990. A matéria fala sobre a tradição de homenagear alguns santos na Gafieira Elite “Até hoje são realizados bailes comemorativos a São Sebastião (20 de janeiro), São Jorge (23 de abril), Nossa Senhora da Glória (15 de agosto), Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro). “Todos esses santos têm lugar de honra dentro da gafieira onde podem ser vistos dentro de redomas de vidro”.

Sobre a procissão e a gafieira, no livro sobre Geraldo Pereira encontramos o hábito do baile no Elite Club em homenagem à São Jorge. “Todos os dias 22 para 23 de abril, Geraldo Pereira passava a noite dançando no Elite Club e dali se dirigia para a igreja de São Jorge, onde participava da missa e rezava constricto” (CAMPOS, 1983, p. 16). O livro explica que além de ser seu aniversário, era dia de São Jorge.

²³² (1) “Coreografias em grande roda na gafieira”, *Jornal do Brasil*, 05 ago. 1996. “Maria Antonietta dá aulas particulares e na gafieira Estudantina”.

(2) “Ela pede Valsa”, *Jornal do Brasil*, 14 mai. 2004 “Energia, lucidez, vestido alinhado... não deixam transparecer o verdadeiro motivo pelo qual Maria Antonietta Guaycurús irá hoje à gafieira Estudantina...”

²³³ VEIGA (2011), PLASTINO (2006) e SÃO JOSÉ, (2005).

profissionais da dança de salão. Foi também um dos principais locais alocados para as novelas de televisão de Glória Perez, que se tornaram um importante meio de divulgação da casa.

As duas gafieiras têm uma relação com a história oficial: tanto o projeto de lei de 2013 que menciona a questão do termo Gafieira ser incorporado ao nome Elite, por ideia de Júlio Simões, quanto a placa que a Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro afixou na porta de entrada da gafieira Estudantina com os seguintes dizeres: “Patrimônio cultural carioca. Circuito da Praça Tiradentes. Fundada em 1928, a Gafieira Estudantina é um tradicional ponto de encontro de boêmios, cantores e compositores”. Essa tentativa de contar a história e a definição de comportamentos leva a entender as gafieiras Elite e Estudantina como dois lugares de memória. Os lugares de memória pressupõem a vontade de memória: alguns lugares permanecem e outros são esquecidos. A Estudantina e a Elite permaneceram como documentos/monumentos e com um elo de identidade entre os frequentadores.

Na gafieira Elite atualmente se realiza quinzenalmente o baile de DJ “Domingueira da Paulinha”, nos fins de tarde de domingo. Na Estudantina, ocorre o baile de segunda e o de sábado. A frequência diminuiu muito (visitei a Estudantina cinco vezes) e houve uma clara transformação destes lugares. Para João Carlos Ramos²³⁴, atualmente essa sensação de memória é comercial: “A Estudantina ficou meio turística, tipo ‘vamos conhecer o que é uma gafieira do passado?’”. Perguntei para ele sobre as regras de conduta na gafieira. E ele acha que para a dança no salão é importante ter regras sim. Porque talvez fazer “pirueta” no salão como o rabo de arraia atrapalha a pista: “Ficamos não só sem espaço, como também tolhidos” (Entrevista concedida por João Carlos Ramos à autora em 01/04/2016).

Em uma das visitas à Estudantina em 2016, foi inevitável não sentir uma espécie de melancolia: havia seis casais no espaço, alguns dançando ao som da “Banda Paratodos”. E eu ainda tinha na mente a descrição feita por Veiga (2011) de um salão vivo e lotado.

2.1.3 Subúrbio

Como observado no primeiro capítulo, nas décadas de 1930 e 1940, até meados de 1950, as crônicas dos jornais mostram uma frequente narrativa pejorativa, seja criminal, social ou racial; muitas vezes relacionada ao subúrbio. A narrativa atual ressalta a autenticidade dos bailes, confirmada pelos frequentadores dos salões de dança do subúrbio: “é o lugar da gafieira de verdade”, com hábitos e tradições que permanecem. Elton Medeiros, quando falou das origens da gafieira, a relacionou com o subúrbio: “Gafieira, não tem nada a ver com a Lapa,

²³⁴ Professor, coreógrafo e dono da Cia Aérea de Danças.

Lapa era reduto de cabarés. Há várias origens de manifestação popular que surgem do rancho. A Gafieira é no subúrbio” (Entrevista concedida por Elton Medeiros à autora em 14/7/2014).

Ao longo do tempo, foram encontrados espaços que ficaram na memória de quem frequentava no passado, como Cedofeita, Elite do Méier ou Democráticos do Méier (os dois foram alguns dos diferentes nomes atribuídos ao Clube Recreativo Méier), Clube Recreativo Pavunense, Social Ramos Clube²³⁵, Sport Club Mackenzie²³⁶ e mais uma multidão de espaços relatados em entrevistas, matérias de jornal e textos de divulgação.

A matéria “Gafieiras: tratado geral do ambiente que exige respeito”²³⁷ menciona um depoimento do *crooner* Orlando Barbosa, que vivenciou as gafieiras do subúrbio a partir da década de 1940. Ele fala de uma peculiaridade nos bailes destas regiões, como os piqueniques, sempre prevalecendo um discurso de ambientes familiares e uma relação peculiar com o repertório tocado no centro da cidade:

Orlando Barbosa, Landinho para os gafieiristas antigos do ramo, conheceu todas ou quase todas gafieiras do Rio. Havia gafieira em Bangu, em Cordovil, na estrada do Portela, um enxame. [...] - A primeira casa em que eu trabalhei foi o Dancing do Irajá, uma gafieira que existia na Rua Monsenhor Félix, perto da estação. Apesar de ser subúrbio e distante (em 1940 bota distante nisso), todo mundo ia direitinho, de sapatinho branco, paletó e gravata [...]. Havia programação as quintas, sábados e domingos, e às vezes tinha piqueniques dançantes na sede ou excursão com bailes na volta. Nos piqueniques dançantes os frequentadores levavam a comida e as bebidas compravam. A mesa que mais consumia (para estimular a compra) ganhava um leitão assado, quatro galinhas, coisas assim [...]. Eu cantei na churrascaria Madureira, que tinha entrada paga. No Pavunense, que era uma gafieira imensa com 22 janelas e com a frequência bem pesada. Apesar disso, tinha ordem e respeito. Para aprender as músicas em voga, eu parava ao lado do Eldorado Dancing, do Samba Danças e ficava ouvindo o que ali se cantava (DUARTE, Francisco. “Gafieiras - tratado geral do ambiente que exige respeito”, *Jornal do Brasil*, 12 ago. 1979).

Nas visitas de campo de 2014 a 2016 aos bailes no subúrbio, como os da Aspom²³⁸ e do Castelo da Pavuna²³⁹, percebi esse ambiente familiar: a sensação era de que todos se conheciam. Há uma considerável programação de casas, mas pode-se constatar que a maioria das bandas que circulam nestes bairros são conhecidas como bandas especializadas para a dança de salão:

²³⁵ “No Social de Ramos, uma 'fábrica' de pés-de-valsas”, *O Globo*, 10 jun. 1988. A matéria fala da organização do baile, das aulas e dos horários para alunos iniciantes e avançados. Lembra de Júlio Simões, dos estatutos e diz que ele se incomodaria com o som de fita.

²³⁶ MELLO, Marcelo. “Nos clubes, os embalos de domingo”, *O Globo*, 03 out. 1997. Fala do Clube Mackenzie que “tem danceteria e baile para os mais velhos, com música de Pixinguinha. Ainda usam o segurança lembrando os tempos antigos e verificam que não vestem como os frequentadores do baile *funk*, pois estes bailes foram cancelados por causa de brigas”.

²³⁷ DUARTE, Francisco. “Gafieira - tratado geral do ambiente que exige respeito” *Jornal do Brasil*, Revista de domingo ano 4 n. 173, 12 ago. 1979.

²³⁸ ASPOM, Associação Beneficente dos Subtenentes e Sargentos da Polícia Militar, Av. Dom Hélder Câmara, 8484 - Piedade, Rio de Janeiro.

²³⁹ Castelo da Pavuna, Rua Professor Lindolfo Gomes, 3, Pavuna, Rio de Janeiro.

as antigas “Brasil Show”, “Os Devaneios” e “Copa 7” e as contemporâneas: “Novos Tempos”, “Milênio Banda Show”, “Alto Astral”, “Os Mais da Gafieira”, “Estação Rio” e “Paratodos”.

O Castelo da Pavuna, que ainda está em funcionamento, traz em suas narrativas uma ênfase de memória feita pelos frequentadores, quando se referem aos bailes da Pavuna da década de 1990. Para a DJ e professora Paula Leal, os bailes da Pavuna representam os bailes que têm mais samba, típicos do subúrbio carioca:

“Pois é esses bailes [com ênfase no samba] acontecem mais na Pavuna, eles que buscam mais isso, em bailes específicos [...]. Minha mãe me levava: ela sabia que eu gostava dessas bandas [Brasil Show, Devaneios]” (Entrevista concedida por Paula Leal à autora em 13/8/2015).

Para Alexandre Meritello, cantor da banda Estação Rio, gafieira está relacionada ao samba e ao subúrbio carioca:

Gafieira é aquele samba médio ou rápido pra dançar junto. Se você tocar um set inteiro de samba lá no subúrbio, eles dançam. Tem lá no Castelo da Pavuna, Campo Grande. A gente sempre faz um evento, o “Swing do Black”, lá na Aspom em setembro, é só samba: samba, bossa, sambalongo e samba rápido. Choro a gente não toca não, mas tocamos samba instrumental. Aqui a gente faz um instrumental do Adriano Giffoni, o “Samba de Candango”, e também uma do Arturo Sandoval (Entrevista concedida por Alexandre Meritello à autora em 12/06/2016).

Na matéria “Severino Araújo anima noites de gafieira na Leopoldinense”²⁴⁰ (quadra do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense), na década de 1980, Ênio Manso diretor da escola, menciona que “o samba de gafieira é um estilo de samba muito apreciado pelos moradores do subúrbio e a Tabajara tocará seus sucessos: “*Mambo Jambo*”, “*Rhapsody in Blue*”, “Fricote” (sucesso de Luiz Caldas na fase da lambada, em evidência na década de 1980) e “Coração de Estudante”. Glênio Soares, frequentador de bailes, afirma: “Nós passamos os fins de semana na Elite, Estudantina e Circo Voador; agora as quartas serão da Imperatriz”. E também: “O maestro Severino revelou que gosta de tocar para o público da Zona Norte, definido como ‘dançarinos natos’ [...]. Eles já têm raízes dançantes e apreciam todos os gêneros deste ritmo”.

Outra fala recorrente em relação ao subúrbio contemporâneo aparece na referência à maneira de tocar e dançar, com uma adjetivação de espontaneidade maior e também de “*swing*”. O dançarino “E” entrevistado em campo, afirma que no subúrbio já se encontram cavalheiros contratados, “mas não é nem de longe a maioria dos frequentadores. Pavunense, Castelo da Pavuna, Aspom, nesses a maioria das pessoas que estão dançando são pessoas soltas” (Entrevista concedida pelo o dançarino “E” à autora em 30/4/2015).

²⁴⁰ “Severino Araújo anima noites de gafieira na Leopoldinense”, *O Globo*, 23 mai. 1986.

Junto a essa representação de autenticidade, principalmente a partir da década de 1970 encontra-se uma relação com a narrativa da música de “*swing*” e da “*black music*”, que vão influenciar os conjuntos de baile. A referência à “naturalidade” rítmica do suburbano, através da música, e sua “flexibilidade” para aceitação de ritmos/gêneros, está na fala de Oberdan Magalhães, saxofonista da Banda Black Rio (banda instrumental que começou em 1976):

Aqui todo mundo é de subúrbio, só o Claudinho é que é da Zona Sul, mas é músico feito a gente. Todo mundo aqui cresceu ouvindo samba e tal, eu mesmo sou sobrinho do Silas de Oliveira, afilhado do Mano Décio da Viola, sempre frequentei o Império, mas todo mundo, como eu, ouviu *jazz* e *soul* na juventude e gostou. Gostou, porque tem a ver, é uma coisa genética, tem aquele ritmo, aquela coisa tribal²⁴¹.

Veiga (2011, p. 318) comenta que Elza Soares também colocava em seu discurso o orgulho de ter aprendido nas gafieiras e no subúrbio.

Tem gente que tem vergonha de dizer isso [que começou na gafieira]: ali era a maior escola de música, de dança e de respeito também! É porque se tratava de classe: tem muita gente que não quer ser negro, não quer ser operário, não quer ser doméstica, então não diz nunca que começou numa gafieira. E eu tenho a maior honra de dizer que cantei na gafieira, a elite musical pra mim está aí! Eu sou muito louca nas minhas divisões [musicais], tanto que o João Gilberto comentava, procurava muito entender a minha divisão. É pra dançar mesmo, com muito balanço. Eu gosto! (ELZA SOARES *apud* VEIGA, 2011, p. 317-318).

Tirando do contexto frases soltas das entrevistas e depoimentos, desponta o discurso da naturalidade: “dançarinos natos”, “eles já têm raízes dançantes”²⁴², “é músico feito a gente”, “é uma coisa genética”.

Em conversas informais com Robson Crispin, dono da “Banda Novos Tempos”, e com o dançarino Marcelo Chocolate²⁴³, durante um baile visitado no Castelo da Pavuna, se revelou essa representação do subúrbio como o lugar do samba e do baile:

Robson - Conjunto antigo é Brasil Show, Os Devaneios e Copa 7. O baile hoje tá mais aqui no subúrbio, você nunca vai ouvir um baile deste tipo lá embaixo. Quando você tem um público mais de terceira idade vira uma obrigação, e é uma questão de educação. Mas se deixar a gente tocar, a gente vai arrebentar.

Spielmann - E Paulo Moura, Zé da Velha? Vocês dançam?

Marcelo Chocolate - A gente dança, claro, e é bom. Mas um baile desses, não é tão cheio como os daqui, aqui fica bombado. É gostoso de ver (Entrevista concedida por Robson Crispin e Marcelo Chocolate à autora em 26/12/2016).

²⁴¹ BAIANA, Ana Maria. “Black Rio, um ano um show - depois circuito no subúrbio”. *O Globo*, 10 mar. 1978, Matutina, Cultura, página 37.

²⁴² AUTRAN, Margarida. 10/05/1978. “Eles são assim mesmo: gostam de samba e de bar”. A matéria cita a afinidade de Sérgio Cabral e João Nogueira por um certo tipo de boêmia carioca: “Descobri que João e eu frequentamos as mesmas gafieiras do subúrbio - revela Sérgio Cabral. Temos muitas afinidades”. *O Globo*, 10 mai. 1978, Matutina, Cultura, página 39.

²⁴³ Marcelo Chocolate é um importante dançarino, professor e coreógrafo, especializado em danças de salão, que ficou conhecido por sua atuação como técnico no quadro “Dança dos Famosos” no programa “Domingão do Faustão” da Rede Globo de televisão.

A questão da seleção e omissão das matérias que aparecem no jornal pode ser vislumbrada no caso do subúrbio. É curioso que as notas nos jornais com referências aos locais de gafieira no subúrbio, de uma maneira geral, aparecem em encartes especiais de bairros, mas raramente nas seções de divulgação das programações semanais. Estas programações só foram encontradas em periódicos especializados para o público da dança de salão. Durante a entrevista coletiva com os músicos do Cordão do Boitató, quando abordamos os trabalhos musicais no subúrbio, foi destacada essa carência de divulgação: “O Darcy [da Cruz] chamava pra ensaiar em Vaz Lobo, aí você vê que tem um bolão de bailes de clubes em lugares do subúrbio que a gente nunca ouviu falar. Vê esse universo de bandas de clube, músicos do clube” (Entrevista concedida por Thiago Queiroz à autora em 3/7/2014).

Um tipo de narrativa pejorativa encontrada atualmente se refere ao trabalho dos músicos que atuam em bailes do subúrbio, que de uma maneira geral é menos valorizado. Um amigo²⁴⁴ mencionou que, em 2014, o cachê do “Conjunto Os Devaneios”, com oito músicos, era de 1.200 reais. Em conversas em campo, um músico da “Banda Novos Tempos” mencionou que ganhava 80 reais para um baile de cinco horas, enquanto que um músico no *Rio Scenarium* ganhava 250 reais na *happy hour* (de três horas). Esses valores são variáveis em relação ao número de integrantes, ao lugar onde se toca e ao grau de prestígio do artista, mas há uma diferença considerável no caso dos bairros fora do eixo centro-zona sul.

A questão da remuneração não passa necessariamente apenas pela questão do bairro, mas também pelas sociabilidades. Muitas bandas que atuam no subúrbio fazem bailes na zona norte e centro do Rio de Janeiro, e, pelo relato dos músicos das bandas “Estação Rio” e “Paratodos”, não há uma diferença tão grande em relação ao pagamento. A diferenciação está no repertório tocado: os bailes no centro são direcionados ao público da terceira idade, os bailes no subúrbio são para um público mais heterogêneo, com mais samba. Em todo o processo de visita ao campo, nem ao longo da minha atuação profissional, tive notícia de bandas que tocam em espaços da Lapa contemporânea, como Rio Scenarium e Circo Voador, tocarem em bailes no subúrbio, por exemplo, na Aspom ou no Castelo da Pavuna. São espaços com sonoridades e sociabilidades distintas.

Outro aspecto levantado por Paula Leal (dona de academia, professora e DJ) é a questão da segurança:

As pessoas têm medo de sair hoje em dia. Eu sempre fazia comboio pra ir ao subúrbio nos bailes da Pavuna. As pessoas não vão. Tem um salão gigante no Social de Ramos,

²⁴⁴ Músico e pesquisador que era frequentador do Pavunense e da Elite na década de 1980, que pediu para não ser identificado (Entrevista concedida pelo frequentador A. B. à autora em 10/03/2014).

tinha baile de carnaval. Como é que eu vou levar meus alunos com o Alemão toda hora em pé de guerra? No máximo dá para levar no centro. No subúrbio tudo é mais barato, mas eu não posso garantir segurança nenhuma e, o pior, eu posso ter prejuízo moral. Quer ir comigo no subúrbio? Beleza, mas eu não vou me responsabilizar. A minha mãe me levava em todos os clubes Mackenzie, Pavunense. Ela foi criada em Ramos. Hoje em dia esses bailes são bem mais cedo e tem lugares que tem toque de recolher, os bailes são de 18 às 23:00hs, não tem mais baile como era antes... da gente sair às quatro da manhã. Tadinho de quem não foi, era muito bom, muito diferente!!!! (Entrevista concedida por Paula Leal à autora em 18/11/2015).

Quando, nos anos 1990, iniciei minha carreira como instrumentista, era mais frequente a oferta de bailes no subúrbio e realizei muitas apresentações para dança. Lembro que toquei com o grupo “Obsseom” no Melo Club (junto a Wander Nascimento no trompete), com Clóvis e seu conjunto em rodas de choro com um repertório voltado para o choro e a seresta na Penha, em Olaria e Ramos, e com a Orquestra de Juarez Araújo em diversos Clubes da Tijuca e da zona suburbana do Rio de Janeiro, mas aos poucos esses trabalhos foram escasseando.

2.1.4 O Circo Voador e a Lapa

A revitalização da Lapa como centro da vida noturna carioca²⁴⁵ começou a ocorrer nos anos 1980. Para Salgado (2005), é possível localizar no ano 1982 um marco inicial dessa revitalização, devido à mudança do Circo Voador da Praia do Arpoador para um terreno adjacente aos Arcos da Lapa. O Circo Voador era um espaço para shows e outros eventos, que, no verão de 1982, havia gerado uma boa movimentação de público em torno de espetáculos de música, teatro e dança.

O DVD *A Farra do Circo*²⁴⁶ mostra, com imagens de época, a primeira fase do Circo Voador, que durou de 1984 a 1992. Organizadores culturais do Circo Voador, como Perfeito Fortuna, nos primeiros anos acolheram diversos tipos de artistas e linguagens para o Circo. O teatro, com o grupo “Asdrubal trouxe o trombone”, grupos circenses, grupos de dança, grupos de performances experimentalistas unindo poesia, dança e música. Poetas como Chacal, Paulo Leminsky, Fausto Fawcett e Mano Mello passaram pelo Circo. O *Rock* foi uma das principais

²⁴⁵ José Alberto Salgado e Silva (2005), em seu artigo *Variações sobre o tema da gafieira: um conjunto na Lapa Carioca* mencionou que a partir do início do século XXI, época em que realizou seu trabalho em campo com o conjunto “Garrafeira”, na Lapa ocorria o desenvolvimento de uma rede de casas noturnas com programações voltadas para os estilos musicais brasileiros. Há uma literatura considerável sobre a Lapa e a “revitalização” dos anos 2000 incluindo as políticas públicas de valorização da região. Podem-se citar os livros: *Lapa - cidade da música*. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Micael Herschmann. Ed. Mauad X, 2007, Rio de Janeiro. *Eis aí a Lapa: processos e relações de trabalho dos músicos nas casas de shows da Lapa*, Luciana Requião, Ed. Annablume, 2010, Rio de Janeiro, e nas dissertações: *A vista da rua: Etnografia da construção dos espaços e temporalidades na Lapa (RJ)*, de Natália Helou Fazzioni, dissertação, USP, 2012. *Comunicação e Música, A (re) invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa*, de Cláudia dos Santos Góes, dissertação, UFRJ, 2007.

²⁴⁶ *A Farra do Circo*, Beline/Bronze, TV Zero, 2013, DVD.

marcas estéticas do Circo Voador, um dos lugares que ajudou a deslançar as carreiras de Cazuzza e Barão Vermelho. Recebeu artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Eduardo Dussek, Tim Maia, Hermeto Pascoal e muitos outros. Além das atividades artísticas, o grupo vinculado ao Circo Voador realizava ações sociais em comunidades como o Complexo do Alemão, e com estas atividades artísticas e sociais viajavam pelo Brasil através do projeto “Circo Sem Lona”.

“Domingueira Voadora” foi o nome dado à programação dominical semanal noturna, destinada à música para a dança de salão, ou gafieira, que começou quando o Circo Voador se mudou para Lapa em 1982. Apresentavam-se constantemente a “Orquestra Tabajara” e “Paulo Moura e grupo”, e, com menor frequência, Raul de Barros, e as orquestras “Cuba Libre” e “Tropical”, entre outras. Para Perfeito Fortuna, que cresceu nos subúrbios e conhecia a cultura dos bailes, indo nas “festas de quinze anos”, dançando em clubes como “Social Ramos Clube”, “Sociedade Musical de Bonsucesso” e na gafieira Elite da década de 1970, a ideia de levar “o baile de gafieira para o Circo Voador era fascinante” (Entrevista concedida por Perfeito Fortuna à autora em 02/02/2016).

Nesta época, foram criadas as Companhias Aéreas: de dança, de teatro e de canto coral. A Companhia Aérea de Dança foi criada e dirigida por João Carlos Ramos²⁴⁷, que ainda está à frente da Companhia e continuou fora do Circo Voador. Quando criada, ensaiava e se apresentava no Circo Voador. Segundo João Carlos Ramos, em entrevista pessoal, a Companhia era de dança contemporânea²⁴⁸ e houve uma forte pesquisa e atuação sobre o samba e a gafieira. Alguns espetáculos, como o “Mistura e Manda”, baseado nas músicas do LP “*Mistura e Manda*” de Paulo Moura como “Espinha de Bacalhau”, “Chorinho pra Você”, “Mulatas” e “Alma Brasileira”, ganharam coreografias que até hoje são lembradas. Posteriormente, analisando os bailes de DJ, constatei a presença da música “Fibra”, gravada por Paulo Moura e coreografada por João Carlos Ramos, que de alguma maneira ficou na memória de quem

²⁴⁷ João Carlos Ramos criador, diretor, coreógrafo da Cia Aérea de Dança. Teve inicialmente formação de dança contemporânea com Graciela Figueroa - professora de dança contemporânea uruguaia - criadora do Espaço Coringa, que funcionava no espaço ASA onde Jaime Arôxa lecionava, na Rua São Clemente. Os alunos conviviam com a dança de salão e a contemporânea. João Carlos teve aulas na academia de Jaime Arôxa, onde entrou em contato com a dança de salão. Na segunda fase do Circo Voador, após a reinauguração da casa, trabalhou na curadoria artística das Domingueiras Voadoras.

²⁴⁸ Muitas bailarinas ligadas à dança contemporânea participaram deste movimento inicial do Circo Voador: Marcia Rubin, Esther Weitzman e Deborah Colker.

frequentou o Circo e assistiu a esse espetáculo. Uma das inspirações do coreógrafo para a montagem de muitos de seus espetáculos foi o Zé Pelintra²⁴⁹.

Segundo Mariana Baltar²⁵⁰, cantora e bailarina que atuou na Cia Aérea e foi diretora e professora de dança do CCC: “A gente dançava com o Paulo [Moura] tocando ao vivo lá no Circo Voador. A gente se apresentava no intervalo da Domingueira e abria um espaço no meio da pista, o palco da Cia Aérea era o Circo Voador, mas a gente também fazia com música mecânica e aí era no intervalo dos shows” (Entrevista concedida por Mariana Baltar à autora em 29/01/2016). João Carlos comentou: “Eu botava rotunda, linóleo no chão, fazia um teatro lá dentro, a Cia Aérea era dança de salão enquanto atividade cênica, a dança de salão é um improviso, mas a coreografia é uma arbitrariedade e um ato arbitrário, é arte [...]” (Entrevista concedida por João Carlos Ramos à autora em 01/04/2016).

O Circo Voador foi palco de muitas apresentações de diversas companhias de dança ligadas à dança de salão, como as companhias de Jaime Arôxa e de Carlinhos de Jesus. Era possível encontrar a “dama do baile” Maria Antonietta dançando a noite inteira em uma parte reservada aos dançarinos profissionais, chamada “chão de estrelas”. Nos depoimentos de muitos frequentadores entrevistados este espaço é sempre mencionado.

No chão de estrelas só dançavam os cobras, era Maria Antonietta, o pessoal da Cia Aérea e das academias do Jaime e do Carlinhos, neste espaço eles mostravam um pouco mais de sua dança e quem ficava de fora nutria o desejo de um dia dançar daquele jeito (Entrevista concedida por Carlos Alberto Oliveira Santos - frequentador e dançarino amador - à autora em 14/10/2013).

Perfeito Fortuna comentou que o “chão de estrelas” era um tablado de madeira pintado com estrelas. Afirmou também que as academias de dança de salão cresceram muito a partir da

249 Para montar seu espetáculo “Fibra”, João Carlos Ramos se inspirou na entidade Zé Pelintra: “O Fibra tem um movimento que é o do Zé Pelintra, eu nunca tinha visto isto e fiz isto na coreografia, a minha linha criativa está muito ligada ao Zé, quando eu incorporo o Zé eu guardo a minha corporeidade. Não dá para separar o samba do espiritual. Você não vai encontrar um sambista ateu. Samba em africano são duas palavras samba que significa pagar e receber” (Entrevista concedida por João Carlos Ramos à autora em 01/04/2016). A partir de sua explicação, notamos a relação de Zé Pelintra com as roupas de vários frequentadores que conheci nas gafieiras: como o dançarino Pelé, que sempre vai dançar no Rio Scenarium, Estudantina e Democráticos. Ele usa o terno branco, chapéu panamá, sapato com duas cores, gravata vermelha. Esta é a imagem do malandro que ficou sacralizada com a entidade Zé Pelintra. O personagem aparece também no filme “A Ópera do Malandro”, o samba, a gafieira, a Lapa, a dança, são associados ao malandro e a esta entidade. Isnard Manso em conversas informais me disse que frequentemente há oferendas ao Zé perto das gafieiras. Encontramos mais informações sobre Zé Pelintra no livro *Malandro Divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra personagem mítico da Lapa carioca*, de Zeca Ligiéro, Nova Era, 2004.

²⁵⁰ Mariana Baltar iniciou aos três anos sua prática com a dança no ballet. Seu contato com a dança de salão se deu com João Carlos Ramos, passou a dar aulas de dança de salão sob sua orientação, em seguida integrou a Cia Aérea de Dança. Participou de turnês nacionais e internacionais com a Cia Aérea, participando dos shows de Jorge Ben Jor, Paulo Moura e outros. Foi casada com Isnard Manso, período no qual participou da administração do CCC e dava aula de danças na escola. Foi migrando sua carreira para a atuação como cantora. Terminou seus estudos na Angel Viana e atualmente trabalha mais como cantora.

Domingueira, que faziam as coreografias e iam apresentá-las no Circo Voador: “tipo a galera combinava esse domingo é do Jaime, não era para competir, era pra mostrar as coreografias, e isso cresceu muito” (Entrevista concedida por Perfeito Fortuna à autora em 2/2/2016, durante a festa carnavalesca da Fundação Progresso).

O Circo Voador era uma espécie de ponto de encontro de todos os professores de dança, que naquela época ainda eram poucos, de músicos, dos frequentadores dançarinos e de uma juventude que não tinha a menor ideia do que era a dança de salão, a gafeira ou aquele repertório lá apresentado.

Alguns frequentadores foram citados diversas vezes, nas entrevistas, como marcos daquela época. João Carlos Ramos e Mariana Baltar lembraram o casal Valdir de Matos e Carminha: “eles eram o casal do Circo – durante uma época eles não faltaram um fim de semana - eles mandavam fazer para cada fim de semana um figurino diferente feito para o baile” (João Carlos Ramos) “ela sempre com umas saias lindas e ele de terno e chapéu, davam um show, ia o Jimmy, a família Reis, que eram irmãos que dançavam” (Mariana Baltar). Além dos habituais frequentadores, João Carlos mencionou que certa vez dançou com Pina Bausch²⁵¹ no chão de estrelas. E Mariana Baltar lembrou a atuação do casal Jaime com a Patrícia Arôxa: “a gente dançou muito no Circo Voador”.

Ramos era frequentador assíduo do Circo Voador nesta época e comentou sobre a frequência variada e o lugar, que era uma espécie de aglutinador dos profissionais da dança de salão daquele momento.

Eu ia todo domingo no Circo Voador, era um ponto central para a dança, a dança de salão inteira ia lá. O Rio de Janeiro inteiro ia ao Circo Voador, gente da Ilha, de Campo Grande, de Bangu, o point era lá, não era na Estudantina. A galera também ia à Estudantina, mas o Circo a gente raramente faltava. [...] Os espaços na década de 1980 eram o “Circo Voador”, Estudantina e o “Sírio e Libanês”. O Sírio era domingo de 18:00 às 23:00hs: aí fazíamos a sessão dupla (Entrevista concedida por João Carlos Ramos à autora em 01/04/2016).

Isnard Manso comentou que no Circo Voador da década de 1990 “o ambiente era democrático” - em oposição ao que ocorre atualmente, onde a dança de salão contemporânea fica mais restrita ao ambiente das academias ou aos clubes no subúrbio - “o uso e os interesses no Circo Voador eram diversos: iam músicos, dançarinos, pessoas que queriam namorar e jornalistas” (Entrevista concedida por Isnard Manso à autora em 15/04/2016).

²⁵¹ Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch (Solingen, 27/7/1940 — Wuppertal, 30/6/2009), foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch.

Para os músicos, também havia o interesse de estar lá naquele ambiente, onde circulavam pessoas provindas de ambientes variados. Segundo Perfeito Fortuna: “pra Tabajara o valor do cachê deles era baixo, mas o endereço deles era aqui, não tinha *facebook*, os contratos eram feitos aqui e era a orquestra que mais tocava em aniversários” (Entrevista concedida por Perfeito Fortuna à autora em 2/2/2016).

Jaime Araújo, saxofonista, administrador da Orquestra Tabajara e irmão de Severino Araújo, enfatiza o entusiasmo de Severino Araújo com o Circo Voador nesta época:

O Circo Voador, a Lapa, ninguém queria passar por lá, fizeram aquela armação lá, aí o Perfeito nos chamou, o Paulo Moura tinha ido, o Raul de Barros. A princípio o Severino relutou um pouco porque ali era barra pesada. Boemia, cabarés, meretrício, os malandros. Nossa primeira apresentação foi um sucesso e para Severino era o lugar que ele mais gostava de tocar. Raramente faltávamos, mas quando tinha viagem mandávamos substituto. Essas escolas de dança todas começaram naquela época. O Carlinhos e o Jaime se destacavam. Nós fizemos durante muitos anos depois e resolveram fazer rodízio. Quando reabriram o Circo, o Perfeito foi pra Fundação Progresso e nos chamou para reeditar a Domingueira, e a Juçá também nos chamou pro Circo. Não deu certo, ninguém ia lá mais, foi a mesma coisa que os clubes, pra gente acabou o trabalho, o mercado de bailes (Entrevista concedida por Jaime Araújo à autora em 9/1/2016).

Após o fechamento do Circo Voador, na saída da gestão do Prefeito Eduardo Conde para Cesar Maia, Maria Juçá no Circo Voador e Perfeito Fortuna na Fundação Progresso tentaram em alguns momentos retomar as Domingueiras Voadoras, mas não deu certo. “O Circo fechou e as academias começaram a fazer baile nas escolas, eu poderia fazer a dança de salão ficar *pop*, mas não poderia ser por convite, tinha que ser movimento da galera. A gente não tem patrocínio, se não dá dinheiro, tem que partir pra outra, fomos *rock*, pro carnaval” (Entrevista concedida por Perfeito Fortuna à autora em 2/2/2016).

No fim dos anos 1970, e ao longo das décadas de 1980 e 1990, apareceram outros espaços que ficaram associados à gafeira na Lapa e outros bairros, não somente as famosas Elite, Estudantina²⁵² e, mais recentemente, o Circo Voador. As propagandas dos jornais falam de alguns artistas que ficaram preservados em repertórios até hoje muito tocados, como Alcione²⁵³, Elymar Santos, Emílio Santiago e Ed Lincoln²⁵⁴, que se apresentaram na gafeira

²⁵² Com a reinauguração da Estudantina, diversas matérias abordam este momento associado às academias de dança de salão e às novelas. “Tratado geral do ambiente que exige respeito”, *Jornal do Brasil*, 12 ago. 1979: “Antes, sofria preconceito, agora as gafeiras são mania na classe alta”. Um artigo que fala desta ascensão. Propagandas das orquestras Reverson e Agostinho Silva na Estudantina Musical.

²⁵³ ORSINI, Elizabeth, “Black is beautiful”, *Jornal do Brasil*, 16 nov. 1990. A matéria trata da cantora Alcione e seu sucesso na gafeira “Asa Branca”. Propagandas em *Jornal do Brasil*, 30 dez. 1990.

²⁵⁴ Propagandas em *Jornal do Brasil*, 09 fev. 1990.

“Asa Branca”. Este é um dos lugares que apareceram repetidamente em propagandas diárias ou semanais na década de 1980.

A Gafieira “Flor de Lys”, só em 1979, teve quase 60 notas em jornais com a chamada “Nova gafieira”- gafieira com muita honra porque o lugar exige respeito²⁵⁵. Muitas notas também para as gafieiras “Asa Branca”²⁵⁶ e “Sassaricando”²⁵⁷, do Rio de Janeiro, e “Mimoso Manacá” em Niterói. Na década de 1990, apareceu o caderno B do *Jornal do Brasil*, que abordava eventos de entretenimento e cultura, com seções específicas para pagodes/gafieiras. Alguns lugares, divulgados como “gafieiras sofisticadas” e “de luxo”²⁵⁸, tiveram a localização na zona sul²⁵⁹.

Nos anos 1990, no auge da divulgação das academias, alguns lugares aparecem nas divulgações e matérias de jornal como associados às academias. É um momento em que lugares, músicos e dançarinos compartilham a mesma divulgação. A matéria “Dança de salão ganha novos passos”²⁶⁰ cita Carlinhos de Jesus e sua parceira Kenia, Jaime Arôxa e sua parceira Patrícia, e uma quantidade aproximada de 20 academias em funcionamento com quase 700 pessoas fazendo aulas (sempre referenciam Maria Antonietta como a professora precursora da dança de salão, naquela época). A matéria cita a “corrida para as academias que começou há quatro anos” e Carlinhos de Jesus diz que “antes a dança de salão era de velho, agora no Circo Voador e nas academias há muitos jovens”. A mesma matéria divulga os lugares onde dançar e quais músicos/grupos estavam vinculados aos espaços: “Asa Branca” com Ed Lincoln, “Sassaricando” com Raul de Barros ou a “Banda Conexão”, Circo Voador com a “Orquestra Tabajara”, Elite com o conjunto “Turma da Gafieira” (em algumas propagandas encontra-se o nome deste conjunto junto com a denominação que o Elite Club tinha dado às noitadas de sexta

255 “Flor de Lys ao vivo não é tape nem novela”, *Jornal do Brasil*, 8 jun. 1979.

256 “A Lapa após a decadência”, *Jornal do Brasil*, 3 set. 1990. “Apesar de estar sendo totalmente revitalizada, alguns pontos continuarão, como o Circo Voador, a gafieira ‘Asa Branca’ e a Escola Nacional de Música”.

257 “Gafieira pós-moderna que mistura neon, espelhos, luzes coloridas e a Orquestra Raul de Barros tocando hits de Frank Sinatra e Ary Barroso”, *Jornal do Brasil*, 3 out. 1991. A matéria faz a divulgação da casa e do show de Raul de Barros: “O público é o tradicional pé-de-valsas da meia idade que divide a pista com moderninhos alunos de academia de salão. (...) para os solitários os “Sassigramas”, bilhetes com nome, telefone e endereço levados e trazidos pelos garçons, ajudam na paquera entre os tímidos”(…).

258 FRIAS, Lena. “Gafieiras de luxo, o samba tradicional, regado a champanhe francês”, *O Globo*, 10 set. 1979. Fala das gafieiras “Carinhoso”, “Flor de Lys” e “Grã-finagem” (local onde ficava o Dancing Brasil) que vendem produtos caros, frequentadas pelos intelectuais, onde as mulheres às vezes vão a rigor. Na “Grã-finagem” o som é comandado pela orquestra do Maestro Carioca.

259 “Gafieira Sofisticada”, *O Globo*, 6 abr. 1980. “A gafieira, que marcou época, como gênero de música e modo de dançar, envolvendo os pés e quadris numa coreografia rica e individual, retorna em grande estilo no Carinhoso”.

260 BELÉM, Cláudia, “Dança de salão ganha novos passos”, *O Globo*, 09 abr. 1991, Matutina, Segundo Caderno.

e sábado, “Lambafieira”, seja mistura de lambada com gafieira), “Estudantina” com as orquestras “Agostinho Silva” e “Reverson”; “Asa Branca”, “Sassaricando”, “Sírio e Libanês” e “New York New York” com música mecânica; “Roda Viva” com Orquestra Tabajara.

Outra matéria do mesmo teor é “São dois para lá, dois para cá. De rosto colado”²⁶¹ que fala do “boom das academias”, menciona a escola de dança Chiquinha Gonzaga e casas de dança com professores para ensinar os iniciantes: Elite, Estudantina, e Clube Municipal. Menciona também os lugares de dança com música ao vivo: boates “Champagne” e “Dancing Assírio” no centro; “Carinhoso”, “Vinícius” e “Sobre as Ondas” na zona sul; “Asa Branca” e “Circo Voador” na Lapa. Inúmeras matérias citam a expressão “dois para lá dois para cá”, que faz parte da letra de um sucesso nas rádios, que é a música de Gonzaguinha – muito dançada nos bailes - que explica os passos do bolero. Esse é um tipo bordão, assim como a expressão “estatutos da gafieira”. A matéria fala da função da dança como terapêutica e socializante. Aborda também a grande quantidade de trabalho para as orquestras do Maestro Cipó e Tabajara, em média com 30 apresentações por mês. Nota-se que nestas listagens de locais, não há menções ao subúrbio e é notório que essa era uma época com muitos espaços em funcionamento, vinculados às academias, ao samba, as orquestras, aos grupos e conjuntos de baile.

2.1.5 Rio Scenarium

Uma das casas da Lapa que mantém certo vínculo com a gafieira até hoje é o Rio Scenarium. A minha relação com esta casa é longa e este espaço será tratado com mais detalhes pessoais pela intimidade que tenho com os processos e a história da casa. A relação com os produtores artísticos, a forma de contratação, horários de trabalho e recursos que posso obter para a pesquisa são informações de uma “insider”²⁶², observações feitas “em casa”, em um ambiente conhecido e familiar. Ainda participo como artista na casa e os bailes ocorrem concomitantes ao momento em que escrevo partes do presente estudo.

No mesmo bairro em que se instalou o Circo Voador, alguns anos depois do sucesso das Domingueiras Voadoras, o movimento de revitalização da Lapa seguiu seu percurso. Até 2001, a Rua do Lavradio, onde se localiza o Rio Scenarium, era praticamente deserta à noite. Havia

²⁶¹ FREITAS, Igor. “São dois para lá, dois para cá. De rosto colado”, *O Globo*, 2 out. 1988, Matutina, Jornal da Família, página 3.

²⁶² Os termos *outsider* e *insider* foram encontrados no livro de Bruno Nettl *The study of Ethnomusicology - Twenty nine issues and concepts*, University of Illinois Press Urbana and Chicago, 1983.

poucas casas noturnas naquela região. Perto dos Arcos da Lapa funcionava o “Bar Semente”²⁶³, que na época era bastante frequentado: um “point” dos músicos da época. Havia o recém-inaugurado “Carioca da Gema” (ano 2000) e alguns bares na Avenida Mem de Sá. Na época o bar um pouco mais “badalado” na Rua do Lavradio, com música ao vivo, era o “Emporium 100”²⁶⁴, misto de antiquário e bar (no formato parecido com o Rio Scenarium atual, só que em tamanho menor). Era estreito e comprido, e lá tocavam músicos de *jazz*²⁶⁵ e samba²⁶⁶.

O Rio Scenarium foi inaugurado em 2001 e comecei a tocar na casa em 2002. Havia uma programação fixa com o grupo Garrafeira²⁶⁷, grupo no qual atuei inúmeras vezes como saxofonista substituta. Salgado (2005) focalizou parte de sua pesquisa na atuação do grupo Garrafeira entre 2001 e 2003, e parte de seu trabalho de campo foi feito no Rio Scenarium. Para o autor, nesta região da Lapa, os estilos musicais brasileiros como choro e samba eram valorizados e associados à história da cidade. Os donos dos estabelecimentos do bairro restauraram prédios dentro da ideia de uma reconstrução do Rio Antigo e da boemia, aproveitando as construções arquitetônicas dos prédios locais. “A música tradicional tocada ao vivo torna-se um ingrediente importante nesta reconstrução e várias formas de divulgação turística combinam fotos dos Arcos da Lapa, notas sobre a história e anúncios da programação musical” (SALGADO, 2005, p. 43).

Em sua análise, Salgado diferencia as sociabilidades do Rio Scenarium, recém-inaugurado na época, e da “Estudantina”, casa tradicional com música ao vivo na mesma região: as duas casas funcionam de alguma maneira com programações ligadas à gafeira. A primeira casa era frequentada por dançarinos amadores, amigos dos músicos, turistas e um público que ali comparece para ouvir a música; a segunda mantinha uma grande quantidade de dançarinos profissionais ligados às escolas de dança de Maria Antonietta e de Jaime Arôxa, que aí funcionavam na época. Além disso, o valor do ingresso do Rio Scenarium era mais alto, o

²⁶³ Para mais informações sobre a roda de choro no “Bar Semente”, no início do século XXI, consultar a dissertação de Samuel Oliveira (2003). *Uma visão sobre o choro*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

²⁶⁴ Apresentei-me lá algumas vezes em duo com a pianista Paula Faour e muitas vezes “dava “canjas” com o grupo de samba “Anjos da Lua”, do Eduardo Gallotti.

²⁶⁵ O termo *jazz*, para alguns músicos no Brasil, significa uma série de formatos e repertórios possíveis, alguns ligados ao termo “instrumental brasileiro”, com um conjunto de temas de artistas como João Donato, Tom Jobim ou da bossa nova, e temas do *Real Book*. Cada grupo com sua seleção específica de repertórios e formações.

²⁶⁶ Neste caso, o samba que acontecia neste espaço era o samba de mesa ou de roda (com músicos sentados em torno de uma mesa com bebidas e comida), tocado com violão, cavaco, pandeiro, tatan e cantores interpretando um repertório de músicas de Wilson Moreira e Nei Lopes, Cartola, Nelson Cavaquinho, entre outros.

²⁶⁷ O grupo Garrafeira e sua atuação no Rio Scenarium nos anos 2002 e 2003 são analisados no artigo de SALGADO (2005) e em parte de sua tese.

cardápio mais caro e a pista destinada à dança era menor. Salgado ressaltou que o grupo “Garrafieira” mesclava o baile com show, dando um patamar mais artístico para a banda.

O palco é ocupado por atos musicais, que têm também o caráter de um show, de uma apresentação artística, ou seja, música para se ouvir e opcionalmente se dançar. É esse teor da agenda, da organização do fenômeno como música semi-artística e semi-funcional, que permite que o Garrafieira - embora tocando gêneros reconhecíveis de dança e mesmo com pares dançando no salão – faça pausas frequentes entre as músicas, o que é insólito e indesejável (sendo vista como sinal de incompetência do conjunto) na prática tradicional da gafieira. Mas aqui na renovada velha casa, no antiquário moderno, a música de dança é tocada e apreciada como ‘boa música’, por músicos e por um público – mais precisamente, por uma parte do público frequentador - que valoriza a tradição e também a invenção (SALGADO, 2005, p. 49).

Nos três andares do Rio Scenarium, há uma série de brinquedos antigos pendurados, instrumentos musicais e um móvel enorme de antiga farmácia existente onde hoje funciona o bar. Há uma infinidade de antiguidades penduradas que decoram as paredes dos três andares do Rio Scenarium: bicicletas, mapas, louças, carruagens, etc. A casa tem dois ambientes onde acontece música ao vivo. No primeiro andar, onde fica o palco principal, de terça a sábado ocorrem dois shows diferentes em sequência: o da *happy hour* seguido pelo show da noite e, nos fins de semana, mais um show noturno, madrugada adentro: a apresentação de um trio de forró.

Nos sábados do início dos anos 2000, era a vez do grupo “Pau da Braúna”, liderado por Luciane Menezes, que, além de choros e sambas, tocava músicas do jongo, boi bumba, coco e outros ritmos folclóricos. Particpei inúmeras vezes como saxofonista substituta. Havia uma brincadeira com o saxofonista e flautista Marcelo Bernardes, que fazia parte de vários grupos na época, e sempre contava com substitutos para seus trabalhos: eu estava nesta lista e era sempre chamada (mesmo grávida). O grupo levava dançarinos para ensinar os passos: era o grupo do sábado e a casa ficava lotada. Nessa mesma época (2003–2004), o grupo “Choro na Feira e Mariana Bernardes” tocava às sextas feiras, e o grupo “Pagode Jazz Sardinha’s Club” com a cantora Bárbara Mendes começou a revezar com o Choro na Feira. Cada vez mais músicos e grupos foram entrando na programação da casa. Paulo Moura²⁶⁸, Nicolas Krassik convidando Nilze Carvalho ou Adryana BB, Silvério Pontes e Zé da Velha convidando Marcos Sacramento. Muitas vezes eu fazia “dobradinhas”: tocava com um grupo de choro²⁶⁹ que havia montado com Nicolas Krassik para o primeiro horário (19:00–22:00), e às vezes Paulo Moura seguia com o baile no segundo horário (23:00–02:00), e eu prosseguia assistindo ou tocando,

²⁶⁸ Formação: Jovi Joviniano ou Laudir de Oliveira (percussões), Paulinho Black (bateria), Mestre Zé Paulo (José Paulo Miranda) ou Márcio Almeida no cavaquinho, Carlinhos 7 cordas (violão de 7 cordas), Chico Chagas (acordeom), posteriormente e em alguns bailes Gabriel Grossi (gaita).

²⁶⁹ Convidava os amigos que tinham disponibilidade para ir tocar, o conjunto não tinha nome.

dependendo de qual grupo era programado. Muitos músicos chegavam mais cedo para assistir aos shows do primeiro horário e vice-versa, os do primeiro horário ficavam para assistir aos do segundo horário. Na época, o produtor artístico da casa era Sidney Vaissman, que sempre dava sugestões de repertório e estabelecia os horários a cumprir. A casa era frequentada pelos músicos. Ganhava-se pouco, neste início. Recordo de ter saído com 20 reais, em uma terça feira, o que era bem pouco para a época (no sábado, que era um dia “nobre”, mais cheio, ganhavam-se 400 reais no “Carioca da Gema”).

No contrato assinado, havia orientações referentes aos horários de apresentação, intervalos, limite de convidados, o valor do contrato e uma orientação estética, pedindo para que se tocassem sambas e choros, valorizando artistas e músicos brasileiros, como Nelson Cavaquinho, Cartola, Pixinguinha. Essa orientação perdura até hoje, e esse acervo de músicas brasileiras, com ênfase no choro e no samba, de certa maneira já estava implícito na maioria dos trabalhos que se faziam na Lapa daquela época.

Em 2004, resolvi formar um grupo com atuação na noite e, devendo montar uma apresentação com mais temas, não podia ser só de música instrumental. Eu já tinha certa experiência tocando com o grupo Rabo de Lagartixa e a cantora Áurea Martins, no bar “Carioca da Gema”, com foco no samba. Montei uma banda para fazer “as noites” (o segundo horário), com maior número de frequentadores, chamando a cantora Andrea Dutra e o grupo de músicos que gravou o CD “*Choros, por que sax?*” (2005), entre eles o saxofonista e flautista Mário Sève. Em 2006, fui chamada para participar da banda “Botafogonisso” que estava se formando. Esta era constituída por músicos mais experientes e mais velhos que eu, com atuação em bailes mais ligados ao sambalço e samba-funk, como Jamil Joanes, que foi o fundador da Banda Black Rio, Jorge Gomes (baterista de Zeca Pagodinho durante anos), Leandro Braga, pianista e arranjador muito experiente, reconhecido no meio musical, e da mesma maneira para o resto do grupo: Célia Vaz, Clarisse Grova, Aldivas Ayres. Após 2008, sugeri para a direção artística do Rio Scenarium meu grupo “Rabo de Lagartixa” e toquei algumas temporadas com este grupo e os cantores Elisa Addor e Moyses Marques. Nesta época Henrique Cazes era diretor artístico da casa.

É possível perceber que os grupos que surgiram nos anos 2000 e que trabalharam também em locais próximos ao Rio Scenarium, não ficaram muito tempo contratados pela casa, e algumas formações não existem mais: A “Pequena Orquestra de Mafuás”, “Gafieira de

Bolso”, “Garrafeira”, “Botafogonisso”, “Orquestra Lunar”²⁷⁰, “Pagode Jazz Sardinha’s Club” entre outros. Havia uma espécie de circuito de shows locais: CCC, Bar Semente, Sacrilégio, Carioca da Gema e Estudantina, e chama atenção a durabilidade dos grupos. A maioria dos grupos que surgiram nesta fase não realizaram apresentações no período em que esta pesquisa foi realizada. Os conjuntos não necessariamente se desfizeram, como no caso da “Orquestra Lunar”, que ainda toca (porém realizando poucos shows na década de 2010), mas se constata longas interrupções na agenda dos grupos. Possíveis explicações para a desistência e desaparecimento de tantos grupos que tiveram parte da sua música focada no baile, ao longo do tempo, podem ser: a falta de oportunidade de trabalho para formações de até dez músicos, sendo mais fácil contratos para grupos menores de até quatro músicos, a baixa remuneração em trabalhos vinculados ao baile e o entendimento dos músicos sobre o prestígio do artista, que vê o baile como um momento inicial, de aprendizagem e não como um fim, como um trabalho que seja a meta da sua carreira. Esta questão sobre o “valor do baile” será aprofundada na conclusão do trabalho como uma representação que acaba aos poucos por provocar a separação dos mundos da dança e da música.

Em 2004, houve uma ruptura na relação contratual dos músicos com a casa. Músicos que ganhavam²⁷¹ muito bem a cada noite começaram a receber bem menos²⁷². Houve um problema com o Ministério do Trabalho e o Ecad, e não se podia tocar na casa sem intervalo de até quarenta dias para que não ficasse estabelecida uma relação de vínculo empregatício. Muitos músicos se recusaram a continuar tocando na casa por um pagamento muito menor. Foram feitas inúmeras reuniões para decidir o futuro da relação entre os músicos e a casa. Aos poucos uma nova programação musical foi sendo estabelecida, com mais grupos tocando samba-enredo com um maior foco no entretenimento e menos grupos que valorizavam o samba antigo ou instrumental. Segundo muitos frequentadores e músicos esta nova programação era destinada aos turistas. Inicialmente as bandas tinham um aspecto mais ligado ao show e a um repertório mais elaborado, e, após a ruptura, vários músicos comentaram que “a programação da casa caiu” colocando grupos que aceitavam tocar por um cachê mais baixo.

²⁷⁰ GOIS, Ancelmo. “Hoje, na Estudantina, tem gafeira com a orquestra Lunar, Áurea Martins e Vika Barcelos”, *Blog do Ancelmo Gois*, 06 jan. 2007.

²⁷¹ Para maior entendimento das relações de trabalho nas casas noturnas sugere-se a leitura do livro (baseado na tese de doutorado) de Luciana Requião (2010), que trata das relações de trabalho entre os músicos e as casas noturnas.

²⁷² “Uma parceira que desafinou a Lapa”, *O Globo*, 25 out. 2004. “Músicos dos grupos Conversa de Botequim, Pau de Braúna e Gafeira de Bolso foram demitidos do Rio Scenarium após levantar a casa, protestam”.

Um músico que tocou desde o início dos anos 2000 na Lapa e no Rio Scenarium comentou que as casas de shows da Lapa estão em processo de transformação, optando por grupos que tocam sambas mais comerciais:

O ouvinte do pagode é diferente do ouvinte do samba tradicional, do choro, o perfil desse público é diferente. O nosso público é um pouco menor mesmo. Essa música é mais pra povão, como se fosse [...] é uma coisa, é uma coisa mais comercial, entendeu? Então a Lapa, como virou uma coisa de comércio pra vender bebida, então os donos das casas mesmo foram vendo que, pra eles, era interessante ter esse tipo de coisa, não ter uma coisa de qualidade. Eles queriam encher a casa deles e vender bebidas. Não estão preocupados com a qualidade (Entrevista concedida por Músico “S” à autora em 7/9/2015).

Um pouco depois comecei a trabalhar com meu trio no horário da *happy hour*, entre 19:00 e 22:00hs, e não quis mais trabalhar no horário da noite. Até 2015 tocava aproximadamente duas vezes por ano em temporadas de dois a três dias na semana. Convidava algumas participações como Áurea Martins, Silvério Pontes, Graça Cunha, Joca Perpignan, Sheila Zagury; eventualmente, quando a casa oferecia a possibilidade financeira, aumentava o número de músicos no grupo. Em novembro de 2015, pude acrescentar mais músicos ao trabalho e me apresentei no primeiro horário com seis músicos na banda.

De abril a setembro de 2016, me apresentei com uma banda de seis integrantes, no primeiro horário de todas as quartas-feiras, em um projeto chamado “Quartas de Gafieira”. Isso foi inédito entre todas minhas temporadas, no Rio Scenarium, pois habitualmente era contratada para temporadas de dois dias seguidos, com uma espera de no mínimo quarenta dias para ser recontratada. Dessa vez, fiquei em uma temporada mais extensa, com um grupo com seis integrantes, porém com remuneração “per capita” menor. Como o acordo sobre a duração da temporada foi feito no início das negociações, houve a disponibilidade de todos os músicos aceitarem a temporada na casa por um pagamento menor do que recebiam nos anos anteriores quando tocavam com a formação de trio. A situação de crise econômica pela qual o Rio de Janeiro, o Brasil e o mundo passam, afetaram diretamente os espaços para se tocar música ao vivo²⁷³. Ao finalizar os escritos da tese em meados de abril 2017, o Rio Scenarium não estabeleceu o contato para contratar o grupo, ficando a dúvida se este projeto seria mais um na lista dos grupos que acabam desistindo pela falta de oportunidade de trabalho.

²⁷³ 2016 foi o ano do “impeachment” da presidente Dilma, da Operação Lava Jato e de uma forte instabilidade política, além das Olimpíadas no Rio de Janeiro que deslocaram a atenção da Lapa para a recém-inaugurada área portuária da cidade. Diminuíram diversos projetos de apoio à cultura subvencionados pelo governo, que ajudavam os grupos instrumentais e formações com menor visibilidade comercial. Questões sobre a forma de contratação e remuneração dos músicos podem ser encontrados no livro de Luciana Requião (2010), que pesquisou a condição de trabalho dos músicos, inclusive na Lapa.

2.1.6 Academias de dança de salão

A partir de meados da década de 1980, houve um aumento significativo na quantidade de academias de dança de salão, fato notório após a análise de diversas matérias de jornal (*O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Ultima Hora*). Muitas matérias se referem às danças da moda (lambada, salsa e forró) como atividade física, terapêutica e social. Maria Inês Galvão Souza (2009) afirma que “No final da década de 1980, a partir do sucesso da lambada, se inicia um processo de intensa participação de jovens e explode a multiplicação das escolas de dança de salão” (SOUZA, 2009, p. 69). Em seu artigo, *Vida é Dança no Cenário Carioca* (2010), ela discute as transformações da dança de salão em função das mudanças econômicas e sociais do século XX, alterações que, desde a década de 1990, foram apropriadas pela indústria do lazer e do entretenimento. A autora faz algumas reflexões sobre a dança como atividade de lazer e a experiência estética popular.

A matéria “Hoje a noite é dos dançarinos”²⁷⁴ trata do quinto aniversário da escola de danças Maria Antonietta sob o comando de Jaime Arôxa, “considerada a escola de dança de salão mais importante do Rio de Janeiro, com mais de 2000 alunos”²⁷⁵. O jornal anuncia que a festa contaria com a apresentação da Cia de Danças de Jaime Arôxa na Casa de Shows Imperator, no Méier, e com uma festa-baile que seria animada pela orquestra Cuba Libre com repertório de Madonna, Peter Gabriel e Antônio Carlos Jobim²⁷⁶. Na mesma matéria Arôxa declara que “O show do ano passado [1990] foi mais centrado na lambada, este será recheado de tango”, “a própria academia (que começou a funcionar em 1985) atualmente (em 1991) tem 2.000 alunos”, e se diz responsável pela formação dos noventa e nove por cento dos professores em atividade naquela época²⁷⁷.

A matéria “Jaime Arôxa aposta na salsa para o Verão de 1994”²⁷⁸ relata a sua viagem e pesquisa de ritmos latinos na Costa Rica, além da criação de uma metodologia que pode atender mais de 20 alunos em uma sala de danças. Enfatiza que sua escola já tem 2.500 alunos e que

²⁷⁴ “Hoje a noite é dos dançarinos”, *O Globo*, 4 dez. 1991, Matutina, Jornais de Bairro, página 42.

²⁷⁵ Jaime Arôxa foi aluno e o primeiro “bolsista” de Maria Antonietta na Estudantina Musical. O sistema de bolsistas que envolve monitores, assistentes, até professores, configura uma carreira com várias fases, onde um aluno bolsista dança com os alunos e assim não paga a mensalidade das aulas que frequenta; com o passar do tempo ele vai se aprimorando até virar professor. Este sistema será abordado em seguida.

²⁷⁶ Os gêneros e ritmos tocados pela Orquestra no show da companhia de danças vinculada à academia são bem variados: lambada, tango, samba bolero, samba, bossa nova, swing, e os arranjos de música *pop* tocados pela Orquestra Cuba Libre

²⁷⁷ Entre eles, Stelinha Cardoso, Paulinha Leal, Erico Rodrigo, Jimmy Oliveira e Isnard Manso, atualmente todos donos de academias.

²⁷⁸ “Jaime Arôxa aposta em novo ritmo: salsa”, *O Globo*, 2 ago. 1993, Jornais de bairro, pag. 11.

ele abriu uma filial em São Paulo, além de ter coreografado e gravado a abertura das novelas “Kananga do Japão”, na TV Manchete, e “Rainha da Sucata”, na TV Globo. São inúmeras as matérias, na década de 1990, todas voltadas para o “*revival*” da dança de salão²⁷⁹.

O jornal “Falando de dança”²⁸⁰ promoveu e cobriu em julho de 2011 um evento²⁸¹, que chamou “Iº Prêmio Cultura da Dança de Salão”, em comemoração aos 200 anos do ensino da dança de salão no Brasil, tendo como marco a publicação do primeiro anúncio de aulas de dança social “a qualquer integrante da sociedade local, em 13 de julho de 1811”²⁸². Este tema foi abordado novamente, em 2016, no Seminário “Historicidade da Dança de Salão e os 200 anos de Sociedades Dançantes”, organizado por Leonor Costa, uma das editoras do jornal “Falando de Dança”. Essa edição comemorativa do jornal trata cronologicamente do desenvolvimento da dança de salão e é o texto que estava disposto nos painéis da exposição²⁸³. A matéria finaliza

²⁷⁹ Entre elas:

- (1) “A dança de salão volta à moda com a lambada”, *O Globo*, 17 jul. 1990, Matutina, Jornais de Bairro, pag. 52.
- (2) “Academias redescobrem arte de dançar a dois”, *O Globo*, 4 ago. 1987, Matutina, Jornais de Bairro, pag. 14.
- (3) “Academia de dança inova na arte”, *O Globo*, 5 mai. 1991, Matutina, Jornais de Bairro, pag. 44.
- (4) “Academia de dança exhibe velhos ritmos com sucesso”, *O Globo*, 25 ago. 1991, Matutina, Jornais de Bairro, pag. 47.
- (5) “A volta dos pés-de-valsas”, *O Globo*, 27 out. 1988, Matutina, Segundo Caderno, pag. 4.
- (6) “A reboque do molejo”, *O Globo*, 22 jul. 1990, Matutina, Jornais de Bairro, pag. 50.
- (7) “Ao som das grandes orquestras”, *O Globo*, 15 set. 1976, Matutina, Cultura, pag. 35.
- (8) “As academias nos embalos dos anos 90”, *O Globo*, 2 jul. 1990, Matutina, Jornais de Bairro, pag. 16.

²⁸⁰ <http://www.dancadesalao.com/jornal/falandodedanca/jfalandodedanca046-especialIPremioCultura.pdf>

²⁸¹ Neste evento foi lançado o primeiro dos quatro volumes das coletâneas “200 anos de dança de salão no Brasil” (2011, 2012) organizadas por Marco Antônio Perna, que também escreveu o livro “Samba de gafieira - A história da dança de salão brasileira” em 2005. Realizaram exposições itinerantes e disponibilizaram os painéis da exposição na edição (nº 46) do jornal “*Falando de Dança*”, online e impresso.

²⁸² “Luís Lacombe, dançarino e coreógrafo, nomeado Compositor de Danças e Maestro de Danças da Casa Real, foi o autor do primeiro anúncio de aulas de dança “a qualquer pessoa civilizada” da cidade, em julho de 1811. Considerando-se que este foi o primeiro registro de aulas fora do ambiente da corte, feito por pessoa oficialmente nomeada para exercer a função de professor de dança, comemoramos, em 2011, o bicentenário do ensino de dança de salão no Brasil!” (Jornal “*Falando de Dança*”, ed. 46, julho 2011 - Especial Iº Prêmio Cultura da Dança de Salão - página 7).

²⁸³ Começa enfatizando o século dezanove como um momento importante para o desenvolvimento desta dança no Brasil, motivado pelo intercâmbio cultural impulsionado pela vinda da Corte Real Portuguesa, em 1808. Menciona como a prática dos bailes sai de dentro das residências e passa aos salões públicos organizados pelas sociedades dançantes, onde a dança era vinculada ao ensino da etiqueta e bons costumes. Trata da transformação destas sociedades dançantes em sociedades carnavalescas e recreativas, do desenvolvimento dos dancings e das gafieiras como locais onde se aprendia dançando informalmente, através do contato com pessoas mais experientes ou através de pagamento contabilizado por meio de furos nos cartões das “*taxi-girls*”, nos dancings, que muitas vezes eram chamados de “escolas de danças”. Segundo o jornal, Maria Antonietta foi uma importante articuladora do movimento que impulsionou a popularização da dança de salão nos anos 1980. Nos anos de 1940 ela foi aluna e professora da academia Moraes (de Dança de Salão), que era uma das raras academias em atividade na época, e por anos formou toda uma geração de professores que perpetuaram a dança de salão, como Jaime Arôxa, Carlinhos de Jesus e Stelinha Cardoso.

com um dado revelado em diversas entrevistas e conversas: “Jaime Arôxa revolucionou a metodologia de ensino, não só pela didática desenvolvida, mas por possibilitar que um só professor coordenasse um grande número de alunos, que formavam pares entre si. Foi e é, portanto, um grande multiplicador de praticantes da dança de salão”²⁸⁴. Destaca também a importância de Carlinhos de Jesus²⁸⁵ como importante articulador da dança com a mídia televisiva, “tornou-se o embaixador da dança de salão, ao vincular sua imagem a essa manifestação cultural”, e de Jimmy Oliveira, um inovador dos passos, atraindo jovens para a dança de salão, “ao mesclar o samba tradicional com os movimentos funkeados que tanto encantam as novas gerações”.

A matéria realça nomes de professores e dançarinos que foram encontrados em teses, dissertações e artigos sobre a dança de salão e o samba de gafieira. Os já mencionados Maria Antonietta, Jaime Arôxa, Carlinhos de Jesus, mas também, em diferentes épocas: Duque, Vasco Moraes, o casal Mario Jorge e Jacira, e Valdeci de Souza. Perna (2005), que também fez parte da organização deste evento, menciona diversas academias e importantes nomes no ensino da dança de salão, como: Stelinha Cardoso, Carlos Bolacha, Marquinhos Copacabana, Marcelo Moragas, Rachel Mesquita, Marcelo Chocolate, e muitos outros.

O dançarino “E”, em conversas em campo, fez uma classificação sobre as tendências no ensino da dança próprias de cada professor:

- Da antiga: Valdeci de Souza, Marquinhos Copacabana e Jorge Brinquinho;
- Meio termo: Isnard Manso, Stelinha Cardoso e Carlos Bolacha;
- Quase moderno: Sheila Aquino, Carlinhos de Jesus;
- Moderno: Jaime Arôxa e Jimmy de Oliveira.

Há inúmeras academias, várias tendências e estilos na maneira em que elas se organizam em torno da dança de salão, e várias maneiras de ensinar essas danças. Pela observação contemporânea, notei que as academias têm geralmente grupos divididos em níveis de aprendizagem (básico, intermediário e avançado) e modalidades de passos, como: samba de gafieira, dança de salão - onde se aprende o samba, o soltinho e bolero - zouk, salsa e forró. Dependendo da academia, pode-se encontrar também tango, variações de danças norte-

²⁸⁴ Esta matéria foi escrita por pessoas vinculadas aos meios das academias de dança de salão, ou seja, discursos que saem dos ambientes das academias, podendo incorrer em valorizações de personagens. Como o foco da pesquisa se centrou nos bailes, não foi realizado um estudo comparativo entre as diversas visões sobre as academias, seus donos e seguidores.

²⁸⁵ Perna (2005, p. 167), diz que Carlinhos de Jesus aprendeu dança frequentando os bailes e teve contato com Maria Antonietta, assim aprofundando seus conhecimentos sobre a dança de salão.

americanas como “*lindy hop*”, “*west coast swing*” e outras danças individuais como *ballet* e *zumba*.

A “Escola de Dança Jaime Arôxa” foi fundada em 1985 como “Escola de Dança Chiquinha Gonzaga”, posteriormente seu nome foi mudado para “Escola de Dança Maria Antonieta”, e, em 1994, tornou-se então “Escola de Dança Jaime Arôxa”²⁸⁶. Em 2013 a filial Botafogo da escola mudou endereço para a Rua Arnaldo Quintela e passou a ser administrada pelas professoras Paula Leal e Adriana Gronow. O site²⁸⁷ da escola diz: “mantendo praticamente a mesma equipe de trabalho do antigo endereço, além de toda filosofia e método desenvolvido por Jaime Arôxa”.

Foi nesta academia que, ao longo de 2014 e 2015, eu fiz aulas de samba de gafieira duas vezes por semana com a professora Paula Leal e o professor Érico Rodrigo²⁸⁸. Jaime Arôxa foi professor de ambos e fundou diversas academias com seu nome no Rio de Janeiro e no Brasil todo. Segundo Paula Leal há várias academias que foram fundadas por seus ex-alunos, por exemplo “Dança CCC” e “Ponto de Encontro” no Rio de Janeiro. Nos anexos da tese há uma seção denominada “A06 - Vivências na academia”, em que é feita a descrição sintética das vivências nas aulas, junto com comentários de professores e alunos vinculados à academia de danças.

Uma prática que chamou atenção nas aulas de samba de gafieira foi a de que todos os alunos sempre têm um par (um bolsista) para dançar e Paula Leal afirmou que um dos responsáveis pela implementação da metodologia de bolsistas foi Jaime Arôxa. Os bolsistas geralmente são dançarinos ou dançarinas que querem se profissionalizar ou ter um contato maior com a dança, não pagam a mensalidade, mas, em contrapartida devem estar disponíveis para dançar com os alunos na escola. “Antes um professor só poderia dar aulas para um aluno de cada vez, através desta nova metodologia foi possível criar turmas e dissecar o movimento” (Entrevista concedida por Paula Leal à autora, em 15/10/2014).

Havia uma espécie de pirâmide de profissionais na academia: bolsista, assistente, monitor, professor, e esta verticalização variava de acordo com o tempo e as habilidades adquiridas. Era possível distinguir o nível de cada profissional a partir da cor da camisa:

²⁸⁶ Além da escola da Rua Arnaldo Quintela, agora administrada pelas professoras Paula Leal e Adriana Gronow, Jaime Arôxa atualmente tem outras várias academias com seu nome administradas por seu ex-alunos. No Rio de Janeiro encontram-se as academias de Ipanema (Rua Visconde de Pirajá, 452/208), Botafogo (Rua São Clemente, 41), Tijuca (Centro de Dança Lídio Freitas, Rua Almirante Cochrane, 162), Recreio (Av. Miguel Antônio Fernandes, 751) e Niterói (Av. Sete de Setembro, 73 – Icarai). Há ainda escolas espalhadas pelo Brasil: Florianópolis, Curitiba, São Paulo e Belo Horizonte.

²⁸⁷ <http://jaimearoxabotafogo.com.br/escola/>

²⁸⁸ Érico Rodrigo Gomes Ferreira.

assistentes com blusa azul, monitores com blusa roxa. Eram eles que dançavam com os alunos em sala de aula e faziam o aquecimento inicial de dez minutos.

Segundo Isnard Manso, que foi aluno de Jaime Arôxa, em sua academia Dança CCC também há programas para bolsistas, que além de ajudarem sendo o par em aulas, recebem aulas exclusivas. Dentro desse grupo de bolsistas há um outro processo de seleção, do qual saem os assistentes de Isnard. Existe um processo que depende do tempo e da dedicação para se tornar um professor, caso seja o desejo do bolsista. Uma informação dada durante as aulas é que, de maneira geral, a maioria dos bolsistas da escola tem dificuldades financeiras²⁸⁹.

Para o dançarino “E” a questão do aumento de bolsistas passa por uma questão financeira, considerando que muitos deles acabavam trabalhando como bailarinos de aluguel e em bailes de ficha:

[...] a dança de salão não tinha interesse nenhum pros jovens, quando começaram a falar em dinheiro, começaram a entrar os bolsistas nas academias. [...] E aí eles começaram a fazer aulas também e acompanhar as damas nos bailes. Existia um outro movimento, que era o baile de cadeirinha. O que é que é o baile de cadeirinha? O professor colocava as damas todas sentadas em cadeirinhas ao longo da parede do baile, ia lá, pegava uma dama pra dançar, dançava com ela, ela sentava, pegava a próxima, ela dançava, sentava a próxima, pegava... e assim vai e foi contratando dançarinos [...]” (Entrevista concedida pelo Dançarino “E” à autora em 30/10/2014).

Segundo o dançarino “E”, que também trabalha em baile de ficha e como contratado, foi a partir do baile de cadeirinha que começou a prática do “baile de ficha invertida”. Na época dos dancings o homem pagava às mulheres para dançar com elas nos bailes de ficha e a situação se inverteu. Hoje, na maioria dos casos, é a mulher que paga ao homem, transformado em “bailarino de aluguel”. Ele comentou que os bailes de ficha começaram a ficar mais vazios, pois as damas que sabiam dançar melhor tinham mais acesso aos dançarinos, portanto muitas damas que iam aos bailes ficavam sem dançar. Sobre a transformação que os bailes de dança de salão passaram, declara:

E aí começou a aparecer o contrato de dança de salão: a dama contrata o dançarino pra dançar só com ela durante todo o baile. E aí naqueles bailes que estavam morrendo, estavam vazios porque as damas não estavam indo mais porque não conseguiam dançar, começou a aparecer a dama com o cavalheiro do lado pra dançar só com ela o baile inteiro. Esse cavalheiro não dançava com nenhuma das outras damas, inclusive aquelas damas que dançavam bem, que iam ao baile e que dançavam com ele antes. Então começou a acontecer um processo inverso: agora não só as damas que não sabiam dançar não frequentavam mais o baile porque não tinham cavalheiros, mas as damas que sabiam dançar também não frequentavam porque os cavalheiros que sabiam dançar e dançavam com elas, estavam dançando contratados por outras damas. E aí uns bailes começaram a virar bailes só com casais, ou porque a menina tá

²⁸⁹ Um músico ex-colega da UNIRIO, que trabalha como bolsista na Academia Jaime Arôxa – Botafogo, mencionou em conversas informais que para ele era conveniente ser bolsista porque ele queria aprender a dançar e não tinha dinheiro para pagar as mensalidades, foi uma oportunidade e ele ressaltou que tinha a intenção de trabalhar como dançarino de contrato, que seria um *hobby*.

namorando o cavalheiro e dança só com ele, ou é casado ou é um casal que sempre dançou um com o outro, ou porque a menina contratou o cavalheiro pra dançar só com ela. Isso hoje é, assim, uma tendência, é o que se vê nos bailes... noventa por cento são assim. Têm bailes que cem por cento são assim. Isso não é bom, mas é uma realidade. Foi a forma como a dança de salão conseguiu sobreviver. A única forma de mudar isso é que se trouxessem cavalheiros pros bailes, só que a dança de salão comum, que é a de bolero, soltinho e samba, que se toca na maioria desses clubes tradicionais, ela não é atraente pro jovem. O jovem quer forró, samba rasgado e zouk: são os três ritmos que atraem (Entrevista concedida pelo Dançarino “E” à autora em 30/10/2014).

Segundo Souza (2010), em seu artigo *Vida é Dança no Cenário Carioca* em que faz comentários sobre o documentário homônimo, o bailarino passa a sobreviver da dança de salão:

“As imagens que se seguem mostram uma dama entregando uma ficha para um cavalheiro. Essa mudança de sentido do lazer para o sentido do trabalho está apontada também no discurso dos cavalheiros de ficha que afirmam que dançavam inicialmente por diversão, tornando-se posteriormente uma profissão. Alguns afirmam conciliar a diversão com a profissão, relatando ainda que a maior renda atualmente provém das atividades coma dança de salão. Observamos que a própria ambiência de um baile também gera um mercado profissional que o sustenta. Segundo a DJ do baile de ficha: ‘Cada música é uma ficha, então o baile de ficha tem isso: o faturamento da casa depende da música que você toca’” (SOUZA, 2010, p. 3).

As matérias de jornal anunciam os bailes de ficha²⁹⁰ como uma nova modalidade de sociabilidade que comporta o aluguel de cavalheiros. Este é um assunto polêmico entre alguns dançarinos profissionais e alguns dançarinos de aluguel. Segundo o Professor “E”:

“O bailarino de aluguel pra mim é a maçã podre da dança e o que está estragando a dança hoje em dia. A questão do cavalheiro de aluguel é uma questão muito séria para a dança de salão, pois o principal fundamento desta dança é ser uma dança social, um encontro de pessoas, [...] na hora que entra um cavalheiro de aluguel ele quebra esta relação. A dança de salão melhora a noção espacial, rítmica, melhora as relações interpessoais. O cara geralmente dança de má vontade quando acaba [o contrato] ele vira outra pessoa, eles não ficam felizes. [...] E um bailarino de aluguel passa a ideia de prostituição” (Entrevista concedida pelo Professor “E” à autora em 5/4/2015).

Outro problema apontado por professores de escolas de danças é a formação dos professores da escola, que complica a institucionalização da profissão. O professor deve ter habilidade pedagógica, muitas vezes se vê em situação de heterogeneidades de intenções e tem que montar turmas complexas:

O Jaime dá um aval a um professor quando ele já tem muitos anos de estrada e já tá sabendo falar aquela linguagem, o problema são pessoas que não foram formadas, tem gente que faz aula seis meses e já diz que é professor. O professor tem que lidar com o corpo, com o emocional, psicologia, pedagogia, fisioterapia (por causa das lesões). Imagina uma senhora recém-viúva [que vai procurar dança para se socializar], um cara que é obrigado pela mulher, um que vai procurar mulher. Tomara que a dança de salão nunca entre na educação física. Eu não acho que eles têm a menor condição de trabalhar a dança. A Estácio teve uma faculdade de dança com o Carlinhos de Jesus, montou um curso de formação de dançarinos, mas fechou, não deu certo. Existe um problema que é a informalidade: quem pode ser professor de dança? Qualquer um.

²⁹⁰ PIMENTEL, João, *O Globo*, 14 out. 2001, Matutina, Rio. “Nova profissão: dançarino de aluguel”. Mulheres solteiras procuram homens que confiem para dançar, agora podendo alugar eles.

Existe um sindicato de dançarinos e não de professores. E aí como fica? O Ballet e a dança contemporânea estão muito mais consolidados, ninguém se arrisca tanto assim a dar aula sem ter uma formação sólida. Dança de salão tem em qualquer canto. A informalidade quebra a dança de salão (Entrevista concedida pelo Professor “E” à autora em 5/4/2015).

Outros eventos contemporâneos relacionados a academias da dança de salão são eventos como “Gafieira Brasil” e “Dança dos Famosos” na TV Globo, em que é notável a influência de competições de dança no estilo “*ballroom dancing*” internacional.

Visitei um dia de competições do evento “Gafieira Brasil”, cuja principal modalidade dançada é o samba de gafieira, e estavam lá vários celebrados dançarinos do meio da dança de salão, como Kadu Vieira, Marcelo Chocolate, Patrick Carvalho e Érico Rodrigo Gomes Ferreira. Em conversa posterior, comentando o evento “Gafieira Brasil”, uma dançarina apontou algumas questões em relação a este tipo de concurso:

“Gafieira Brasil” – [...] é a estética do *Ballroom Dancing*, é a mesma coisa que acontece na música, é uma invasão de uma cultura que vem de outro lugar e a gente joga fora o que é da gente [...] Os caras ficam rodando, dando pirueta, e são passos que vem de fora, que às vezes nem dão muito certo. Porque eles não fizeram um balão apagado? Um puladinho? Isso os estrangeiros não sabem fazer. Porque não fizeram os movimentos mais sinuosos que são mais legais? O que a gente via os caras da antiga fazerem [...]. Esse negócio de *Ballroom* não me interessa nem um pouco. Tem uma coisa pasteurizada de ritmo rumba. É competição e concurso, eu sei que eles existem, mas codificar piora, a gente perde uma espontaneidade no samba, só a gente que tem isso (Entrevista concedida pela Professora “M” à autora em 29/1/2016).

A dançarina continuou com a crítica e disse que, neste tipo de dança, o samba é caricaturado: “O *ballroom dancing* é uma tradição da dança de salão europeia e norte-americana, os passos são obrigatórios, é quase um balé clássico a dois, tem uma forma só em todo lugar. Eles têm o samba nestas competições, mas é samba tipo Carmen Miranda, parece um mambo caricato colorido da Carmen Miranda”²⁹¹.

Em outra ocasião, a Dançarina “P” comentou que se incomodava pelo fato de não valorizarem a dama: “é sempre o homem que é valorizado, infelizmente a dança de salão ainda é machista. Esse espetáculo tem quatro equipes, cada uma com um técnico e sempre são homens, quando falam em palestras sobre os homens, não falam das mulheres” (Entrevista da concedida por Professora “P” à autora em 13/08/2015).

Outra crítica com relação a novas formas comerciais de divulgação das danças de salão aparece em relação ao programa “A Dança dos Famosos”, especialmente no sentido de uma estética acrobática do movimento.

É bom porque a dança vai pra mídia, mas por outro lado é ruim porque dizer que uma pessoa vai aprender a dançar em uma semana é uma enganação! Eu levei vinte anos [...] Não sei se isso alavanca a dança de salão, o que aparece são aquelas meninas

²⁹¹ Entrevista concedida por Professora “M” à autora em 29/1/2016.

colocando o pé na orelha, indo ao chão, é um passo exagerado, uma propaganda enganosa, só magrinha, só novinha dança (Entrevista concedida pela Professora “M” à autora em 29/1/2016).

O foco da tese não é o mundo da dança, mas é possível compreender como as questões levantadas sobre as academias provocaram uma profunda mudança no campo de atuação dos músicos que, nos últimos 30 anos, já estavam no contexto de todas as mudanças tecnológicas, econômicas e sociais do Rio de Janeiro. As academias afetam a maneira de ouvir música e de produzir eventos musicais. A relação com a aprendizagem da dança da gafieira vai migrando para as academias, cada vez se aprende menos dançando no baile com os músicos ao vivo. Porém foi nas academias e nos bailes de academia que foi constatada a maior presença dos dançarinos dando continuidade à dança de gafieira, ainda que realizada de modo diferente do original, fato que motivou a opção por um campo e uma pesquisa mais abrangentes.

2.1.7 Os bailes de DJ e a música mecânica

Durante a pesquisa, foram feitas visitas a alguns bailes onde era tocada exclusivamente música mecânica, mas o DJ muitas vezes conjuga a reprodução mecânica a apresentações de música ao vivo. Sempre há um DJ tocando nos intervalos dos bailes do Rio Scenarium, da Gafieira do Bebê na sede do Cordão da Bola Preta, dos bailes do CIB²⁹² e na maioria dos bailes (com exceção de alguns bailes de subúrbio onde há o revezamento instantâneo de duas bandas e não há intervalo de música ao vivo).

Na sala de aula dos cursos de dança de salão, a música sempre é mecânica, um dos espaços do samba de gafieira contemporâneo migrou para a academia, tanto em aulas quanto nos bailes de academia. Alguns bailes de DJ vinculados às academias de dança de salão foram analisados como espaços em que o uso da música é relacionado a um conjunto potencial de canções, vinculado ao local, à circunstância de execução. Cada baile com seu Repertório de trabalho: as escolhas do DJ.

Os bailes de dança de salão das academias são geralmente anunciados em aula e são quase uma extensão destas. Eles ocorrem geralmente às sextas-feiras e sábados, são frequentados pelos alunos, professores e bolsistas, e geralmente são temáticos. No caso da “Academia Jaime Arôxa - Botafogo”, cada ambiente tem um tema: são três salas de dança, uma por andar. Em um dos dias visitados observei que no primeiro andar tinha o tema “dança de salão”, no segundo andar forró e samba, e *zouk* no terceiro. A divulgação deste evento

²⁹² Clube Israelita Brasileiro (CIB), Rua Barata Ribeiro, 489 - Copacabana, Rio de Janeiro - RJ

anunciava “Baile do Tum e Tum”. Esses bailes ocorrem semanalmente. Em outro dia foi divulgado tango no primeiro andar, forró e samba no segundo, e salsa no terceiro. Visitei outros bailes de academia: “Baile do Ponto de Encontro”, o “Baile do Bolacha” e o “Baile do meio dia do CCC”. Um dos bailes que mais frequentei durante esta pesquisa foi a “Domingueira da Paulinha”, um baile de música mecânica ligado ao público que frequenta a academia, que não ocorre no espaço da academia, e sim no “Elite Club”.

Sobre a tecnologia e a forma de entretenimento, Isnard Manso²⁹³, em entrevista, comentou que possivelmente a tecnologia foi uma das responsáveis pelo afastamento do dançarino do espaço com música tocada ao vivo. O aperfeiçoamento e a redução do custo dos equipamentos eletrônicos possibilitaram a realização de um baile mais barato, além da disponibilidade de músicas online: “você faz uma *playlist* facilmente. Hoje em dia temos acesso a tudo que é música. Antigamente ninguém falava qual era a música, os DJs escondiam tudo, hoje você descobre tudo, baixa da internet” (Entrevista concedida por Isnard Manso à autora, em 15/4/2016).

A música mecânica, ou de DJ, é observada em muitos bailes com música ao vivo, no início dos bailes, nos intervalos da banda e no final, e faz parte da paisagem sonora dos ambientes. Nos bailes visitados, a música não soou apenas na hora de algum sorteio e de avisos ou comunicações no microfone.

2.2 As formações musicais e os músicos

O baile de gafieira se configura, a princípio, em um espaço onde os músicos com suas específicas formações (um pianista, conjuntos instrumentais ou com voz, orquestras pequenas ou no formato *big band*, DJs) se relacionam com o seu principal consumidor, que é o dançarino, através de um repertório compartilhado por ambos os lados. Este subcapítulo trata

²⁹³ Isnard Manso foi aluno de Jaime Arôxa e em 1994 começou a dar aulas na Estudantina, na escola de danças Maria Antonieta. Em 1996, fundou sua escola, que inicialmente chamava-se “Mudanças”. No mesmo ano, entrou como bailarino para a “Cia Aérea de Dança”, onde trabalhou por sete anos, convivendo neste período com João Carlos Ramos. Em 2001, inaugurou o “Espaço CCC” (Centro Cultural Carioca), na Rua do Teatro, para shows e apresentações de música ao vivo, com pista de dança. CCC passou a nomear o espaço de música e o de dança, a escola passou de “Mudanças” para “Dança CCC”. A família Manso participou do empreendimento CCC. Isnard administrou o CCC até 2010 e passou a administrar somente a escola de dança, seu irmão Sérgio Manso cuidou do CCC até 2016, ano do seu fechamento.

Vinculada à escola, Isnard fundou sua “Cia de Dança CCC”, criando espetáculos como o “Bota Abaixo” em 2005, “Dancing Eldorado” - sobre o dancing Eldorado, local onde o CCC funcionava -, “9 danças, Clarisse e uma praça” (baseado em uma crônica da Clarice Lispector sobre a Praça Tiradentes) e “Quem Somos Nós?” (reflexão sobre o papel do dançarino contemporâneo). Os aspectos culturais e históricos da cidade do Rio de Janeiro o inspiraram a montar espetáculos com estas temáticas. Isnard enfatiza que sua Cia é ligada à dança contemporânea e que a escola que ele administra é de dança de salão.

especificamente das formações musicais e dos músicos, como também das transformações que ocorreram ao longo do tempo no campo vinculado à gafeira.

Focalizando a gafeira pela categoria da instrumentação musical, é possível delinear algumas linhas de grupos e formações que permitem a sistematização de uma análise em um arco temporal. A partir de meados do século XIX os pianistas e chorões; nas décadas de 1920 e 1930 as *jazz bands*, que se desenvolveram em conjuntos variados, como os combos, mais ligados à linhagem do choro ou misturados com a instrumentação dos conjuntos de baile. A partir da década de 1940 proliferaram as orquestras tipo *big band* e os conjuntos de baile, formações parecidas com a da *big band*, mas com menos sopros, geralmente três ou quatro sopros no máximo. O que faz uma grande diferença na sonoridade destes grupos – pensando em linhagens temporais - é o Repertório. O Repertório é uma categoria (um conceito) que organiza o mundo da gafeira, e será tratado no capítulo 3²⁹⁴.

A planilha das “Formações Musicais”

O quadro identificado como “Planilha 2: Formações Musicais”, foi elaborado como resultado de uma extensa pesquisa feita na Hemeroteca Digital e no Acervo Digital do jornal *O Globo* voltada a identificar formações musicais que, ao longo século XX até a primeira década do XXI, tocaram em estabelecimentos onde ocorreram bailes. A planilha se encontra no Anexo A02 e mostra os seguintes dados: formações musicais (músicos, conjuntos, bandas, grupos, *jazz bands* e orquestras), detalhes das casas de baile onde tocaram e estimativa do aparecimento e duração das bandas.

Assim como os lugares têm nomes que sugerem ambiências e temporalidades diferentes, algumas formações também são relacionadas a temporalidades e a espaços, como por exemplo a *jazz band*, cuja nomenclatura era recorrente em uma época específica. Já o nome orquestra pressupõe uma formação com um número maior de músicos, ou seja, vinculada a espaços mais amplos. As formações não aparecem nas publicações da Hemeroteca com uma cronologia exata de suas apresentações e é praticamente impossível saber quando um grupo se apresentou pela primeira vez, ou quantas vezes um grupo mudou de nome ou de integrantes, que só em raríssimos casos foram publicados. Os dados apresentados na planilha não são completos e precisos, mas servem para mostrar um quadro geral do arco temporal em que determinados grupos tocaram em bailes.

²⁹⁴ Apesar das questões musicológicas estarem centradas nos capítulos 3 e 4, optou-se por discutir a questão das formações musicais neste capítulo, pela questão da historicidade e o uso da Hemeroteca no processo de elaboração das formações musicais em épocas diferenciadas. As planilhas foram organizadas de maneira similar.

2.2.1 Pianistas, chorões e música para a dança

Os primeiros animadores de festas e bailes, a partir do século XIX, foram os pianistas e os grupos de músicos denominados “chorões” (até 1917, considerando o que foi pesquisado, não foi encontrada a palavra gafeira). Segundo Tinhorão (1976), que se refere ao fim do século XIX, os pianistas eram uma opção para quem desejava dar um baile em casa: “quando os pianos descem em grande número às salas de visita de famílias mais modestas e clubes recreativos” (Tinhorão, 1976, p. 167). Ele menciona alguns pianistas populares²⁹⁵ como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, que embora tenham composto música dançante para bailes particulares e para o teatro musicado, ambos teriam “uma posição muito especial frente à classe que representam”. Segundo o autor, a partir da década de 1920 os pianistas começaram a incorporar novos ritmos norte-americanos como o *one step*, o *ragtime* e o *foxtrot*, ficando ultrapassados gêneros tocados ao longo do século XIX como as valsas, as mazurcas, as polcas e os *schottisches*. Júlio Simões, ao mencionar a música no “Kananga do Japão”²⁹⁶, diz que “Não tinha orquestra. Era só o piano²⁹⁷ no estradinho no canto da sala” (SIMÕES in DUARTE, “Gafieiras - tratado geral do ambiente que exige respeito”²⁹⁸).

Outra formação importante, responsável pela música para a dança no fim do século XIX é o grupo de choro, também nomeado como choros ou chorões. Há uma considerável bibliografia acadêmica sobre o choro²⁹⁹ (tanto no século XIX como em momentos posteriores) e foram encontrados alguns depoimentos de músicos que tocaram nos “choros” e nas gafieiras. O livro de Aragão (2013) relata a entrevista do autor com o bandolinista Déo Rian, que teve aulas com Moacir Arouca, músico da velha guarda (com provável atuação na década de 1920),

²⁹⁵ Neste capítulo, o autor cita uma série de pianistas que compunham e interpretavam música popular, alguns de origem pernambucana, como Tia Amélia (Amélia Brandão Nery), Nelson Ferreira e Capiba (Lourenço Fonseca Barbosa).

²⁹⁶ EFEGE, Jota “Antes de ser ‘a Divina’ foi campeã de ‘charleston’”, *O Globo*, Matutina, Cultura, 16 abr. 1976, p. 22. “A matéria diz que Elizeth ganhou concurso de dança quando menina e que na “Kananga do Japão” tocavam os pianistas Sinhô, Bulhões, Bequinho, Manoel da Harmonia. Tocavam valsas lentas para piano e polcas amaxixadas. O José Constantino (Juca da Kananga) era tio de Elizeth, estivador e sócio. A matéria diz também que o *charleston* era moda por influência de Josephine Baker.

TINHORÃO “Histórias das gafieiras”, *Diário Carioca* em 26 fev. 1965. “Na primeira década do século, na rua Senador Eusébio, 44, viria a instalar-se o “Kananga do Japão” em que o compositor Sinhô tocava por mais de dez anos, cercado pelo prestígio resultante de uma circunstância sentimental: foi seu pai quem pintara os estandartes do clube”.

²⁹⁷ Na “Kananga do Japão” o pianista titular era o famoso, na época, José Carvalho de Bulhões (Rio de Janeiro, 21/8/1881 – 13/7/1941), que também era compositor.

²⁹⁸ *Jornal do Brasil*, Revista de domingo ano 4 n. 173, 12 ago. 1979.

²⁹⁹ ZAGURY (2014), ARAGÃO (2013), ARAGÃO (2001), BECKER (1996), CALDI (2000), CARNEIRO (2001), CAZES (1997), ERNEST DIAS (1996), GOMES (1997), LIMA (2001), OLIVEIRA (2003), SALEK (1999).

e sobre ele menciona que atuava no choro e na gafieira: “tocava clarinete pra caramba, foi quem me ensinou a tocar bandolim, sem tocar bandolim. Ele era tenente do exército, músico [...] chorão de primeira qualidade. Tocava na “gafieira do Méier” (ARAGÃO, 2013, p. 214). Outros chorões, como “Siqueira do cavaco”³⁰⁰ contam que atuaram em gafieiras tocando de tudo em conjuntos de choro: “música italiana, espanhola, o que pedissem” (Entrevista concedida por Siqueira à autora em 13/8/2014). A atuação profissional de Siqueira começou nos anos 1950. Foram encontradas algumas matérias referentes a grupos de choro tocando em gafieiras nas décadas de 1970, como o grupo “Chapéu de Palha”³⁰¹, Paulo Moura em determinadas formações, e, na década de 1990, a dupla Zé da Velha e Silvério Pontes.

2.2.2 A *jazz band*, pequenas orquestras e conjuntos

Paulo Aragão (2001) analisou a relação entre orquestra e música popular desde o início do século passado e admite que o termo orquestra possibilita uma gama bastante ampla de variações instrumentais. Ele traça um histórico das primeiras orquestras no Rio de Janeiro e diferencia um tipo de orquestra com a formação clássica europeia, estruturada nos naipes de cordas, madeiras, metais e percussões. Destaca, neste tipo, as variações instrumentais que Radamés Gnattali utilizava em seus arranjos das orquestras provindas da *jazz band*, que começaram a se desenvolver nos anos 1920, com uma formação estruturada na base rítmico-harmônica de bateria, baixo, guitarra e piano, e com os grupos de quatro trompetes, quatro trombones e cinco saxofones. Quando há referências a orquestras de baile, de gafieira, de *dancing*, elas dizem respeito à formação da *jazz band* com variações em relação ao número de instrumentos, especialmente de sopro.

Jota Efegê (1931) menciona a *Jazz* (formação musical típica dos anos 1930) em todas as festas que seus personagens frequentaram. Geralmente, quando uma música era bem aceita, a orquestra bisava. Sobre gêneros mais recorrentes nestes espaços foram citados o samba, o *jazz* (o autor às vezes se refere como *fox* ou *fox-blue*) e o maxixe.

³⁰⁰ José Siqueira de Alcântara (21 de setembro de 1937, Recife, PE). Integrou a última formação do grupo de Pixinguinha, atuando como centrista do cavaquinho. Participou da última formação do grupo Velha-Guarda, composto por João da Baiana, Donga e Pixinguinha, integrou o regional de Mário Pereira e Seus Chorões, além das orquestras Tabajara, de Severino Araújo, Cuba Libre, do maestro Chiquinho Araújo entre outros trabalhos. <http://dicionariompb.com.br/siqueira/dados-artisticos>.

³⁰¹ TINHORÃO, J.R. “Música popular brasileira (e do povo) teve um bom 1977”, *O Globo*, 28 dez. 1977. “... as várias tendências da forma choro de tocar [...] o grupo Chapéu de Palha – com o concurso do trombonista Zé da Velha – o estilo dos chorões de gafieira”.

“A *jazz* atacava violentamente o samba. Os músicos, alheios àquela porção de dansarinos que animavam, punham toda a sua alma na melodia puramente brasileira, que os seus instrumentos interpretavam: ‘Tira o dedo do pudim, yáyá, Tira o dedo do pudim, yôyô...’. E os pares respondiam, dansando, auxiliando o contracanto da orchestra: ‘Tira o dedo do pudim, yáyá, Tira o dedo do pudim, yôyô’...” (JOTA EFEGÊ, 1931 [27-28]).

Para Tinhorão, a partir dos anos 1920 ocorre o interesse da classe média pelas *jazz bands* norte-americanas. Segundo Aragão (2013, p. 45), este momento marca a passagem da prática musical do músico dileitante para o profissional, com Pixinguinha e Donga como maiores representantes. Tinhorão demarca um “*turning point*” na análise da história do choro, em que, a partir de 1920, surge a ideia de um choro moderno com a profissionalização do músico, que se vincula com o aparecimento do rádio, do disco e das *jazz bands*.

Na década de 1930, a “Jazz Band Sul Americana”, regida por Romeu Silva, foi uma das mais importantes *jazz bands*, que começaram a florescer a partir da década de 1920 com a popularização do *jazz* (VELOSO, 2006, p. 42). Romeu Silva foi citado por Pinto no seu livro “O choro” (ARAGÃO, 2013, p. 43) como “um habilitadíssimo diretor de *jazz band*, e, como vários músicos, teve a atuação em diversos tipos de trabalhos e estilos/gêneros“ [...] “depois de andar tocando em diversos choros, foi diretor de harmonia do ‘Flor do Abacate’ e do ‘Ameno Resedá’ [...] e glorificou-se no estrangeiro, levando o nome do Brasil” (ARAGÃO, 2013, p. 43). Na tese de Veloso, foram encontradas outras “*jazz*” conhecidas na época: “Jazz Band Pixinguinha”, “*Brazilian Jazz*” (VELOSO, 2006, p. 43).

Nos anos 1920, chorões como Luiz Americano e Pixinguinha, e sambistas como Donga e Ary Barroso, misturavam ritmos e gêneros nos vários bailes em clubes dançantes, como o Fluminense e o Jóquei Clube. Os hotéis, restaurantes, clubes, e muitas vezes os cinemas, tinham pianistas ou *jazz bands* contratados para tocar diariamente. Ao longo dos anos 1940, começou a rarear a nomenclatura *jazz* para os grupos que tocavam nos bailes dançantes, nos dancings ou nas gafieiras, e é possível observar esta durabilidade na Planilha 2, no Anexo A02.

Paulo Moura, que a partir da década de 1950 tocou em dancings, cassinos, gafieiras, e participou da época do Circo Voador e da renovação da Lapa, forneceu um dado interessante em relação ao tamanho das músicas tocadas nos *dancings*:

“O pessoal começou a tocar mais *jazz*. As músicas tinham que durar pouco, 2 minutos e meio era demais, para o clube poder faturar bem. Então, o choro não podia entrar nesta, porque o choro tem três partes e demorava mais que 3 minutos. Eram sambas. A orquestra, que não era grande, tinha oito músicos, às vezes quatro ou cinco, e tinha o cantor. Era quase sempre assim: uma orquestral, uma cantada depois uma solada, depois a cantora, revezando assim a noite toda, que começava as 22 horas e ia até 4 horas da manhã e a música não parava. Tinham dois conjuntos que se revezavam” (Entrevista concedida por Paulo Moura à autora em 5/7/2006).

Moura comentou o tamanho das músicas e a experiência de Severino Araújo ao fazer os arranjos dos choros para orquestra:

Severino não teve esta preocupação, porque ele veio pro Rio, tocou em cassinos e tocou em orquestra de rádio, ele foi diretor de orquestra de rádio muito tempo, então os choros dele têm dois-três minutos. O “Chorinho pra Você”, o “Chorinho na Aldeia” e o “Espinha de Bacalhau”, que são os mais importantes choros dele, se você contar, acho que tem uns três minutos. Mas o K-Ximbinho viveu este ambiente tanto que você pode ver nos choros de K-Ximbinho, que quase sempre têm duas partes porque os de três partes parece que ele fez mesmo lá no Nordeste (Entrevista concedida por Paulo Moura à autora em 5/7/2006).

Paulo Moura, para delinear um estilo que marcou muito suas opções estéticas se referiu a uma orquestra reduzida nos dancings e aos arranjadores:

E então ficou um tipo de música brasileira com certa afinidade com o *dixieland* que era sempre trompete, trombone e sax tenor, formação pequena que tocava nas gafieiras; isto até certa época, nos anos 1950. Eu cheguei a tocar em algumas gafieiras que tinham uma orquestra reduzida ali no Elite, no Campo de Santana. Tinha uma orquestra com 4 saxofones, 3 trompetes e 2 trombones, com arranjos escritos, alguns editados nos EUA, e arranjadores brasileiros das rádios Nacional, Tupi, Jornal do Brasil e Cruzeiro do Sul; todas elas tinham orquestra, isto era tocado aí (Entrevista concedida por Paulo Moura à autora em 5/7/2006).

Jaime Araújo, que também tocou em Dancings com a Tabajarinha, comenta que os conjuntos não eram grandes:

A música de gafieira é o bolero, o foxtrote e o samba. A música geralmente era de conjunto, não era orquestra grande: tinha dois trompetes, dois trombones e dois saxes. Samba de gafieira, não existe, gafieira é uma maneira de dançar, é que nem o nome de choro, eles se juntavam no subúrbio nos quintais das casas, o nome do grupo era os chorões, o choro é um tipo de samba, e eles dançam como samba [...].

A “Tabajarinha” era o nome que chamávamos quando tinha a formação menor e atuávamos nos dancings Avenida e Brasil, lá na Avenida Rio Branco. Tinha o Rio Danças e o Eldorado na Praça Tiradentes. A gente fazia a folga do pessoal do dancing, de segunda a sexta, em todos esses dancings. O repertório do Dancing era meio parecido com o da Orquestra, o Severino emprestava as partes pra gente (Entrevista concedida por Jaime Araújo à autora em 9/1/2016).

O que se observa, no caso do *dancing*, é que este tipo de espaço e a expectativa do público afetavam o Repertório e a formação musical. Isto tinha atuação direta no tamanho das músicas, porque quanto mais longas as músicas, menos lucro era gerado para as *taxi-girls* e o dono do estabelecimento (o faturado era em função do número de danças contabilizadas com os furos nas fichas) e os grupos geralmente não eram grandes.

Sobre a formação instrumental das gafieiras, Elton Medeiros comentou que: “Lá por 1930, os sopros tinham três músicos: sax alto, trombone e piston, e depois o tenor, aí começaram a surgir os *dancings* e começaram os arranjos para dois saxes, um trompete e um trombone... e foi crescendo até seis saxes: formação de *big band*” (Entrevista concedida por Elton Medeiros à autora em 14/7/2014).

Zé Menezes comentou sobre a formação instrumental típica das bandas da gafieira:

Faziam um grupo assim, por exemplo, era uma base assim, de 2-3 sax, uma composição pequena, mas de balanço, quero dizer, música pra fora. A instrumentação, por exemplo, geralmente as bandas de gafieira não eram grandes: dois saxes, um trompete, um trombone e base. Quando você fala em base, você já entende que é piano, bateria, baixo e guitarra: essa é a base [...]. Os solistas seriam os dois saxes, um trompete, trombone e *crooner*. Tinha que ter um *crooner* (Entrevista concedida por Zé Menezes à autora em 3/5/2014).

Zé Menezes enfatizou a necessidade do *crooner*, que muitas vezes tinha que improvisar no inglês. A entrevista que segue representou a oportunidade de estar perto da memória de um músico que trabalhou muito a partir da década de 1940, e estava lúcido para revelar o que viu. Um trecho da entrevista revela as suas impressões, algumas cômicas.

Zé - Tinha que ter um *crooner*. Inclusive eles às vezes exigiam até que o cara cantasse muita música americana, alguma coisa em inglês, né? Era muito usado. Houve até um caso, não me lembro do nome, um *crooner*, que ele não sabia inglês, mas ele era muito danado. Uma noite ele inventou letras com nomes de cigarro, existia muito cigarro aqui com nome americano. *Crusifil*, *Holiwudi*, não sei o que *my friend*, e ele misturava tudo: *Holiwudi my friend* palavras que ele sabia porque eram nomes de cigarro. O povo sabia tanto quanto ele, e engolia aquele negócio. Aquele negócio não era português, não era nada, ninguém entendia nada, ele não sabia o que estava falando, entendeu?

Autora - É Zé, e a galera dançava mesmo?

Zé - Lógico. Um dos dancings onde faziam muita gafieira foi o Avenida, lá na Rio Branco, ali, quase no fim da Avenida Rio Branco. Daqui pra lá, tinha o Dancing Avenida. Eu sei, eu frequentei muito esse negócio. Eu ia para ouvir, porque havia muitos grupos de gafieira, com músicos de primeira categoria, gente fina. O próprio Dedé³⁰² era terrível. Dedé era um saxofonista que dizia assim: - que um músico tinha que tocar ou em pé ou sentado na ponta da cadeira. Ele chamava aquele que tocava sem balanço, encostado na cadeira, de “aquilo pregado”. Entendeu? Músico deve tocar ou na ponta da cadeira, ou em pé, quando ele vai fazer o solo ou intervenção (Entrevista concedida por Zé Menezes à autora em 3/5/2014).

Foram encontradas referências ao dancing ou escola de danças e a este mesmo saxofonista, Dedé, em um depoimento de Radamés Gnattali³⁰³ que aparece na dissertação de Cazes (2011). Radamés foi parceiro de Zé Menezes na Rádio Nacional e no Sexteto Radamés Gnattali”. Nesse depoimento, em acordo com o que Moura disse sobre os anos 1940 e 1950, os donos dos estabelecimentos não queriam que se tocasse muito o choro:

Às vezes, saíamos da Rádio Nacional às dez e meia, onze horas e íamos para uma gafieira, uma espécie de escola de danças que tinha na Praça Tiradentes, Eldorado, onde o Pixinguinha tocava saxofone. Tinha uma orquestra pequena, um pianista muito bom e tocavam só foxtrote. Uma escola de dança mesmo para furar cartão. A gente chegava lá e o Dedé que era o chefe da orquestra saía, o Pixinguinha pegava a flauta,

³⁰² Vitor André Barcelos (30/11/1905 Magé, RJ – 1961, Rio de Janeiro, RJ), saxofonista. Foi chefe da Orquestra Dancing Avenida, e trabalhou nas rádios Cruzeiro do Sul, Mayrink Veiga, Nacional e Tupi.

³⁰³ Radamés Gnattali (27/1/1906 Porto Alegre, RS – 13/2/1988 Rio de Janeiro, RJ). Importante compositor, arranjador, regente, pianista, trabalhou por anos como arranjador e compositor na Rádio Nacional e compôs tanto na área erudita (concertos, fantasias) como na música popular (choros, valsas). Um dos principais projetos que realizou foi o “Sexteto Radamés Gnattali”. Para mais informações recomenda-se a biografia: BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali - O eterno experimentador*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

no piano o Centopéia, tinha o Vidraça no ganzá e ficavam tocando choro. Tocavam uma hora de choro. O dono não devia gostar muito porque o pessoal que dançava lá, queria dançar foxtrote ou tango argentino. Era mais fino dançar o *shimmy*, o *black bottom*. Era mais chique por causa do cinema (RADAMÉS GNATTALI, 1978, depoimento a LILIAN ZAREMBA *apud* CAZES, 2011, p. 59).

Dependendo da época, *combo*³⁰⁴ ou conjunto é um nome usado para referenciar uma pequena orquestra ou *jazz band*. Os combos são formações instrumentais que influenciaram os grupos que atualmente tocam música para gafeira. Geralmente há uma base rítmica, com instrumentos comuns a formações instrumentais ligadas a vários gêneros, como o baixo e a bateria, violão e teclado ou piano. É frequente o uso da “metaleira” (“metais”) como marca deste tipo de música. Esse nome é relacionado ao uso dos instrumentos de bocal, de metal, principalmente o trompete e o trombone, que são frequentemente utilizados nos arranjos das músicas vinculadas à gafeira. No naipe de metais, há também, recorrentemente, a inclusão de um ou mais saxofones (alto e tenor). O saxofone barítono geralmente é encontrado em formações de *big band* com um número maior de instrumentistas e o saxofone soprano é mais utilizado como instrumento solista e não em naipes.

Como abordado na seção que trata as novas representações sobre as gafeiras, há um grupo de compositores e intérpretes que ficaram vinculados a estes espaços, na década de 1950, como Geraldo Pereira, Kid Morengueira, Billy Blanco, Cyro Pereira, Raul Moreno e Blecaute. Na década de 1960, cantores como Jamelão, Haroldo Barbosa, Elza Soares, Miltinho, entre outros, aparecem em matérias que se referem a intérpretes ou compositores vinculados à gafeira. Os conjuntos se apresentavam em dancings, gafeiras e clubes.

Algumas formações utilizam parte dos instrumentos comuns aos regionais de samba ou choro da época de ouro das rádios nos anos 1940: violão, bandolim, cavaquinho, sanfona, percussões. Nota-se que músicos como Abel Ferreira, Paulo Moura, Mário Pereira, Zé da Velha e Silvério Pontes, somados aos contemporâneos Bebê Kramer e Hamilton de Holanda, seguem uma linha onde a instrumentação próxima do choro é mais comum. Frequentemente há utilização do cavaquinho, do bandolim, do violão, e quase sempre o número dos instrumentistas não é maior que oito.

Alguns artistas e canções formam uma rede de referências para os músicos deste gênero. Raul de Barros talvez seja uma das principais referências, assim como o seu instrumento: o

³⁰⁴ O *jazz* é inicialmente uma música tocada por formações instrumentais pequenas. O *jazz* era uma música de combo mesmo antes do surgimento da palavra *combo*. A palavra surgiu quando se tornou necessária a distinção entre a *big band* e grupos menores. Antes disso qualquer agrupamento de *jazz* era automaticamente um *combo* (BERENDT, Joachim E., p. 427). “*Jazz is initially a music of small ensembles. Jazz was a combo music long the word combo existed. The word came into being when it became necessary to distinguish big band and small groups. Before that any jazz band was automatically a combo*”.

trombone. Muitos músicos tentam seguir esta trajetória do “trombone de gafeira” como Zé da Velha, Zeca do Trombone, Roberto Marques, Fernando Jovem, entre outros. No acervo de canções dos artistas e grupos que fazem gafeira instrumental com influências do choro, pode-se incluir todo o legado de Paulo Moura, Abel Ferreira, os temas instrumentais de Severino Araújo e os instrumentistas que passaram pela Orquestra Tabajara, como K-Ximbinho e Zé Bodega. Alguns compositores e arranjadores que tiveram parte de sua trajetória vinculada ao rádio e à televisão, principalmente nas décadas de 1950, realizaram trabalhos direcionados à gafeira, como Zé Menezes, o Maestro Carioca, o Maestro Cipó. Radamés Gnattali³⁰⁵ e César Guerra-Peixe³⁰⁶, compositores ligados também à música de concerto e de câmara, compuseram algumas peças dedicadas à gafeira e inspiradas nesse tipo de composição.

Há formações, em que a música instrumental (não necessariamente vinculada ao choro) é o “carro chefe” do repertório, e é comum encontrar um solista acompanhado por três ou quatro “músicos de base”: guitarra ou teclado, baixo e bateria. O músico, quando toca em um grupo instrumental (trio ou quarteto), é mais exigido, seja ao executar melodias ou para demonstrar virtuosismo nos arranjos e nos improvisos. Os instrumentos de madeira como flauta, piccolo (flautim) ou clarinete são geralmente usados quando os músicos de sopro tocam mais de um instrumento. Por exemplo, um saxofonista pode tocar clarinete e sax, como Paulo Moura, Juarez

³⁰⁵ *Diário da noite*, 18 abr. 1951 - Coluna “A Discoteca do Chacrinha – notícias musicais variadas” – “A Toda América vai lançar dois chorinhos: “Salamaleque” e “Na Gafeira” de Radamés Gnattali”.

³⁰⁶ Em 1997, Araújo encontrou um conjunto de obras de Guerra-Peixe, com a designação “para orquestra de salão. “[...] Partituras de música exclusivamente instrumental trazendo impressa a atribuição de gênero “choro” (ARAÚJO, 2010, p. 104).

BÁRBARA, Danusia. “Onde qualquer um pode dançar”. *Jornal do Brasil*, 29 abr.1986, Caderno B. A matéria trata dos bailes de gafeira realizados na Escola Villa-Lobos idealizados pelo maestro Guerra Peixe na década de 1980. “[...] O salão é amplo tem ar condicionado. Bolerões, valsas e até tangos saem da vitrola, enquanto uma bióloga, um banqueiro, um compositor, uma professora de piano, uma estudante de engenharia dançam sob o comando de Nina, filha de mágico, e, ela mesmo, uma feiticeira nas danças de salão. [...] Existem três tipos de samba: o canção (lento), o médio (entre lento e rápido) e o propriamente dito (tipo “Se acaso você chegasse”). Mas há também o mambo, o bolero, o chá-chá-chá, o bolero mexicano. É uma delícia sair dançando e deixar as tensões, cansaços e aborrecimentos do dia pra trás. As pessoas riem, se divertem e aprendem técnicas. Estamos na Escola Villa-Lobos e o curso de danças de salão começou há três semanas com a professora Nina Alves de Souza. A ideia foi do compositor Guerra Peixe que após dois anos de pesquisa está escrevendo o livro: *Gafeira – sobrevivência coreográfica dos salões europeus*. Ele mesmo sentiu na pele a melhora que teve como regente, desde que passou a ter aulas de gafeira: os músicos de sua orquestra foram unânimes em comentar a melhora na expressão dos gestos, no comando, e até no próprio humor. [...] Guerra Peixe balança a cabeça satisfeito, conta que 90% das danças das nossas gafeiras são sobrevivências das danças dos salões nobres europeus, vindas desde o século XIV”.

Araújo e Mário Pereira; ou flauta e sax como Eduardo Neves³⁰⁷, todos estes líderes de grupos ligados de alguma maneira à gafieira³⁰⁸.

É raro encontrar um guitarrista ou tecladista liderando um grupo de gafieira na formação de trio. O trio é comum nas formações onde o Repertório principal é o samba-jazz e a bossa-nova. Muitas vezes os Repertórios do samba-jazz e da bossa nova são usados nos bailes de gafieira. Vários guitarristas, tecladistas ou baixistas foram ou são líderes, mas em formações maiores, com cantores, cuja habilidade de arranjador é frequentemente requisitada. Por exemplo, em grupos da década de 1960 (de Ed Lincoln, Erlon Chaves, Zé Menezes) e mais recentemente nos grupos Garrafieira, Gafieira na Surdina, Gafieira Carioca, etc.

No repertório de alguns grupos de música instrumental, pode-se notar a influência devido à presença das composições e da maneira de tocar de músicos ligados ao samba-jazz. Gabriel Improta, o fundador e principal arranjador do grupo “Garrafieira”, escreveu uma tese sociológica sobre o samba-jazz: “*Sambajazz em Movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960*” (2015). Para Improta, o samba-jazz foi um movimento de modernização da música brasileira que se deu entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960 e que tem pontes com a gafieira:

Música feita por jovens trabalhadores da noite, instrumentistas e cantores, que se profissionalizavam pioneiramente em uma indústria cultural instável. Se seu movimento partiu das gafieiras, estes bailes tradicionais onde os músicos frequentemente iniciavam suas carreiras, ele foi mais intenso na cena noturna de Copacabana, bairro emergente, símbolo do Rio de Janeiro moderno de então. Sua música animou o Beco das Garrafas, local por excelência do samba-jazz, que foi o palco onde surgiram músicos tão diversos como Baden Powell, Elis Regina, Jorge Ben, Édison Machado, Sérgio Mendes, Tamba Trio, Raul de Souza, Pedro Paulo, entre muitos outros. [...] O álbum *Turma da gafieira* (1956) foi considerado fundador deste movimento [...]. Esta gravação evidencia a importância do baile de gafieira ao movimento, que traz no seu cerne a dança. A invenção do samba-jazz se dá, pois, sobre o ritmo, sobre o foco na construção de levadas originais, sobre a valorização da seção rítmica, enfim, sobre a dança e as relações rítmicas que se estabelecem entre sons e pessoas. Esta característica foi fundamental para o surgimento do samba

³⁰⁷ Eduardo Tartarelli Neves (10/2/1967, Rio de Janeiro). Saxofonista, flautista, compositor e arranjador. Foi aluno de Copinha aos dez anos de idade. Gravou os CDs “Gafieira de bolso” (2003), “Pagode Jazz Sardinha's Club” (1999) e “Balya” (1994). É integrante do grupo “Baile do Almeidinha”.

³⁰⁸ Os músicos citados têm a ambição de ser líderes e donos de seus conjuntos: trios, quartetos ou mesmo formações maiores. Esta liderança nos remete ao texto de Improta (2015) que fala das hierarquias nas carreiras. “O músico iniciante aprende aos poucos as hierarquias e percursos possíveis na carreira, que incluem a diferença entre ser um músico solista, que lidera um grupo, ou trabalhar como acompanhador; entre ser arranjador e dirigir um trabalho ou ser um instrumentista e seguir as partituras escritas pelo primeiro; entre ser cantor de sucesso ou instrumentista contratado; entre ser percussionista desvalorizado pela condição de lidar especificamente com ritmos ou ser um músico “completo”, prover também harmonias e melodias, e estudar teoria musical. Todas estas posições no interior das hierarquias das carreiras musicais são sempre confrontadas, em sua rigidez ideal, pelo percurso empírico em suas próprias particularidades, sujeita a movimentos singulares que transformam as relações, o processo de interiorização deste *ethos*, em transformação constante que vai permitir aos músicos, inclusive cantores, interagir com seus pares e com o público, inserido na indústria cultural que proporciona estas relações” (IMPROTA, 2015, p. 66).

moderno de então, cujos frutos - as racionalizações em categorias musicais - geraram o samba-jazz, a bossa nova e também o afrosamba. Estes movimentos são, no fundo, movimentos de reinvenção, ou de modernização do samba (IMPROTA, 2015, p. 16-17).

Improta (2015), ao se referir aos músicos que pesquisou, como o baterista Edison Machado, Paulo Moura e Moacir Santos, colocou que eles tinham uma ligação com o baile de gafieira e havia um alto nível artístico e técnico:

Todos tinham em comum a forte ligação com o baile de gafieira, com a rítmica do samba, com a espontaneidade do jazz, enfim, estavam comprometidos com uma música que remetia à corporalidade e à performance. Mas eles foram também profissionais musicalmente ambiciosos, de alto nível artístico e técnico, requisitados em gravações pelos mais importantes artistas (IMPROTA, 2015, p. 19).

Esta busca de nível técnico, improvisação e nível artístico foi claramente notada nos grupos que tocavam nos bailes de música instrumental visitados, o que de certa maneira os diferencia de outras formações musicais.

2.2.3 A *big band*

Quando a orquestra vem acompanhada da categoria *big band* (grande banda), há uma referência às formações de *big band* da era do *swing* (anos 1940, com Benny Goodman e Tommy Dorsey, ícones da *Swing Era*). No Brasil, podem-se citar as orquestras do “Maestro Cipó”, do “Maestro Carioca”, Tabajara, Raul de Barros, “Rio Antigo”, “Reverson”. Segundo Berendt (1992, p. 401) a instrumentação padrão da *big band* inclui uma seção rítmica com piano, guitarra, baixo e bateria, a seção sopros (palhetas) com cinco músicos (dois saxofones altos, dois tenores e um barítono) e a seção de sopros (metais) com quatro ou cinco trompetes e quatro trombones. Totalizando dezessete ou dezoito músicos. Encontra-se, por vezes, mais dois *crooner*, um homem e uma mulher, e, frequentemente, a percussão. Totalizando uma formação de vinte a vinte e um músicos

A Orquestra Tabajara

A mais longeva orquestra no Brasil é a Orquestra Tabajara, até hoje em atividade, somando mais de setenta anos de existência. A Orquestra foi liderada artisticamente por Severino Araújo até 2012, ano de seu falecimento. Apesar de ter saído da liderança da orquestra em 2006, por motivos de saúde, seu irmão Jaime Araújo continua à frente da orquestra, como líder musical e administrativo, perpetuando a execução dos arranjos de Severino nestes anos todos.

A Orquestra tem uma discografia extensa incluindo diversos gêneros da música para a dança como o choro, o bolero, o frevo, o chá-chá-chá, a bossa nova, o samba, o cancionero

americano, a música de cinema, a música romântica, versões dançantes de compositores eruditos como Schubert, Debussy, Villa-Lobos. Uma das contribuições de Severino Araújo foi trazer a sonoridade das *big bands* para o choro e o samba e, também, elaborar rearranjos de clássicos americanos e da música de concerto com a levada de samba.

Jaime Araújo comentou que, na época dos Cassinos, os arranjos brasileiros eram escritos em papel de pão, papel de qualidade inferior ao em que eram escritos os arranjos norte-americanos (que eram comprados nos EUA). Isso às vezes os impedia de tocar alguns arranjos (estragavam)³⁰⁹, mas Jaime enfatizou que Severino primava pelos arranjos que ele fazia e que eram apreciados pelo público.

A Tabajara teve muitas fases, quando nós chegamos no Rio foi uma sensação, tinha trabalho nos cassinos [...] Nós tocávamos “Carinhoso”, e foi diferente porque música de orquestra só tinha as americanas, Glenn Miller, que você comprava os arranjos. Aqui era no papel de pão, a gente chamava os arranjos brasileiros de papel de pão. O Severino tocou “Carinhoso”, a gente uma vez teve que tocar quatro vezes esse arranjo, não tinha nada a ver com “Carinhoso”, era todo moderno, o pessoal aplaudiu muito (Entrevista concedida por Jaime Araújo à autora em 9/1/2016).

Além dos cassinos, as *big bands* tiveram uma grande demanda de trabalho nos bailes de formatura, de casamento, das debutantes, de bodas. Plínio e Jaime Araújo, irmãos de Severino Araújo, realçaram este tipo de trabalho:

A Tabajara tocava mais para baile de formatura, porque naquela época cada colégio tinha os cursos científicos, o ginásio científico, normal, até o último grau [...] e contratavam a orquestra para o trabalho de formatura, baile de formatura... tocava o ano todo naqueles colégios” (Entrevista concedida por Plínio Araújo à autora em 23/5/2014).

Os dois irmãos viveram uma época em que era possível muitos músicos viverem da profissão de músico da noite, e não era necessário ter um emprego fixo.

“Músico não ia ser militar músico, vivia de tocar na noite, nas boates, na rádio, no cassino, até nas TVs, todas tinham orquestra, o músico hoje, não dá, hoje tem que ser militar. Os medalhões não eram militares. Quincas Naegele, Cipó, todo mundo vivia de música. Foi uma bomba o fechamento dos cassinos e as demissões das orquestras de TV. Foram uma bomba pro músico [...]. Na crise de 1970 (os músicos) [*sic*] foram pro bombeiro, não tinha grana, o Macaé é aposentado do bombeiro, Mazinho é bombeiro, Constâncio, bombeiro. O Darcy que também tocou com a gente, Darcy era do Teatro Municipal, o Clóvis foi bombeiro e foi pro Municipal [...]” (Entrevista concedida por Jaime Araújo à autora em 9/1/2016).

Zé Menezes comentou que a Tabajara não era orquestra de gafeira: “Eles tocavam também música de gafeira e de balanço, a Tabajara era uma orquestra maravilha, mas não tinha

³⁰⁹ A questão da preservação do material dos arranjos é problemática. Encontram-se frequentemente partituras originais manchadas e rasgadas, que muitas vezes não são digitalizadas, pois não há a permissão dos diretores de orquestra ou dos familiares de músicos falecidos. Os arranjos geralmente não têm lei de proteção de direito, diferentemente das composições, e quando os músicos conseguem cópias, geralmente o fazem escondido. Essa questão foi discutida em entrevista com Levi Chaves e Breno Hirata, membros da Orquestra Tabajara.

nada a ver com gafeira e nem chegou a tocar” (Entrevista concedida por Zé Menezes à autora em 3/5/2014).

Plínio comentou que na fase do Circo Voador ficaram associados à gafeira:

A Orquestra Tabajara teve uma fase que nós tocamos dez anos no Circo Voador, e o Carlinhos de Jesus ia sempre lá, fazia show lá, com a Tabajara. Severino tinha umas músicas que tocavam e ele fazia, com a mulher dele, aquela coreografia especial (Entrevista concedida por Plínio Araújo à autora em 23/5/2014).

Levi Chaves³¹⁰ comentou que até 1980 havia muito trabalho para músico de *big band*:

A agenda da Orquestra Tabajara era lotada, eram 32 bailes no mês, eu peguei o finalzinho desta fase: eram dois bailes por dia, um à tarde, na praça pela Prefeitura e a noite num clube. Tocávamos muito. Eu toquei muito na Penha, Nova Iguaçu, Bangu, o pessoal dançava na Praça, e tinha baile na Igreja da Penha, tinha um encontro de bandas Portuguesas. Irmãos Pepino, isso tudo em 1986 (Entrevista concedida por Levi Chaves à autora em 29/1/2016).

Levi Chaves fala da organização e do pensamento de Severino Araújo em relação ao fluxo do baile e o compara a um lado de um LP:

O Severino já tinha a ideia de um formato de baile como se fosse um disco, o início é mais grave e do meio pro final ia ficando mais agudo, os próprios sulcos, você tinha que planejar aquele negócio para dar certo. O baile é a mesma coisa, o Severino sabia a sequência que funcionava, que dava certo, e usava sempre a mesma. O Disco dele é o show, ele já faz aquilo há um tempão. Às vezes ele trocava um pouco as músicas, quando você tem um repertório grande você olha pra pista e dá pra testar um pouco um repertório diferente. Você vê qual é o tipo de música que faz as pessoas levantarem para dançar, vê a temperatura do baile, tem que botar todo mundo para dançar. Eu me lembro de que o Severino ficava observando para ver quem ia ser o primeiro casal a dançar, aí ele virava pra mim e dizia: “Olha começou o baile” e ele ria. Ele se divertia de uma forma muito curiosa (Entrevista concedida por Levi Chaves à autora em 29/1/2016).

Segundo Levi Chaves, cada orquestra tinha a sua forma de conduzir e envolver o público:

O Raul de Barros começava o seu baile sem ele estar presente no palco e a Orquestra fazia uma sequência que era sempre a mesma com este formato de disco, e quando o baile estava aquecido com todo mundo dançando aí sim ele entrava no meio da plateia pelo salão tocando seu trombone, a orquestra acompanhava do palco e a sequência era sempre a mesma, a gente já sabia. Aquela entrada dele era o ponto alto do baile, tocava samba-canção, repertório romântico e depois tocava repertório balançado. O Cipó tinha muita música mais voltada para um samba mais funkeado, partido alto, mais *pop* um pouco (Entrevista concedida por Levi Chaves à autora em 29/1/2016).

Chaves comentou que na época em que o Severino estava vivo os músicos nem abriam a pasta, “o repertório estava todo de cor”, e ele afirmou que “o trabalho de orquestra praticamente não existe mais”. Para Jaime Araújo o baile está fora de moda porque quem faz os bailes são os clubes e eles estão sem dinheiro.

³¹⁰ Levi Chaves, saxofonista, clarinetista, flautista e maestro, trabalhou em várias *big bands* (Reverson, Tabajara, Raul de Barros, etc.) além que como músico da Banda do Corpo de Bombeiros, em Orquestra Sinfônica e em variados trabalhos de música popular. Tocou desde a década de 1980 com a Orquestra Tabajara.

No caso do Clube Ginástico Português onde nós tocávamos anualmente, seu Ernani, o diretor, me disse que não estavam mais fazendo porque ninguém ia mais. Antes eles tinham 20.000 sócios que frequentavam e pagavam e hoje não tem nem mil. Quando às vezes tem um baile é o da Terceira idade às 16:00 horas, mas é um baile raro para as *big band*, é barato (Entrevista concedida por Jaime Araújo à autora em 9/1/2016).

A durabilidade dos grupos e formações são muitas vezes definidas pelo fator econômico. É raro observar um conjunto como o da Orquestra Tabajara, com 22 músicos, que nunca se dividiu. Apesar dos inúmeros convites feitos a Severino Araújo para se apresentar como solista, ou em formações reduzidas, sempre se manteve fiel à formação da orquestra, sem alterações. Essa escolha certamente reduziu as possibilidades de apresentação em alguns locais e provavelmente diminuiu “a paga” dos músicos, mas a orquestra sobrevive assim há setenta anos. A “‘Tabajarinha’ (forma de se chamar o pequeno conjunto que foi liderado por Plínio Araújo), que era um conjunto com uma formação menor (a Orquestra Tabajara reduzida) adaptada para o dancing, nunca contou com a participação de Severino, que preferia trabalhar exclusivamente com a Orquestra Tabajara completa” (Entrevista concedida por Plínio Araújo à autora em 23/5/2014).

Outras orquestras

Outras importantes orquestras de música para a dança seguindo a formação e arranjos inspirados nas *big bands* da era do *swing* foram aquelas do “Maestro Cipó” e do “Maestro Carioca” no Rio de Janeiro, a “Orquestra Zacarias” e do Antônio Salgado em São Paulo³¹¹. Moacir Silva, que depois de 1962 adotou o nome americano do Bob Fleming, gravou 47 LPs com música americana orquestrada, pelo selo Copacabana. Várias matérias de jornal relatam da época dos cassinos, que ofereceu a maior oportunidade de trabalho para os músicos de *big band*.

“Nada se iguala à época dos cassinos, eu tocava na Urca, Copacabana Palace, Atlântico e Icaraí. Dirigi as orquestras que acompanharam Nat King Cole, Sammy Davis Jr., Ella Fitzgerald e Ray Anthony. Quando Frank Sinatra veio ao Brasil parecia que o mundo ia acabar”³¹² (Moacir Silva).

A referência para estes músicos eram as orquestras estadunidenses e o repertório do cancionário americano, incluindo o *jazz*. Alguns maestros na época dos Cassinos podiam incluir cordas (violinos, violas, violoncelo e baixo acústico) e madeiras (oboé, fagote, clarinete e flauta) nas *big bands*. Neti Szpilman, cantora que atuou na “Rio Jazz Orquestra” nos anos 1980

³¹¹ Existem orquestras, como a Rio Jazz Orquestra, que foi fundada e dirigida por Marcos Szpilman, que atuavam mais em shows e menos em bailes, assim como a atual UFRJAZZ e a Baixada Jazz Big Band.

³¹² *O Globo*, 21 jul. 1982, Matutina, Jornais de Bairro, página 4.

e 1990, relembra que Waldemar Szpilman, pai de Marcos Szpilman líder da “Rio Jazz Orquestra”, trabalhava com formações deste porte:

A Orquestra do seu Waldemar tinha cordas e era ele que fazia os arranjos. Ele trabalhava no cassino e era ótimo violinista. Ele teve a ideia de fazer uma grande orquestra. Só deu ele. A Orquestra do seu Waldemar era pra dança. Quando acabou a moda das formaturas com orquestras, vieram os Beatles e veio uma outra onda de música americana e ele [Seu Waldemar] foi parando [...]. A “Rio Jazz Orquestra” era uma orquestra de espetáculo, não era pra dançar. O Marcos vivia da medicina [...]. [Es]tava sempre em coluna social. Nós tocávamos em espaços como o People, Rio Jazz Club e Jazzmania, fazíamos apresentações na Sala Cecília Meireles, mas também fazíamos baile, mas um baile com uma leitura modernizada das danças. Paulo Moura foi um dos fundadores da “Rio Jazz”. Nós tocamos com ele na Estudantina, numa festa privada, baile antigo, dos anos 1950, Glenn Miller e compositores daquela época (Entrevista concedida por Neti Szpilman à autora em 7/11/2014).

A formação de *big band* com este tipo de repertório (Glenn Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey, etc.) muitas vezes é associada às décadas de 1940 e 1950, aos bailes chamados dos “Anos Dourados”. Bailes posteriores a essa época usaram adjetivos que se referiam ao passado, tipo “bailes dos bons tempos”. O Maestro Adolfo dos Santos Filho, regente da orquestra Rio Antigo, em 1982 divulgou seus bailes nas tardes dançantes da Associação dos Empregados do Comércio usando os “sucessos de Glenn Miller, os boleros e as mais aplaudidas ‘*In the Mood*’ e ‘*Moonlight Serenade*’”. Segundo ele:

“A orquestra é conhecida porque revivemos sucessos. Realmente o público vibra com cada música que tocamos, pois conseguimos passar todo o belo sentimento vivido naquela época. O nosso objetivo é justamente atender aqueles que estão com vontade de escutar as canções do passado” (*O Globo*, 09 de novembro de 1990, Matutina, Jornais de Bairro, p. 29).

A Orquestra Reversion, comandada por Heraldo Reis, foi uma orquestra que na década de 1980 se apresentou na Estudantina durante alguns anos. Como na maioria das orquestras, os músicos dispunham de pastas, onde se colocavam as partituras separadas por ritmos (gêneros): samba, bolero e *fox*. Havia também uma circularidade dos arranjos entre os músicos e orquestras. Segundo Levi Chaves:

Você via as mesmas cópias das partituras em várias orquestras e sabia de qual arranjador eram, tinha assim ballet de Khachaturian, aí virava samba, serenata ao luar, bolero de Ravel. O “*Moonlight Serenade*” tinha o arranjo do Heraldo e tinha o arranjo do Glenn Miller. Tinha um arranjo que a primeira vez que tocávamos tinha o background do cantor e depois na segunda vez da música tinha a parte instrumental escrita. Tinham valsas, também às vezes isso, em aniversário, “Valsa de Uma Cidade” ou valsas vienenses tipo “Danúbio azul”. O arranjo “Patrícia” todo mundo tocava, “*Mambo Jambo*” todo mundo tocava, “*Al compás del mambo*”, “*Mambo de Espanha*” (Entrevista concedida por Levi Chaves à autora em 29/01/2016).

Algumas orquestras, com o passar do tempo, mesmo que no formato de *big band*, foram mudando o repertório potencial e a forma de tratá-lo. Alguns músicos que foram integrantes da

orquestra de Agostinho Silva comentaram que o repertório de sua banda era mais popular e menos jazzístico:

Agostinho Silva fez sucesso com “Fusão Preto”, foi ele que gravou, ele conseguiu comprar apartamento porque conseguiu dinheiro com repertório mais brega, tinha um pouco disto deste estilo de acompanhar que dava certo. Waldir Calmon também é completamente diferente do Cipó e do Severino, totalmente diferente (Entrevista concedida pelo Ex-integrante da Orquestra de Agostinho Silva à autora em 22/7/2016).

Outro músico, integrante da Orquestra de Agostinho Silva e da Tropical (dirigida por Sergio Alcântara com arranjos de Marco Hupe), fez suas observações em relação à maneira de elaborar os arranjos e tratar o repertório:

Ele [Agostinho Silva] não é um pianista moderno, harmonizava daquele jeito antigo, é um piano antiquado, mas ele é um virtuoso no acordeom. A orquestra trabalhou muito, ele fez nome, trabalhou em TV, era enturmado tipo o Caçulinha. As orquestras tinham arranjos copiados ou comprados, alguém trazia dos EUA os clássicos antigos de orquestra e esses arranjos rodavam. A Tabajara era muito mais elaborada, mais preparada do que a Orquestra do Agostinho. A do Bianchini era na onda do Agostinho também, a gente trabalhava muito e ele enganava bem. A Cuba Libre era melhor, mas era mais empresarial (Entrevista concedida pelo Ex-integrante da Orquestra de Agostinho Silva à autora em 22/7/2016).

Este músico comentou que a jornada de trabalho na Estudantina era de 23:00 às 04:00hs. Eles tocavam arranjos clássicos escritos, como “*Moonglow*”, e no meio do baile usavam códigos com as mãos para dar o tom aos músicos da banda. Tocavam Gonzaguinha, João Bosco, Djavan, Elis Regina, Ivan Lins. Segundo ele, nas décadas de 1970 e 1980, a MPB era boa e os músicos tinham que conhecer as músicas das novelas, os sucessos da rádio, os sambas-enredo campeões do ano, tudo isso era acervo das bandas: “Teve a época da música ‘Peixe’ (‘Borbulhas de Amor’) do Fagner, que estava tocando muito. Teve a fase da Ivete Sangalo, o grupo ‘É o Tchan’ e os pagodes” (Entrevista concedida pelo ex-integrante da Orquestra de Agostinho Silva à autora em 22/7/2016).

Levi Chaves complementou esta lista de repertório potencial das *big bands* para a dança da década de 1980 com músicas de outros artistas que deveriam ser tocadas em bailes: “No Asa Branca tocávamos muito as músicas dos LPs do Emilio Santiago, tipo “Aquarela”, tínhamos que tocar essas músicas, “Saigon”, sucessos do Elymar Santos, Alcione. Isso era muito tocado nas *big bands*, tinha que tocar isso” (Entrevista concedida por Levi Chaves à autora em 29/01/2016).

Em épocas distintas foram encontrados discursos sobre o fim do trabalho para os músicos de *big band*:

O trompetista Pedro Paulo³¹³ também relata, em entrevista para esta tese, a decadência da profissão neste período, que atribui à chegada dos conjuntos amadores de *rock*. Estes faziam bailes a preços baixos substituindo os músicos profissionais das orquestras. Neste caso trata-se de um problema que atingiu principalmente os instrumentistas de sopro, ligados às orquestras profissionais da era do rádio no Brasil (Improta, 2015, p. 169).

“E eu fiz temporada de baile com orquestra que os músicos ficavam esperando outubro, novembro, dezembro e recebiam dos maestros das orquestras uma relação de bailes: 20 bailes por mês. Com o advento desses conjuntinhos de *rock*, as orquestras foram sendo recusadas, porque esses conjuntos não eram profissionais, o diretor social do clube dava qualquer mariola pra eles e eles aceitavam. E as orquestras eram constituídas de profissionais, então eles deixavam as orquestras pra lá. Faziam um baile por mês com uma orquestra dessas e fazia vinte bailes por mês com os conjuntinhos. Aquilo “pim! ”: esse negócio não vai dar certo. Quando eu tiver me formando já não vai ter lugar pra músico tocar não. Como músico eu não vou continuar mais. Me formei, fiz pós-graduação, pediatria aqui. E fui pra Barra do Pirai. Isso foi em 67, se não me engano (SIQUEIRA, Pedro Paulo de *apud* Improta, 2015, p. 169-170).

Sobre os anos 1980 e 1990, um músico, ex-integrante da Orquestra de Agostinho Silva, comentou: “Os trabalhos de dança foram acabando e a noite também, tinha Chiko’s Bar, Antonino’s, Mistura Fina, acabou tudo” (Entrevista concedida pelo ex-integrante da Orquestra de Agostinho Silva à autora em 22/7/2016).

2.2.4 Os conjuntos de baile

As *big bands* tinham uma versão reduzida, formações com um menor número de músicos que constituíam os conjuntos: a Tabajarinha, o conjunto do Cipó (sax trompete e base), que faziam o mesmo repertório da *big band*, mas eram adequados a espaços menores. Os conjuntos eram mais baratos e foram uma saída para viabilizar os bailes com música ao vivo. Essa formação derivada da *big band* americana, ou das *jazz bands* da década de 1930, a partir da década de 1960 vai sofrer a influência do *rock*, e, a partir da década de 1970, a influência da música *pop*-americana e do *funk*. Alguns grupos começaram a reproduzir essa maneira de tocar misturando com o samba. É o caso de bandas como “Os Devaneios”, “Bebeto”, “Banda Black Rio” (que não tem agenda de bailes, mas influenciou grupos que tocavam em bailes), “Banda Aeroporto”, “Copa 7”, “Brasil Show”³¹⁴, que tiveram grande atuação nos anos de 1970 a 1990,

³¹³ Pedro Paulo de Siqueira (9/9/1939, Juiz de Fora MG), trompetista e médico. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/pedro-paulo>

³¹⁴ No capítulo 3.3. “O baile passo a passo” da tese de Veiga, o autor faz uma espécie de inventário das músicas que ouviu principalmente aos sábados, dia em que “acontece o baile da Estudantina que caracteriza mais propriamente a gafeira, tendo como diferencial a apresentação das grandes bandas ao vivo” (VEIGA, 2011, p. 177). Ele cita bandas como a “Novos Tempos”, “Brasil Show”, “Paratodos”, “Bossa Seis” e “Resumo”, que encontrou durante a realização da sua etnografia, de 2005 a 2007. E disponibiliza as músicas de acordo com o ritmo do baile: “A noite dançante segue num crescendo, passando dos ritmos mais lentos aos mais acelerados.

e mais recentemente das bandas “Novos Tempos”, “Alto Astral”, “Signus” e “Estação Rio” (anos 2000). Estes conjuntos têm agendas semanais e focam a sua atuação em bailes para a dança de salão. Muitas destas bandas, que têm como referência a “levada” de Jorge Ben Jor e do Djavan, são chamadas de “samba-rock”, “sambalanço” ou “samba-swing”, estilos que serão discutidos no capítulo 4.

A matéria publicada em 1985, “Devaneio volta ao palco com força total”³¹⁵, informa que:

A Banda Os Devaneios, “um dos grupos preferidos entre os organizadores dos bailes e os clubes na zona norte, enfrentou a febre das discotecas e dos *playbacks*”. A matéria revela que “eles fazem vinte anos de existência e arrastam 7.000 pessoas para os bailes. Considerado como o ‘melhor conjunto de samba e melodia’, já acompanharam Beбето, Alcione e Benito de Paula. Formaram-se em 1965, nos anos dos conjuntos musicais, e para eles o 1969 foi o melhor ano, em que foram mais requisitados. Em 1972, gravaram o primeiro LP, que foi pouco tocado nas rádios (o grupo reclama do boicote da rádio e TV). Comentam que 1978 foi um ano difícil por causa do aparecimento das discotecas, com som estrangeiro, e do *playback*. Em 1985 têm feito muitos shows na baixada e na zona norte. O grupo se apresenta sozinho ou acompanhando um cantor; sua formação é bateria, baixo, sax, trompete, percussão e técnico de som” (“Devaneio volta ao palco com força total”, *O Globo*, 11 out. 1985, Matutina, Jornais de Bairro, página 8).

A matéria de jornal acima, que destaca a década de 1960 (a partir de 1965) como o ano dos conjuntos, foi confirmada na fala de Rubão Sabino³¹⁶, baixista que atuou muito em bailes de gafieira no início de sua carreira:

No fim da década de 1960 cada casa tinha um conjunto de músicos e havia trabalho todos os dias. Os conjuntos eram pequenos e a base era formada por bateria, baixo e guitarra, não havia muito teclado na época e o resto do conjunto era formado pelos sopros e os cantores. Os sopros geralmente tocavam de “bossa”, sem partitura, ou seja, faziam arranjos criados na hora. Por se tocar muitas vezes acabavam virando arranjos.

O formato do baile era meio jazzístico, havia os temas e improvisos de sax e trompete, bateria e baixo só ficavam no *groove* e não podia cair nunca. Nesta época, solo mesmo eram os metais, não tinha essa coisa de solo pra baixo e bateria, cada instrumento tem a sua essência [...]. Eu gravava na Odeon, ficava olhando o Luizão, Wilson das Neves, depois me mandava pra CBS e depois pra noite pro baile... me divertia demais. O Oberdan (Oberdan Magalhães) não gostava muito de gafieira porque era meio

Muda de estilo conforme aumenta o andamento da música e o nível de dificuldade dos passos, tal como ensinam nas academias aquilo que se convencionou chamar de ‘dança de salão’: começando com o bolero, seu nível básico; o ‘soltinho’ ou *swing*, seu intermediário, e terminando com o samba, o ritmo mais difícil, na modalidade conhecida como ‘samba de gafieira’, em oposição ao ‘samba no pé’” (VEIGA, 2011, p. 180).

A lista completa das músicas está disponível no anexo A05.06.

³¹⁵ *O Globo*, 11 out. 1985, Matutina, Jornais de Bairro, página 8.

³¹⁶ Rubão Sabino é um baixista que no início da sua carreira atuou muito em bailes de gafieira. Foi encontrada uma matéria falando sobre sua atuação no Maximus Dancing. Posteriormente ficou reconhecido como um dos integrantes do grupo Abolição que fez sucesso com Dom Salvador na época do samba-jazz, e deu origem à Banda Black Rio. Atuou em gravações, acompanhando vários artistas: Carlos Santana, Cauby Peixoto, Jamelão, Wilson Simonal, Nancy Wilson, Jackson do Pandeiro, Dominguinhos, Rosinha de Valença, Marisa Monte, Bebel Gilberto, Ed Lincoln, Elba Ramalho, Toni Tornado, Fagner, Gal Costa, Luiz Melodia, Jards Macalé, Elis Regina, Gilberto Gil, João Donato, Erasmo Carlos, Tim Maia, Wanderlea, Caetano Veloso, Zezé Motta, Jorge Ben Jor, Zélia Duncan, Lobão e muitos outros. Morou em Los Angeles trabalhando com Gilberto Gil sob a direção de Sérgio Mendes. Informação em <http://www.contrabaixobr.com/t4633-rubao-sabino>

bagunçada, podia jogar nota fora, se quisesse fazer papagaiada podia, mas dava pra se aprimorar, tocar de prima [...] O músico de gafeira resolve na hora, era tipo uma *jam session* (Entrevista concedida por Rubão Sabino à autora em 24/8/2015).

Sobre o Repertório desta época, Sabino comentou que tocavam boleros, samba-canção de Jamelão e Lupicínio Rodrigues, samba de gafeira das gravações de Elza Soares e também Ed Lincoln, que era “o rei dos bailes no subúrbio”, Waldir Calmon, Walter Wanderley, Djalma Ferreira. Para Rubão Sabino, o Repertório emblemático de gafeira eram as músicas de Geraldo Pereira.

O entrevistado se lembrou de músicos e lugares com quem e onde trabalhou, respectivamente:

“Tinham os guitarristas: Toninho e Pedrinho, o Cristóvão Bastos ia de acordeão, Nilton Rodrigues e Celinho no trompete, Constâncio (Cesário Constâncio Gomes) no trombone. Rememorou que nesta época tocou em lugares como: Balalaika, Maximus, Cedofeita, o Greip da Penha, no clube de Madureira, no Imperial: ia todo mundo elegante no subúrbio” (Entrevista concedida por Rubão Sabino à autora em 24/8/2015).

Segundo Kátia Nascimento³¹⁷, a duração dos sets deste tipo de conjunto pode variar de quarenta e cinco minutos a uma hora e meia dependendo do tipo de contrato que os “donos” dos conjuntos fazem com os “*promoters*”, donos de clube ou academias:

“O baile sempre foi de cinco horas de duração, mas de uns anos para cá diminuiu para quatro horas. O baile tem três sets e geralmente o primeiro intervalo é o menor, o segundo é maior porque é o momento em que se janta” [...] “Nestes intervalos maiores acontecem algumas atividades como o bingo, bolos de parabéns e homenagens. Quando o evento é de uma academia de dança de salão, há uma espécie de show dos dançarinos, com música mecânica” (Entrevista concedida por Kátia Nascimento à autora em 23/8/2016).

Nascimento ainda informou que eles atuavam em bailes em que os cavalheiros levavam suas damas, em bailes de ficha, bailes com dançarinos contratados da parte do baile e bailes em que as damas levavam seus cavalheiros de aluguel particulares.

Nos lugares visitados ao longo da pesquisa, foram observadas as práticas e costumes descritos acima, como o bingo ou o bolo de aniversário. Segundo um dos músicos integrantes da Orquestra de Agostinho Silva, principalmente nos bailes da terceira idade é comum ter o momento para o bingo:

“Uma senhora começou a organizar bailes chamando os cantores do rádio mais antigos, e isso dava certo chamariz lá num clube no Grajaú. Aí começou a encher o

³¹⁷ Kátia Oliveira do Nascimento, trombonista, teve a sua formação musical ligada a orquestras populares e conjuntos de bailes. A partir dos anos 1990, participou de várias orquestras de formato *big band*: Rio Antigo, Orquestra Tamoio, Orquestra dos Empregados da Petrobras. Segundo Kátia eram orquestras que tocavam para “baile de gafeira”, com cancionero americano, samba, bolero e mambo. Participou durante seis anos da banda “Os Devaneios” e, como músico substituto, nas bandas “Brasil Show”, “Copa 7”, “Paratodos” e “Alto Astral”. Há cerca de três anos, em 2013, parou de tocar em conjuntos de baile para dança de salão. Atualmente trabalha mais com shows e gravações porque são trabalhos mais remunerativos e menos cansativos.

baile fazendo bingo e eles tinham esse lance do Agostinho mais popular” (Entrevista concedida pelo ex-integrante da Orquestra de Agostinho Silva à autora em 22/7/2016).

Durante as idas ao campo para a elaboração desta pesquisa, constatei a efetiva presença de dançarinos contratados pelo evento ou particulares, a efetuação de bailes de ficha e de bailes vinculados aos alunos de uma academia, e a prática dos rituais do bingo, do bolo e das homenagens. Cada espaço com sua particularidade.

Na banda “Os Devaneios”, todos os arranjos eram escritos, os músicos eram fixos e não podiam faltar, usavam uniforme e tocavam em bailes quase todo dia. Foi com este trabalho, a partir de meados década de 1990 até os anos 2000, que Kátia Nascimento comprou sua casa e carro. A banda ensaiava uma vez por semana, geralmente trabalhava três músicas novas e ficava um mês tocando aquelas músicas. Eram músicas tocadas no rádio ou que eram apropriadas para a dança de salão. A banda atuava no circuito dos clubes de dança de salão: Club Helênico, Aspom, Clube Municipal, Estudantina, Clube dos Democráticos, Casa dos Poveiros. Segundo Nascimento, muitos músicos de conjunto eram militares ou da igreja, era muito difícil encontrar quem não fosse militar, que tocasse instrumentos de sopros, e tivesse a habilidade de uma leitura rápida e precisa:

Os músicos eram na sua maioria os músicos da igreja e os militares. E tinha que ser gente que lesse pra caramba, era um trabalho pesado porque a leitura era mais difícil, não era fácil entrar pra Devaneios. Na verdade, era a banda mais difícil para se tocar e a Brasil Show também. O repertório era voltado pra *covers*, a gente tinha que tocar igualzinho, o solo igualzinho, por exemplo eu tinha que tirar Raul de Souza ou Zé da Velha... era *cover*... (Entrevista concedida por Kátia Nascimento à autora em 23/8/2016).

Kátia informou que no universo da dança de salão se tocava muito mais “samba-swing”, “sambalanço” ou samba do subúrbio, que o repertório incluía músicas de Bebeto e Serginho Meriti; algumas músicas de Djavan como “Maria das Mercedes” e “Capim” eram tocadas como samba-swing ou swing do subúrbio. Para ela, samba-rock é mais o paulista, como aquele do “Clube do Balanço”. Gafieira estaria ligada a sambas antigos como o de Paulo Moura, “Bate o pandeiro”³¹⁸, e eram sempre tocados alguns sambas como os do LP *Aquarela* do Emilio Santiago, Alcione, Djavan, João Bosco. “Nestes bailes se toca pouco choro, quando tocam, geralmente é o ‘Na Glória’, que é considerado um samba de gafieira. Compositores de samba como Cartola, Nelson Cavaquinho e Noel Rosa ficam associados à Lapa e não à gafieira” (Entrevista concedida por Kátia Nascimento à autora em 23/8/2016).

³¹⁸ No CD “*Alma Brasileira*” de Paulo Moura, sexta faixa, tem um medley. A segunda música é a que Kátia se refere: Fibra/Magia do Samba/MRA um medley com três músicas seguidas.

Além do repertório de sucessos contemporâneos tocados na TV e nas rádios, a partir da década de 1980, com a influência da música *pop* americana e do “*funk* americano”³¹⁹, no repertório dos grupos para a dança manifestou-se a tendência a reproduzir essa maneira de tocar, misturando esses gêneros com o samba. A “Banda Black Rio” é uma referência da mistura deste tipo de som, do *funk* americano com o samba. Jorge Ben Jor, inicialmente, com a sua levada de violão, influenciou compositores como Bebeto e Dhema, criando estilos designados de baile como o “samba-swing” ou “sambalanço”, que são referências para o samba neste tipo de formação. A temática dos gêneros será discutida posteriormente a partir da construção terminológica fornecida por dançarinos, DJs, músicos e frequentadores dos bailes.

Isnard Manso comentou que na década de 1990 bandas como “Banda Aeroporto”, “Novos Tempos”, “Brasil Show”, “Copa 7” e “Os Devaneios”, eram bandas que tocavam este estilo de “sambalanço”:

É completamente diferente ouvir a “Banda Aeroporto” da “Cuba Livre”, por exemplo. O número de músicos da *big band* é maior, os arranjos são mais sofisticados. Aeroporto é mais na onda sambalanço, o samba-rock tem no Rio também, mas é mais em São Paulo que rola. Sambalanço é no Rio: Bebeto, Dhema, o Jorge Dourado, que era o cantor da Brasil Show, fazia muito sambalanço e ele atuava muito no subúrbio. (Entrevista concedida por Isnard Manso à autora em 15/04/2016).

Relatos de frequentadores, dançarinos e músicos possibilitam a identificação de algumas práticas dos fãs destes conjuntos, a partir da década de 1980 e especialmente nos subúrbios, onde esses grupos tiveram uma atuação maior:

O pessoal fazia excursão acompanhando essas bandas, íamos pro Iapi da Penha, Vera Cruz, Ramos Social Clube, Padre Miguel, tinha um clube chamado Imperial que foi à origem lá da Portela. E era muito popular, tinha muita gente e uma galera que era familiar. Todo mundo se conhecia, tanto que a galera fazia excursão, contratava ônibus, onde o conjunto ia, o pessoal ia atrás, o pessoal bem fiel mesmo. Não importava tanto o lugar (onde tocavam), importava mais aquele som que vocês queriam ouvir para dançar. Mas tem uma coisa interessante que é nos anos 1950-1960 meu pai frequentava uma gafeira que até hoje não existe mais que era o Danúbio em Irajá e a outra era Cedofeita, é o único prédio construído para ser uma gafeira, que o salão era redondo, tinha uma escada monumental e até o Pixinguinha tocou neste lugar. A zona sul era mais sofisticada, né? Os bailes não eram tão populares como no subúrbio. Lá era mais sambão, samba de gafeira (Entrevista concedida pelo Dançarino “J” à autora em 20/3/2014).

Perguntei para Kátia Nascimento, que também tocou na Orquestra Lunar, conjunto que atuou no Rio Scenarium, no fim da primeira década dos anos 2000, se a Orquestra Lunar se adequaria às formas de trabalhar dos conjuntos acima citados. Ela respondeu que não e argumentou:

³¹⁹ Músicos atuantes nos conjuntos de baile citaram referências a grupos como o de James Brown, “Tower of Power”, “Parliament” e “Funkadelic”.

“O baile da Lunar é mais pra gafeira e os conjuntos de dança de salão são pra dança de salão, onde se toca chá-chá-chá, bolero, *zouk* e salsa. A Lunar não toca isso, as bandas de dança de salão têm a obrigação de tocar os ritmos que a galera da dança de salão vai dançar” (Entrevista concedida por Kátia Nascimento à autora em 23/8/2016).

Comentou também que o repertório é sempre igual, que eles vêm com um set preparado e que não há participações especiais vinculadas a estes conjuntos. Para ela, de certa maneira, gafeira fica associada à Lapa, ao subúrbio e aos conjuntos de baile com dança de salão.

O site do jornal “Falando de dança”³²⁰ e os panfletos que são distribuídos nos bailes direcionados à dança de salão, divulgam a agenda semanal dos bailes (este jornal elenca pelos menos seis eventos de dança de salão por dia). Há anúncios de bailes com conjuntos que tocam música ao vivo para a dança de salão, mas também de bailes com DJ, e de bailes especializados em forró, tango e salsa. São divulgados bailes intitulados com o nome dos organizadores (“Baile da Graça”, “Baile da Amiga Ângela”), bailes com nomes referentes à faixa etária (“O baile da melhor idade”, “Baile dos aposentados”) e bailes com o nome do grupo musical e do lugar: “Paratodos no Clube Helênico”, “Alto Astral no Clube Municipal”.

As formações que tocam nos bailes geralmente têm um dono da banda que contrata os músicos e às vezes é o diretor musical, e geralmente são ligadas a um “*promoter* de eventos”. Um promotor de eventos ou de bailes como Hélio Cigano, que trabalhou muito na década de 1990 com conjuntos de baile, comentou, em comunicação pessoal, que havia uma diferença entre o repertório que os grupos tocavam no subúrbio e no centro ou zona sul do Rio de Janeiro. “No subúrbio se tocava mais ‘swingueira’, e, indo em direção à zona sul, o repertório era mais ‘leve’³²¹” (Entrevista concedida por Hélio Cigano à autora em 23/04/2016).

William Souza, cantor da “Banda Novos Tempos”, declarou que o verdadeiro baile é o que acontece no subúrbio, onde podem tocar samba à vontade. Quando migra para a zona sul, segundo ele, as características do baile se modificam. O cantor ressaltou o discurso de autenticidade mencionado anteriormente na sessão sobre o subúrbio. Comentou que é possível sobreviver tocando em banda de baile, mas só se as apresentações forem muitas:

Eu considero este baile de gafeira sim, ainda mais na Pavuna que é o reduto do samba. [...] A “Brasil Show” tocava aqui em frente onde é a rodoviária e era a “Unidos da Pavuna”, “Unidos da Ponte” e toda quarta-feira tinha baile lá, toda essa galera: Chocolate, Carlinhos de Jesus, Sheila Aquino. Eles eram novos, vinham dançar aqui. A Brasil Show demorou pra ir pra zona sul, e lá teve que se adaptar e tocar mais bolero e soltinho. Aqui era mais samba. Eu acho que além da questão de ter mais baile de terceira idade, têm as academias que pedem mais forró, mas baile de gafeira é bolero,

³²⁰ <http://falandodedanca.blogspot.com.br/2011/04/dicas-de-bailes-passeios-shows-e.html>. Este jornal existe em forma digital e impressa. Há outros sites que tratam da dança de salão e divulgam bailes variados como: www.danceadois.com.br e www.dancadesalao.com.

³²¹ É possível que ele estivesse se referindo ao uso maior de sambas no subúrbio, e de mais boleros, cancionero norte-americano e música comercial *pop* na Zona Sul.

soltinho e samba. Mas eu prefiro mais o samba (Entrevista concedida por William Souza à autora em 26/12/2016).

Perna (2005), que frequentava bailes, comentou em seu livro sobre sua vivência no final da década de 1990:

“Os bailes não são tocados da mesma forma nos diversos locais. Existe uma tendência de se tocar menos samba e mais bolero, além de diminuir o pique do baile conforme os bailes se aproximam da Zona Sul do Rio de Janeiro ou de acordo com a idade do público” (Perna, 2005, p. 183).

O próximo capítulo trata de uma abordagem contemporânea dos bailes a partir do conceito Repertório. São situações de negociação que envolvem as noções discutidas no capítulo 2, como os espaços, as formações e as circunstâncias de execução.

CAPÍTULO 3 - OS REPERTÓRIOS

O principal referencial teórico neste capítulo é o conceito de Repertório³²² desenvolvido por Robert Faulkner e Howard Becker (2011), que fazem uma musicologia sociologicamente orientada. Os autores consideram o Repertório como um fenômeno, uma atividade, e não com o entendimento comum de repertório como um conjunto de canções ou temas. Essa ideia de construção e movimento (transformação) é útil para estudar e mapear o mundo da gafeira, pois também não foi encontrada no Repertório da gafeira uma entidade única e, sim, um complexo processo de escolhas feitas pelos frequentadores, músicos, dançarinos, donos de estabelecimentos, contratantes e uma série de outros fatores que constituem este mundo.

Neste capítulo, a pesquisa foi feita com procedimentos etnográficos, uma vez que foi realizado um tipo de observação-participante ou participação-observante, nos casos em que houve participação direta, como parte integrante da prática musical descrita. Os dados coletados nas vivências em campo, são apresentados de forma crítica, e os bailes são convencionalmente divididos em duas categorias que se manifestam de uma maneira contínua: “Bailes-show” - uma espécie híbrida entre um baile e um show - e “Bailes-baile” - bailes propriamente ditos, direcionados ao dançarino -. Na primeira categoria, foram incluídos o “Baile do Almeidinha” no Circo Voador; “Daniela Spielmann Quarteto”, “Gafeira na Surdina” e “Gafeira Carioca” no Rio Scenarium; “Gafeira do Bebê”³²³ no CCC - lugares e grupos mais próximos à experiência profissional da autora. Na segunda categoria, nem os lugares, nem os grupos musicais eram familiares: desta forma a vivência em campo constituiu-se de maneira diversa da anterior. Nesta categoria foram incluídos a “Orquestra Tabajara” no Copacabana Palace, a “Banda Paratodos” na Estudantina, a “Banda Estação Rio” no Clube dos Democráticos, o “Baile do meio dia” de DJ no CCC e a “Domingueira da Paulinha” na Gafeira Elite.

Para entrar em contato com o universo dos dançarinos, além de frequentar durante um ano e meio duas aulas semanais de samba de gafeira na Escola de Danças Jaime Arôxa - Botafogo, visitei e vivenciei bailes e eventos ligados a sociabilidades mais próximas à dança de salão e às academias. Bailes como os da Estudantina, Elite (“Domingueira da Paulinha”), Aspom, Castelo da Pavuna, Churrascaria Gaúcha (“Baile da Graça”) e Lapa 40 Graus, entre outros. Ao mesmo tempo, entrei em contato com formações musicais que conhecia às vezes só

³²² No corpo deste texto, toda vez que aparece a palavra “Repertório” como conceito ela aparece com R maiúsculo, quando se refere a um agrupamento de canções vem r minúsculo.

³²³ Alessandro Kramer, mais conhecido como Bebê, gaúcho natural de Vacaria, é acordeonista e líder do conjunto que leva seu apelido: “Gafeira do Bebê”.

de nome: “Banda Novos Tempos”, “Banda Paratodos”, “Banda Estação Rio”, “Banda Pérolas”, “Tuca Maia e Banda”, “Banda Signus”. Esta experiência permitiu completar a realização da categorização dos bailes.

A análise inclui dez bailes, cinco da categoria “Bailes-show” e cinco da categoria “Bailes-baile”, discute as dinâmicas de cada baile, apresenta os resultados da análise destas dinâmicas, e comenta também a adequação ao tipo de lugar, ao público e às expectativas. São apresentados gráficos elaborados para analisar o acervo de canções (repertório potencial), gêneros musicais, andamentos, conexões entre as músicas e o que ocorre no espaço entre as músicas.

3.1 Repertórios – um conceito

Este capítulo dialoga com o livro “*El Jazz em acción: la dinámica de los músicos sobre el escenario*” de FAULKNER e BECKER (2011). Os dois sociólogos, trompetista e pianista respectivamente, trabalharam como músicos ligados à cena do *jazz* nos EUA. Ambos usaram sua própria experiência como instrumentistas no processo de escrita do livro.

A pergunta central do livro é “como os músicos fazem para tocar juntos sem nunca terem se encontrado ou ensaiado antes da apresentação”, e se refere ao próprio título em inglês: “*Do you know?*” “Você conhece?”. Esta seria a pergunta feita por um músico a outro no palco (na cena) sobre saber ou não uma música e assim desenvolver a continuidade da apresentação. O objetivo da pesquisa era entender a criação coletiva de uma atuação e identificar os elementos que lhe dão coerência, levando em conta tanto o que é conhecido previamente quanto o que é inventado no momento. O livro apresenta a descrição de três bandas em ação, em tipos de lugar e circunstâncias de execução diferentes. Cada lugar com um público, uma história, uma intenção, mais comercial ou artística, com diferenças em relação à época e também ao conjunto de temas que se escolhe para ser tocado em cada lugar³²⁴.

Para os autores, o Repertório de *jazz* como uma entidade única não existe. Ele poderia existir se grupos de músicos, cantores e ouvintes entrassem em acordo sobre seu conteúdo, mas, como eles nunca concordam inteiramente, o Repertório é uma ficção útil que faz referência a

³²⁴ Becker descreve uma cena na década de 1950 em um bar de Chicago, o “Club 504”, onde era pianista do Toby Lane Trio. Os autores também descrevem o trabalho etnográfico feito por Bruce MacLeod, publicado em 1993, sobre festas em Nova York nas décadas de 1970-1980, e Faulkner descreve uma cena em 2007 no restaurante *Egremont Inn*, situado na Nova Inglaterra, onde tocava com seu trio.

um complexo processo de aprendizagem, seleção, execução, descarte e esquecimento (FAULKNER e BECKER, 2011, p. 61).

É através da utilização deste conceito de Repertório enunciado por Faulkner e Becker que, a partir do que foi observado mais de perto nos últimos quatro anos, que se começou a elaborar a ideia da multiplicidade das gafeiras como um baile em movimento. Utilizando a noção de Repertório e considerando que o autor usou experiências e especificidades do “mundo do jazz”, será discutido o “mundo da gafeira”, seus músicos, as formações instrumentais, as circunstâncias de execução, e o conjunto de músicas escolhidas para cada situação.

Faulkner e Becker distinguem quatro elementos básicos para compor a noção de Repertório: as canções, os executantes, as circunstâncias da execução e o repertório de trabalho.

3.1.1 Elementos básicos

As Canções

As Canções são o acervo base, a partir do qual os músicos constroem um repertório, para si mesmos - constituindo um repertório individual³²⁵ - ou para um grupo, para tocar uma noite ou períodos mais longos, ou para uma comunidade local de músicos, na qual líderes formam bandas para eventuais compromissos³²⁶.

Os Executantes

Os executantes são músicos ou cantores que executam canções das mais diversas; alguns são conhecidos por todo o país e outros em pequenos círculos. Alguns tocam uma variedade de estilos, e outros, poucas. Faulkner e Becker enfocam o trabalho do músico comum³²⁷. Segundo os autores, os músicos descritos não são jazzistas famosos, como Miles Davis ou John Coltrane,

³²⁵ Os intérpretes vão criando seu próprio repertório com base na sua experiência e a sua atividade musical. O que aprenderam, o que sabem e o que podem tocar em determinado momento é seu repertório. Pode parecer com o repertório de outros músicos da mesma época e com experiências similares, mas não existem dois repertórios individuais idênticos. É por isso que, quando propõem um tema para tocar, perguntam: “você sabe?”.

³²⁶ O acervo estudado pelos autores é enorme e inclui canções tradicionais (canções criadas pelo povo e conservadas na memória, ou por algum folclorista ou colecionador), canções de autores profissionais para consumo popular (são conhecidas como *American popular songs*. Calcula-se que as editoras entre 1900 e 1950 tenham publicado em torno de 350.000 canções), canções de jazz instrumental e canções que os músicos inventam no próprio momento da execução. Essas canções, mais um sem número de canções escritas pós 1950, que os autores não contabilizaram, mais um conjunto de canções étnicas tradicionais, constituem o repertório dos músicos de jazz. O que é chamado de Repertório de jazz é uma mescla de canções populares, música étnica e qualquer música que os executantes tenham aprendido através da experiência de tocar em público.

³²⁷ Na tese de Howard Becker “*Outsiders – Studies in the Sociology of Deviance*”, New York (1973), ele categorizou esses músicos de “músicos de baile”, mas, segundo Faulkner e Becker, o termo não seria apropriado para este livro, pois nem sempre os conjuntos pesquisados tocam para dança. Também não acham apropriado categorizar este tipo de músico como “músicos de jazz” apenas, porque para sê-lo, precisariam fazer nada mais que jazz (FAULKNER e BECKER, 2011, p. 39).

e sim músicos comuns. Os músicos deste estudo tocam qualquer tipo de música que os contratantes pedem, dentro do limite de seus conhecimentos e capacidades, e acabam encontrando nichos onde tocam um mesmo estilo com pessoas que também o tocam. Esse tipo de músico tem uma experiência vasta e toca um pouco de vários estilos, acumulando diferentes experiências e repertórios.

Os autores se preocupam com o processo de aprendizagem e como ele é determinante no processo de trabalho, abordando as destrezas necessárias para tocar os conteúdos do acervo de canções; dentre elas estão: aprender a ler música e a tirar um tema de ouvido. Os autores discutem formas de saber uma canção, como um músico pode saber um tema de muitas maneiras e como cada nível de conhecimento musical sobre um tema permite um tipo diferente de execução que cria um potencial diferenciado de trabalho. A partir de entrevistas que fizeram com músicos, discorrem sobre o que é sentir-se confortável na cena musical; e enfatizam as diferenças a partir de diversos níveis de conhecimento. Uma habilidade que o músico de *jazz* geralmente desenvolve é a improvisação, que Becker e Faulkner tentam conceituar ressaltando a dificuldade em fazê-la³²⁸.

As Circunstâncias da execução

As Performances acontecem em espaços que se caracterizam por sua localização e o que esperam dos executantes. Os autores apontam diferentes expectativas entre algumas circunstâncias:

- a) Festas com música ao vivo, que fazem parte de um festejo familiar, social ou de negócios, onde a música é secundária para o público;
- b) Bares e restaurantes, onde a música entretém quem vai comer e beber;
- c) “*Jazz clubs*”, onde as pessoas pagam para ouvir um show.

Pensando os bailes da gafeira, existe uma clara diferença entre um baile focado apenas no público que quer dançar e outro que quer atrair turistas brasileiros ou estrangeiros, ou seja, por exemplo, entre um baile de academia e um no Rio Scenarium ou no “Lapa 40 Graus”. As

³²⁸ Os autores demonstram a dificuldade de conceituar a improvisação, comentando que Paul Berliner gastou 800 páginas explicando o que é improvisação no livro “*Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*”, mas acaba sempre caindo em uma limitação explicativa: “Os músicos tocam versões de canções que já tocaram antes, substituindo melodias por outras inventadas na hora, mas que devem soar bem com harmonias (mais ou menos) originais da canção, e os outros músicos (mais ou menos) esperam que seja a base do que tocam juntos. É mais ou menos espontâneo, mas em conformidade com algum formato. Os solos são espontâneos, mas, quem o faz, passou muito tempo treinando para se familiarizar com os “ossos harmônicos”. As harmonias e ritmos variam de uma situação a outra, grupo a outro, época a outra, o que soa bem varia de um músico a outro. Improvisação é uma palavra que todos sabem o que é, mas não conseguem defini-la (FAULKNER e BECKER, 2011, p. 59).

Circunstâncias da execução dependem do tema do evento, do público, do local, do espaço, dos donos do local (ou contratantes), dos músicos, dos dançarinos e dos frequentadores.

Os autores comentam que as grandes e pequenas cidades oferecem uma variedade de lugares onde os músicos tocam, e cada um tem a sua própria combinação de circunstâncias que afeta o que um músico pode fazer ou não. O que os músicos aprendem em um lugar pode afetar o outro em que eles vão tocar. Escutando com atenção a produção de qualquer músico, é possível identificar as pegadas (o rastro) dos lugares onde este músico já tocou; por isso não dá para dividir músicos em comerciais ou de *jazz*, o melhor é pensar em formas de realizar o trabalho: a maioria dos músicos já fez de tudo um pouco. Essa observação dos autores remete à noção de circularidade dos músicos e dos temas, abordada quando houve a referência aos músicos que tocaram nos cassinos e depois iam tocar em gafieiras no subúrbio: os temas e os músicos circulam.

O Repertório de trabalho

O Repertório de trabalho é o conjunto de canções escolhidas e organizadas pelos executantes para criar uma atuação adequada à situação e às habilidades dos distintos integrantes de cada grupo. Convertem este repertório em ação. O repertório de trabalho é um subconjunto do repertório possível, formado por todas as canções que existem, em todas as formas antes mencionadas.

3.1.2 Negociação e execução do repertório

Uma das partes centrais do livro é a negociação e execução do repertório. Os autores colocam que o foco da análise do sociólogo são os momentos de tensão e conflito, e o momento de decidir o repertório seria o momento de conflito. A decisão de tocar ou não um tema seria a negociação.

Pode-se dizer que os músicos executam um repertório quando definem sua eleição coletiva e o tocam, passando da potência para o ato. Cada noite se apresenta como uma situação nova, apesar de existirem listas (um cânon³²⁹): um público pode querer ouvir outras coisas, um músico substituto pode não conhecer as mesmas músicas.

³²⁹ “Cânon” seria uma coleção convencionalmente santificada de obras que todos sabem e respeitam, como o é o repertório de ópera, ou um repertório para os estudantes de violino. Porém, os autores não conseguiram, em suas observações, encontrar esse cânon fixo. O repertório é entendido como um processo e é fruto de negociação, dependendo da noite, do público, da banda, dos músicos, do local, dos donos do local, etc. (FAULKNER e BECKER, 2011, p. 215).

Os autores querem entender a estabilidade e a variabilidade do repertório e como se chega nesta negociação. O que os músicos fazem depende de negociação, cada um entra nesta negociação buscando algo: agradar aos contratantes e organizadores, ao líder do grupo, ou tocar algo que queira. O termo “negociar” foi utilizado porque a escolha do tema na cena não consiste só em somar as músicas que todos conhecem (um repertório comum), são negociações quase imperceptíveis como uma virada de cabeça, uma palavra, pequenas frases como: “que tal essa?”, ou “pode ser”, “talvez”. Uma situação extrema é a decisão de tocar em público um tema que não conhecem podendo ocasionar o que eles chamam de descarrilamento.

Os músicos não entram em negociações sobre o que vão tocar sem se preparar: fazem planos para enfrentar os problemas. Eles sabem que são responsáveis pela interpretação dos temas frente ao público e ao líder, sabem que têm que produzir uma noite de entretenimento satisfatória e ininterrupta de temas tocados de maneira competente. Com frequência, preparam listas de *set*. Estas listas contêm temas que vão satisfazer a demanda do grupo e que podem ser tocados sem pensar muito, funcionando assim como uma forma de evitar uma situação de caos.

Muitos seguem regras sensíveis para fazer estas listas. Um dos entrevistados do livro, líder de um grupo musical, comentou que:

Um set deveria estar na mesma ordem que um disco, com uma música média para cima, para começar, depois um tema um pouco mais lento, depois uma balada e depois um tema que levante [...] mais ou menos assim. “Isso faz com que o set fique interessante para os músicos e também para quem está ouvindo ou dançando”³³⁰ (FAULKNER e BECKER, 2011, p. 223).

Os autores colocam que não é possível identificar uma lista definitiva de um grupo, e sim um vasto corpo de material musical que muda, do qual os músicos podem eleger o que será executado, na hora de tocar, reconhecendo que o repertório é em última instância um vetor que reflete todas as influências e pressões descritas acima.

No “mundo do *jazz*”, as mudanças ocorrem o tempo todo, e os autores demonstram um quadro histórico³³¹ amplo, a partir do início do século XX, indicando modificações nos lugares,

³³⁰ “Um set tiene que estar ordenado como um disco, com um tono mediano para arriba al empezar, un tema más lento, después una balada, quizás una bossa o un tema latino y después un tema que levante para acabar, algo más o menos de esse tipo. Eso hace que el set resulte interesante tanto para los músicos como para la gente que está oyendo o bailando” (líder de um grupo musical *apud* FAULKNER e BECKER, 2011, p. 223).

³³¹ Começam com a história do desenvolvimento do jazz incluindo canções caseiras, o *dixieland*, a canção “Tin Pan Alley”, as *big bands* e o *swing*, a música do rádio, o cancionista norte-americano, as canções da *Broadway*. Ressaltam que com o fim da segunda guerra mundial, o advento da TV e o surgimento do *rock*, alguns compositores continuaram a compor o repertório conhecido como *standard* - música popular mais ligada à canção (formato antigo), mas outros compositores começaram a alterar esta forma, que ficou menos interessante para o músico, com partes maiores por causa das letras e harmonias repetitivas. Alguns com letras mais sentimentais, como as composições de Joni Mitchell e Bob Dylan, outros ligados à gravadora Motown (*fusion*, *soul blues* e

como resultado da mudança de público e do que querem ouvir. Um processo que migra dos bares, salões de baile e clubes noturnos para salas de concerto e clubes de *jazz*. Eles mencionam o aparecimento de novos tipos de público para novos tipos de música³³².

As mudanças de lugares produziram transformações naquilo que os músicos aprendiam no trabalho, e cada vez mais músicos se formavam em escolas e universidades aprendendo menos no trabalho. Isto tudo provocou uma grande mutação no repertório, nos temas que os músicos sabiam e estavam dispostos a tocar, no que tinham que aprender no trabalho, na música baseada em temas conhecidos e queridos pelo público em geral³³³.

Os autores, quando falam em mudanças, não demarcam o tempo colocando datas, pois o que descrevem não ocorreu de uma vez só, nem ao mesmo tempo, nem na mesma velocidade nas distintas regiões do país ou em comunidades locais. Os mundos e as comunidades onde os músicos trabalham e vivem contêm muitas entidades menores, bandas, bares e clubes, e cada um tem sua própria história, suas próprias contingências, que afetam sua existência e seus próprios movimentos e voltas. Os autores enfatizam que as mudanças são relacionadas a fatos históricos, mas não ocorrem de maneira tão exata que se possa dizer que afetam da mesma maneira a todos os músicos de uma comunidade e apontam que cada músico tem sua própria história.

Os autores fizeram uma análise sobre a mudança no repertório e asseveram que à medida que a organização do negócio da música foi se transformando, o repertório também o foi.

Faulkner e Becker afirmam que existe um tipo de repertório semi-estável de trabalho de um grupo que caracteriza o que pode ser definido como uma região de execução ou uma comunidade musical, uma área geográfica onde os músicos tocam juntos mesmo que não em combinações estáveis, mas com suficiente frequência para desenvolver um repertório comum. Eles descrevem características relativamente mais permanentes da paisagem sempre móvel do repertório.

rhythm & blues), Beatles, Rolling Stones, The Mamas and The Papas. Muitos jovens cresceram com estes temas e quando saíam para se divertir queriam ouvi-los. O grande público, a que se dirige a indústria comercial, elegeu o *rock* e o *pop*, e os cultores do *jazz* começaram a desenvolver estilos novos e exóticos. O *jazz* ficou estratificado em grupos geracionais: tradicionais, *West Coast*, *bebop*, etc.

³³² As mudanças no mundo das gafeiras foram apontadas no capítulo 2 em diversos espaços e em formações instrumentais características de cada temporalidade.

³³³ Este processo de transformação, de um modo geral, também ocorreu no Rio de Janeiro e no Brasil, com o aumento do número de estudantes que nos anos 1990 começaram a procurar a Universidade em busca de estudos da música popular. A tese de SALGADO (2005) tem como objeto de estudo a profissionalização dos músicos e a relação com o estudo universitário no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO no início dos anos 2000. Um dos grupos em questão era o Garrafieira, grupo que atuou com frequência no Rio Scenarium na época da pesquisa de Salgado. Entram em discussão conceitos como estética, valor, aprendizagem e profissionalização.

Os repertórios de trabalho que os grupos desenvolvem consistem em um número mais ou menos estável de temas, disponíveis para serem tocados, que variam de grupo a grupo e de uma noite a outra (sempre podem aprender temas novos). Os autores identificam quatro características e analisam alguns repertórios a partir das variantes Tamanho, Diversidade, Capacidade e Variabilidade:

- *Tamanho* – O número de temas ou a fonte dos recursos. Refere-se à quantidade de temas. Esse tamanho se altera na medida que a banda incorpora novos temas e abandona outros.
- *Diversidade* – A variedade de tipos de temas. Refere-se à quantidade de gêneros e estilos variados. Um exemplo extremo é o de uma banda especializada apenas em temas polacos.
- *Capacidade* – A cota de improvisação que é permitida aos músicos. É a variável referente à quantidade de alteração tocada ao vivo em oposição ao que foi ensaiado ou ao que está escrito na partitura. Algumas bandas permitem aos músicos improvisar e são extremamente livres, em outras os solos são copiados exatamente iguais aos originais (ex.: solos do “*In the mood*”, existe um solo consagrado na gravação do Glenn Miller cujo arranjo está escrito e os músicos muitas vezes o repetem exatamente como está gravado).
- *Variabilidade* – Diferenças entre uma noite e outra dos sets da atuação.

Faulkner e Becker classificaram os repertórios empregando esses quatro critérios, com classificações de alto e baixo para simplificar a análise de algumas atuações dos grupos observados. Em alguns repertórios, havia uma alta capacidade, e os músicos improvisavam muito, mas uma diversidade baixa, pois os gêneros não eram muito diferentes entre si. Essas classificações variavam muito, dependendo dos repertórios de grupos diferentes: cada repertório servia para um tipo de situação.

Os autores queriam entender os conflitos, deslizes e complicações, e como os músicos passam desses “descarrilamentos” para atuações rotineiras e altamente repetitivas, como aquelas das bandas para festas e casamentos. A resposta mais geral é: depende da frequência com que os músicos tocam um tema, do quanto um grupo toca junto e da frequência com que tocam um mesmo grupo de temas, ou seja, do quanto sabiam sobre cada tema antes de começar a apresentação. Apesar de semelhanças entre as circunstâncias, existem diferenças: cada lugar apresenta aos músicos requisitos muito similares, mas um pouco diferentes dos demais.

É desta maneira que os músicos podem soar como se tivessem ensaiado, mesmo que não o tenham feito: o processo de contratação reúne muitos músicos repetidamente no mesmo tipo de situação que requer uma música similar, por isso, pode-se deparar com um repertório comum entre músicos que nunca tenham tocado juntos.

Quando um músico pergunta ao outro se ele conhece um tema e o outro responde sim ou não, essa é uma peça fundamental da interação entre os músicos e da tomada coletiva de decisões que criam por um momento um fragmento do repertório. Fazer uma lista de temas possíveis para tocar, perguntar ao outro músico o que ele quer tocar, decidir antes ou durante uma atuação o que tocar, todas essas atividades constituem o repertório em ação. Aprender, saber, memorizar, descrever, avaliar, selecionar e tocar temas, fazer juntos essas coisas constitui um Repertório, a cultura dos músicos trabalhadores tal como se constitui e reconstitui nas atividades cotidianas que formam o ofício da música. Os músicos aprendem temas e utilizam o que aprenderam trabalhando com outros que também aprenderam temas, com objetivo de criar, pelo menos para uma vez ou períodos mais longos, um saber comum que lhes permite tocar juntos de forma adequada para cada situação.

3.2 Gafieiras como Repertório

Foi a partir da leitura do trabalho de Faulkner e Becker que pôde-se pensar o mundo da Gafieira de uma maneira mais clara. Um problema inicial enfrentado foi pôr a multiplicidade da gafieira e a extensa variedade de grupos, lugares, frequentadores, repertórios (potencial e em ação) usados nos bailes da gafieira. Mas ao comparar com a extensão proposta por Faulkner e Becker, esse mundo tem delimitações mais claras. Os bailes das gafieiras não podem ser entendidos sem os executantes (músicos e formações instrumentais, e até a música gravada, como no caso dos bailes com DJ) e os dançarinos. Isso é um fator delimitador: considera-se a música e a dança. Para esta pesquisa, os bailes das gafieiras têm o dançarino com a intenção dos movimentos da dança de salão, vinculado ou não às academias, e músicos que têm a intenção de fazer dançar, com códigos da dança de salão ou não. Com menor ou maior aproximação com as construções do passado (repertórios, condutas, roupas) e vinculados ao que se espera de cada lugar/espço.

Em um bar e até mesmo em um festival de música instrumental pode-se tocar um repertório que faz alusão à gafieira. Paulo Moura inúmeras vezes fez shows com o repertório gravado nos seus CDs *Gafieira Jazz e Confusão Urbana, Suburbana e Rural*. Silvério Pontes e Zé da Velha gravaram vários CDs com referências à gafieira (*Só Gafieira; Tudo Dança, Choros, Maxixes e Sambas*) e os apresentaram em festivais de música instrumental. A própria autora, inúmeras vezes, no Clube de Choro de Brasília ou em diversos festivais pelo Brasil e no exterior, apresentou composições como “Gafieira Carioca Nº 2” e “Gafieirando” de Zé Menezes, “Chorinho de Gafieira” de Astor Silva (o Maestro Carioca). Mas as situações descritas acima foram de um show, com uma plateia sentada, ouvindo, e, apesar da música fazer

alusão à gafieira, não foram situações de baile de gafieira, pela ausência do dançarino e da pista de dança.

Esta maneira de usar a gafieira nos shows remete à ideia de usos e desusos da gafieira, ou seja, de que maneira são usados os códigos que identificam a gafieira. As representações históricas, a ideia do código de comportamento, as academias, as vivências nos espaços das gafieiras, a roupa (o terno e os sapatos para a dança, as saias), o salão, a figura do malandro, os fiscais de salão, as “honrarias” ou o momento do “bolo”³³⁴, são todos códigos que identificam essas práticas, em alguns locais, para alguns grupos, e eles são usados e desusados de maneiras singulares. A partir da compreensão destes códigos pode-se entender melhor como os bailes, shows, personagens e histórias vão sendo usados de modos diferenciados fazendo pontes diversas com a construção da gafieira.

Na música também estão presentes códigos e símbolos de senso comum que fazem alusão à gafieira, encontrados em várias e recorrentes falas, em conversas informais e entrevistas, como o uso do naipe de metais, certo conjunto de ritmos de acordo com a época, variando entre o *jazz*, *pop* ou *rock* (para os passos de soltinho), ritmos latinos (bolero, chá-chá-chá, mambo ou *salsa*) e os variados tipos de samba (samba-canção, samba de gafieira, samba tradicional, samba rasgado, pagode, sambalanço, samba-swing, samba-rock). Para muitos, como Paulo Moura, no tempo o repertório da gafieira foi orientado para um uso maior de gêneros brasileiros, como samba, maxixe e choro, e é difícil imaginar alguém considerar um baile como sendo de gafieira se não incluir o samba e o casal de dançarinos que bailam no salão.

Eu tocava choro, samba, bolero, *swing*, mas principalmente aquele chegado ao *jazz* de Nova Orleans, o *dixieland*. Mas depois, agora ultimamente quando eu fiz gafieira, eu passei a tocar só música brasileira. Era mais ou menos o gosto do pessoal lá do Cacique³³⁵, com o gosto do pessoal da gafieira. Isto eu acho que eu aprendi lá umas coisas neste sentido de repertório. Quando eu fui tocar na Lapa, eu usei esta experiência. Tocava de tudo, mas tudo de música brasileira, porque me parece também que seria adequado ali pra Lapa este tipo de música. E me parece que na Lapa eles estão fazendo assim agora. É isso mesmo? (Entrevista concedida por Moura à autora em 13/2/2007).

Este uso do repertório, relatado por Moura, estaria dentro da ideia do conjunto ou acervo de canções que Becker e Faulkner analisaram, que inclui mudanças com o passar do tempo. O

³³⁴ A prática do bolo e rifas estiveram presentes em alguns bailes, como “O Baile da Graça” e a “Domingueira da Paulinha”. Há uma pausa no baile para se celebrar aniversários.

³³⁵ O Cacique de Ramos é ao mesmo tempo um local e bloco carnavalesco no bairro de Ramos que no fim dos anos 1970 começou a ser frequentado por artistas como Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Fundo de Quintal, que participaram do movimento emergente do pagode.

"Este ramal do samba, movido a partido-alto, pontuado pelo banjo e pela percussão do tantan, seria uma resposta ao ocaso do samba no início dos [19]80 que obrigaria os participantes a reunirem-se em fundos de quintal para mostrar suas novas composições diante de uma plateia de vizinhos" (Artigo “Samba” do jornalista Tárk de Souza, em <http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/samba>, acesso em 20/12/2016).

Repertório que está sempre em transformação e sendo negociado de acordo com os fatores que o influenciam, o lugar, a circunstância, os músicos, dançarinos e frequentadores do lugar, e o próprio “repertório em ação”, que raramente é idêntico entre uma apresentação e outra, mesmo que com os mesmos músicos no mesmo local.

Mas algumas perguntas ainda permanecem sobre a delimitação de um baile de gafieira. O que determina que um baile seja considerado de gafieira? O que diferenciaria um baile de gafieira de um baile de dança de salão? Quais são os limites da gafieira? Uma das possibilidades para estas respostas aparece através da análise das negociações de repertório dos múltiplos bailes.

O termo baile em si é extremamente amplo e, hoje em dia, baile abrange tantas práticas. Há baile *funk*, baile *charme*, bailes da década de 1980 (Festa Ploc³³⁶), baile de *salsa*, baile de tango, baile de forró, o Baile do Almeidinha, até pouco tempo atrás os bailes de formatura (com grandes orquestras)³³⁷ que eram muito comuns³³⁸. O termo “Banda de baile” também inclui dezenas de bandas especializadas em música para casamento, música de festa em que trabalham canções rotuladas como de *flashback*, enfim uma infinidade de usos e sociabilidades completamente variados e diferentes do uso do baile para a dança de salão ou baile de gafieira. Segundo Bigorna: “No baile se toca de tudo, Frank Sinatra, Beatles, sertanejo, tem que agradar todo mundo, tem que agradar a mulher do diretor do clube” (Entrevista concedida por José Carlos Bigorna à autora em 13/07/2007).

Há vários estudos sobre o baile que, além da dança e da música, integram perspectivas como a sociabilidade e o entretenimento dentro das atividades sociais urbanas: Plastino (2006), Alves (2004), São José (2005), Jordão De Almeida (1998)³³⁹, Blázquez (2008). Este último autor, escreveu sua tese sobre os “bailes de quarteto” utilizando a ideia de “mundos artísticos”

³³⁶ “A FESTA PLOC foi criada para suprir uma lacuna histórica na noite brasileira, de grandes festas especializadas dedicadas aos anos 1980 e 1990. O que vale na FESTA PLOC é a diversão, por isso ela é considerada por muitos formadores de opinião como a festa mais animada do país, um oásis sem brigas, com total respeito pela diversidade sexual e, o melhor, com o público mais animado e alto-astral do Rio de Janeiro” (em <https://festaploc.com.br/a-festa/>, acesso em 21/12/2016).

³³⁷ Os irmãos Severino, Jaime e Plínio Araújo, organizadores da Orquestra Tabajara, afirmaram em vários momentos que a grande demanda da orquestra era o baile de formatura.

³³⁸ É possível que a prática das festas de formaturas, dos mais variados níveis escolares, continue, mas as bandas também tocam o repertório contemporâneo direcionado ao público jovem: *funk*, *rock*, música sertaneja, música *pop* do momento, música da Bahia - como o axé ou o samba reggae - e música eletrônica. E é muito comum o uso do DJ nestas festas. Com a prática, por ter participado e conhecer músicos que atuam nestas festas, alguns momentos com as valsas e música para agradar os pais e avós dos formandos, como os standards - o cancionero americano - e a bossa nova, mas na maior parte do tempo o salão acaba sendo tomado mais pela dança individual e menos pela dança a dois que é uma das características do campo que se pretende analisar.

³³⁹ Jordão De Almeida, Rita de Cassia Miranda. *Dança de salão na cultura e no lazer do Rio de Janeiro no período de 1870-1998*. Mestrado em Educação Física, Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 1998.

de Howard Becker. Seu campo implica diferentes atuações de diversos agentes que constituem uma trama de relações em que vários sujeitos se conectam em torno do baile: músicos, empresários, seguranças, vendedores ambulantes. O autor descreve o mundo dos “cuartetos” como “redes de relações ou cadeias de interdependência, a partir das quais diferentes agentes produzem e consomem um tipo específico de mercadorias culturais: os bailes de Cuarteto” (BLÁZQUEZ, 2008, p. 22). É evidente a similaridade com a ideia de “Circunstância de execução” desenvolvida pela dupla Faulkner e Becker, no sentido de um campo estendido englobando diferentes agentes, expectativas, usos dos locais e formação de um repertório local.

A partir da leitura de Faulkner e Becker é possível perceber de que maneira o Repertório (estável ou semi-estável) de grupos poderia caracterizar uma região de execução ou uma comunidade musical, “uma área geográfica onde os músicos tocam juntos mesmo que não em formações estáveis, mas com suficiente frequência, para desenvolver um Repertório comum”.

Em busca da alteridade (o estudo do outro ou dos outros), para ampliar a extensão e compreensão do campo foram considerados como parte da análise os bailes de DJ (sem música ao vivo), às vezes vinculados às academias de dança de salão, que inicialmente não estariam no foco da pesquisa, pois a primeira ideia para elaborar esta tese era a comunicação entre o músico e o dançarino nos bailes com música ao vivo. Mas a necessidade de uma visão ampla, através da inclusão do olhar do dançarino, foi satisfeita através da observação participante nas academias de dança de salão e nos bailes em espaços vinculados a este mundo. A partir desta vivência, a minha percepção sobre o que era a gafieira se transformou, porque os dançarinos frequentam bailes de DJ talvez mais até do que bailes com música ao vivo.

O mundo dos dançarinos é um mundo com características próprias, que muitas vezes entra em contato com o mundo dos músicos. As atividades de dança e música eram mais próximas nos chamados “Anos dourados”, nas décadas de 1950 e 1960, e existia uma quantidade avassaladora de possibilidades para dançar com música tocada ao vivo até meados da década de 1990, com diminuições progressivas desde então³⁴⁰. Assim como o *jazz* e a cena do *jazz*, nas descrições feitas por Faulkner e Becker, mudaram com as transformações técnicas e tecnológicas, econômicas, políticas e sociais, o que é entendido por gafieira também mudou.

Apesar de ser fácil excluir algumas práticas para determinar o que seria o baile de gafieira, por outro lado as sutilezas e a variedade do Repertório, que são muitas, confundem um pouco a delimitação. Uma focalização limitada ao repertório tocado pelas orquestras do tipo

³⁴⁰ As planilhas “Casas de Baile” e “Formações musicais” principalmente na segunda década do século XXI mostram uma progressiva diminuição de orquestras, bailes e lugares onde músicos e dançarinos convivem no ambiente ligado à gafieira.

big band excluiria um grupo de temas usual nas aulas de academia e nos bailes vinculados a academias, que inclui o samba-rock, o sambalanço, o pagode e, em muitos casos, a música *pop*. Falando só do repertório tocado por bandas especializadas em dança de salão, como a Brasil Show, Paratodos, Signus, etc., também se excluiria todo um acervo de canções, de sambas ou choros instrumentais consagrados por Paulo Moura, Zé da Velha e Raul de Barros. Se o foco permanecesse apenas na minha experiência durante quinze anos no Rio Scenarium, se excluiria uma centena de outros Repertórios. Conseqüentemente foi definida a opção para uma pesquisa com uma abrangência quantitativa e espacial grande, mas certamente não com uma amplitude que pretende abarcar todos os bailes no Rio de Janeiro, e nem “tudo” o que está vinculado à gafieira.

3.2.1 Os “Bailes-show” e os “Bailes-baile”

Segundo DeNora (2004) é impossível falar de música fora de seu contexto, como a música foi feita, como é a música em ação, e é através da percepção dos usos da música que se chega a entender como a música mobiliza recursos para produzir cenas da vida social. Tia DeNora, em seu livro “*Music in Everyday Life*”, demonstra como a música é constitutiva do fazer humano, se interessa pelo poder da música no cotidiano, e foca seus estudos na música em ação, ou seja, em como ela funciona.

Nesse sentido, buscando entender o funcionamento da música e como ela é usada, propõe-se uma análise de dez Repertórios dentro de duas categorias identificadas como “Bailes-show” e “Bailes-baile”, com suas semelhanças e diferenças: lugares com música ao vivo ou mecânica, várias formações musicais, mais ou menos dançarinos, em bairros diferenciados, para públicos diferenciados. Através da observação participante (tocando, dançando, frequentando, conversando ou entrevistando) e da análise dos Repertórios em ação (o baile) foram elaborados estes dois tipos de Repertório, dos Bailes-show e dos Bailes-baile, resultantes da observação de suas construções e suas características comuns e não comuns. A proposta desta seção é tentar sistematizar os códigos que, de algum modo, conseguem revelar as maneiras pelas quais os grupos musicais e os DJs se expressam, levando em consideração as limitações ou ampliações das circunstâncias de execução, o lugar como espaço social, o tempo com suas características tecnológicas, humanas, sociais e políticas gerais de cada momento, os acervos de canções disponíveis e os repertórios utilizados pelos grupos, e ainda a relação com as representações que foram sendo construídas ao longo do tempo. Isto daria a ideia de Repertório ou da Gafieira como um fenômeno sempre em movimento e da sua relação com o tempo.

Cada performance foi gravada e analisada, e cada baile foi observado como um todo, com as pausas entre músicas, os sets, gêneros utilizados, qualidade da relação com os dançarinos, a história dos locais e bandas. O resultado da análise será demonstrado no corpo do texto com enfoque maior na música: como ela funciona nestes espaços, como ela pode representar as circunstâncias de execução, as escolhas e os comportamentos dos múltiplos agentes que constituem estes espaços. Mas este campo inclui o dançarino, o DJ, o frequentador e as sociabilidades envolvidas no espaço de cada baile. É um campo complexo e uma análise musicológica feita apenas com a utilização da partitura não contemplaria os elementos constituintes do baile, por isso foram necessárias articulações interdisciplinares.

Para construir essas categorias foram levados em consideração vários fatores. Os espaços de atuação, bairros e os eventuais vínculos com academias. Diferenças musicais entre as duas categorias: o repertório potencial (os gêneros e subgêneros) utilizado em cada baile, a maneira como as conexões entre as músicas são pensadas no decorrer do baile, o andamento das músicas. A seção sobre o resultado da dinâmica do baile explica detalhadamente os critérios adotados para medir o andamento (em pulsações/batidas por minuto ou BPM) e classificar os gêneros. Aparecerá evidente que os BPM ou andamentos das músicas tocadas pelas bandas da categoria “Bailes-show” são mais altos, como também maior é a quantidade de improvisos.

Uma das principais diferenças musicais entre os Bailes-show e os Bailes-baile, que levou à organização desta divisão, é a maneira de utilizar o espaço de conexão entre as músicas no decorrer do baile. No caso dos Bailes-show, nestes espaços de tempo ocorre a apresentação dos músicos de cada formação, pausas, esperas para que um músico resolva algum problema (afinação dos instrumentos, procurar a partitura, beber água, etc.), definição de músicas por algum líder, orientação e contagem das músicas que seguem: uma série de ações que acontecem rapidamente, mas que podem dissolver o fluxo dos dançarinos no salão levando-os a se sentarem, deixando a pista de dança. Em alguns tipos de bailes estes espaços não existem. Nos Bailes-show³⁴¹ este intervalo temporal entre músicas é maior do que nos Bailes-baile, e não se nota uma preocupação com esta conexão como se dá na categoria “Bailes-baile”, onde é praticamente inexistente. Outros critérios como o repertório potencial - como determinados gêneros musicais são tocados ou escolhidos considerando a época da composição e o tipo de arranjo demarcam diferenças entre essas duas categorias.

³⁴¹ Embora os Bailes-show tenham características de um show, há uma intenção de fazer baile, seja na escolha do local, no nome do evento, no release e na maneira de escolher as músicas. Um show propriamente dito pode ocorrer em um teatro com cadeiras onde a dança não está presente e pode comportar uma maior quantidade de procedimentos afastados dos códigos de baile, como experimentações rítmicas (compassos alterados), tímbricas e pausas bem maiores entre as músicas comparadas a um Baile-show.

Estas características têm relação com as expectativas de cada atuação, tanto pelos músicos, pelo público que frequenta e pelos contratantes. Em caso contrário, a banda ou DJ não seria contratada novamente; a negociação do repertório implica na continuidade ou não do grupo ou DJ no espaço onde atua.

A subdivisão entre “Bailes-show” e “Bailes-baile” deve ser pensada como em um contínuo, e não como duas oposições. Em alguns momentos as duas categorias têm características próximas. É uma subdivisão para tratar analiticamente situações que não são claramente divisíveis por oposição, e sim, em linhas, que ora se encontram e ora se separam.

Bailes-show

Grupos de música instrumental

1. Baile do Almeidinha no Circo Voador (2014–2016), eventualmente com participações especiais de cantores.
2. Bailes na *happy hour* (primeiro horário) do Rio Scenarium – Daniela Spielmann quarteto convida Zé da Velha e Silvério Pontes (2016).

Grupos com predominância de música cantada

3. Gafieira na Surdina, no Rio Scenarium (2016).
4. Gafieira Carioca, no Rio Scenarium (2016).
5. Gafieira do Bebê, no CCC (2015).

Bailes-baile

Ao vivo

6. Orquestra Tabajara no Copacabana Palace (2016, gravação feita por Breno Hirata³⁴²)
7. Banda Paratodos na Estudantina (2016)
8. Banda Estação Rio, Clube dos Democráticos (2016)

Bailes com DJ

9. Baile do meio dia CCC – Centro Cultural Carioca (2015–2016)
10. Domingueira da Paulinha – Gafieira Elite (2014 –2016).

Nos anexos da tese, são disponibilizadas descrições de diferentes lugares e bandas, incluindo as associações entre os grupos e os músicos que tocam em cada lugar (com eventual *release* de apresentação de cada grupo como uma categoria discursiva autorreferente), do público que os frequenta e da visão dos dançarinos, músicos e frequentadores sobre os espaços e a relação com a música.

³⁴² Agradeço a ajuda e participação de Breno Hirata neste momento da pesquisa.

Muitos bailes foram visitados ao longo da pesquisa e nem sempre foi possível gravá-los para a posterior análise sonora, mas serão abordados alguns aspectos que serviram para pontuar temáticas que ajudam a compreender o campo. Os bailes semanais ou que tinham alguma regularidade nas programações foram visitados mais de uma vez, então dentro das análises podem manifestar-se aspectos que englobam a comparação: semelhanças e diferenças entre dias diferentes, o que é estável e o que muda. Na análise que envolve a medição de tempos e gêneros, foram considerados só os bailes que dispunham da gravação da atuação em mp3. Para cada um desses bailes, logo após a descrição textual, segue o quadro das músicas tocadas (disponíveis nos anexos de A03.01 a A03.10), que inclui: nome da música e compositores (intérpretes no caso dos bailes de DJ), comentários gerais sobre o gênero e descrições sobre a apresentação, notação dos andamentos, duração (em minutos) de cada música e duração do intervalo entre as músicas.

3.2.2 *Bailes-show*

Os Bailes-show têm uma característica mista entre um baile e um show, valorizam as habilidades instrumentais dos músicos, mas os códigos do baile (sequenciamento por gêneros afins, andamentos compatíveis com a dança a dois e conexão rápida entre as músicas) não são totalmente respeitados. Na categoria “Bailes-show”, são analisadas bandas que atuaram no Rio Scenarium, no Circo Voador e no CCC (Centro Cultural Carioca). Estas se configuram de duas formas distintas: bandas com maior enfoque na música instrumental e bandas com cantores. À análise dos bailes com música instrumental para a gafeira interessam dois locais, com duas bandas, durante os de 2014 e 2016: o Circo Voador, com o Baile do Almeidinha, liderado pelo bandolinista Hamilton de Holanda, e o Rio Scenarium, na *happy hour*³⁴³, durante o projeto “quartas de gafeira”, onde eu liderei um quarteto, mais convidados. Dois bailes com formações instrumentais, organizacionais, estéticas e circunstanciais peculiares a cada situação.

No caso do Baile do Almeidinha, são abordadas apenas as apresentações realizadas no Circo Voador, pois o artista junto a seu grupo, ao longo do período analisado, fez vários shows em festivais e outras casas de show, além de apresentações internacionais. No caso dos grupos de Bailes-show, é comum ver que o mesmo repertório tocado em bailes é também apresentado em shows, em situações que não são de baile. Em entrevista³⁴⁴, Bebê Kramer comentou que já

³⁴³ No caso do Rio Scenarium, serão tratadas duas categorias de grupos que participaram nesta casa: os de música instrumental, com atuação principalmente no primeiro horário (19:00 - 22:00hs), e grupos maiores, com cantores, com atuação no segundo horário (22:30 - 01:30hs).

³⁴⁴ Entrevista concedida por Bebê Kramer à autora em 2/12/2014.

apresentou a “Gafieira do Bebê” em teatros do SESC para um público sentado. O mesmo ocorreu com Silvério Pontes e Zé da Velha e os outros grupos da categoria “Bailes-show”. A flexibilidade na maneira de tocar e de apresentar o repertório dependendo da situação é essencial para permitir que ele se acomode às expectativas da apresentação. Por isso, foram escolhidas circunstâncias mais próximas do baile, em espaços onde a dança a dois estivesse presente de alguma forma.

O baile do Almeidinha³⁴⁵ (Baile 1) começou em 2014, no Circo Voador, liderado pelo bandolinista Hamilton de Holanda. O release do site³⁴⁶ do baile do Almeidinha ressalta certa associação com o evento “Domingueiras Voadoras” que ocorria nos anos 1980 e 1990, como um espaço de gafieira; além de ser realizado no Circo Voador, realça-se que no evento “toca-se música para quem gosta de dançar, como os típicos dançarinos de gafieira, ou sozinho, ou pra quem quer apenas curtir o som”. Este baile se caracteriza por ter sempre uma participação especial de renome, artistas reconhecidos pela mídia, como Diogo Nogueira, Arlindo Cruz, Dudu Nobre e Zélia Duncan ou artistas que são apreciados no meio da música instrumental, como Armandinho Macedo, Carlos Malta e Hermeto Pascoal, entre muitos. Os próprios integrantes da banda são individualmente reconhecidos no meio musical, muito requisitados e considerados virtuosos em seus respectivos instrumentos. Nas descrições em meus cadernos de campo³⁴⁷, sempre encontro referências de como todos saíam empolgados do Baile do Almeidinha, como os músicos eram excepcionais e da fascinação pela música: “como é bom dançar com música ao vivo”. A formação instrumental é um pouco inusitada, pois é incomum um bandolinista ser solista e líder de um “grupo de baile”.

Ao longo do período de observação participante, pôde-se perceber que o público se dividia em pessoas que ficavam em pé, como ouvintes ou dançantes individuais, e alguns poucos casais que dançavam passos da dança de salão em frente ao palco. O público em sua maior parte era composto de jovens e adultos, entre vinte e quarenta anos de idade, provavelmente de classes sociais mais altas. O “ingresso” inteiro custa 60 reais, mas, entregando 1kg de alimentos não perecíveis, ou no caso de estudantes ou idosos, o valor é reduzido em 50%. Parece mais caro se comparado aos valores do ingresso dos bailes no

³⁴⁵ A descrição mais pormenorizada de cada baile está no Anexo A03. A indicação do número do baile vem ao lado do baile e é a mesma nos anexos.

³⁴⁶ <http://bailedoalmeidinha.com.br/>.

³⁴⁷ Participei deste baile como musicista (toquei no Dia Nacional do Choro 23/04/2015) junto com Silvério Pontes, e no segundo set deste mesmo dia tocou Xande de Pilares. Também participei do baile inúmeras vezes como observadora e dançarina (amadora). Por ser amiga dos músicos, foi mais fácil elaborar a análise das levadas e das músicas, pois me informaram o nome das músicas e como designariam as levadas de cada música.

subúrbio ou dos bailes de DJ visitados (nos dois casos da categoria “Bailes-baile”), que são no máximo de 20 reais. Ao contrário, levando 1kg de alimento não perecível (que pode custar poucos reais), aparece igual ou menor se comparado aos valores do ingresso do Rio Scenarium e de outras casas da Lapa. Uma das estratégias para atrair o público neste baile foi inicialmente cobrar das mulheres apenas um real (promoção do “um real”). Para o músico “K” foi uma fórmula que deu certo: “o cara botou um bando de mulher pra dentro, é claro que vai ficar cheio. Mistura um bando de coisa: tem o ambiente, tem a dança, a música instrumental de alto nível e o baile que já é bom e bota mais esse componente, é infalível” (Entrevista concedida pelo músico “K” à autora em 3/7/2014).

As sete primeiras músicas tocadas no início dos vários Bailes do Almeidinha visitados eram organizadas praticamente na mesma ordem e compreendiam composições autorais, sambas, choros instrumentais com influências jazzísticas, que se manifestavam em improvisos extensos, cuja apresentação incluía alguma influência *pop* nos arranjos e levadas (*reggae, rock*). Ao longo dos bailes, pôde-se notar o uso de gêneros não comuns para a dança de salão, como a sequência de cirandas e frevos, recorrente em cada apresentação do baile. O roteiro ficava instável, dependendo da participação especial do convidado, e, a partir da entrada dele, o baile vira show.

O baile gravado e analisado contou com a participação de Hermeto Pascoal e era a celebração de seus oitenta anos. Foram tocadas músicas de seu repertório (composições autorais, mas também choros e forrós de outros compositores).

Graças à experiência e capacidade dos músicos acredito que a conversão do Repertório de trabalho em ação, seja fácil. O que os músicos sabem antes de entrar no palco, o conhecimento técnico e a capacidade de improvisação, permite um amplo acervo: se um músico sabe a música, os outros podem aprender na hora. Para o músico com experiência em improvisação, como o caso de vários convidados e de todos os integrantes do grupo de Hamilton, um “descarrilamento” é rapidamente transformado em material de inspiração. Estes procedimentos e capacidades não necessariamente estão ligados aos códigos do baile “para fazer dançar a noite inteira”, e sim à habilidade desses músicos.

Ao longo das visitas, conversando com dançarinos, recolhi algumas falas mencionando o desconforto para dançar seguindo os códigos da dança de salão, principalmente em referência ao tamanho das músicas, andamentos, sequenciamentos e quantidade de improvisos, mas sempre ressaltando a qualidade musical:

Não há uma sequência de ritmos, eles tocaram uma lambada e depois um bolero, *salsa* e depois um samba lento, um de cada vez, eles não seguem nem um pouco os códigos do baile. Tocaram “Spain” toda quebrada, ninguém dançou, queriam show, aplauso e virtuosismo” (Entrevista concedida pelo Bailarino “T” em 23/4/2016).

O Almeidinha faz cada música com a duração de oito minutos, acho que é um tempo muito longo para a dança porque você evolui e a música ainda não terminou. Aí tem que recomeçar os passos, repete, poxa, eu acho que uns 4 minutos é o ideal pra dançar, porque você programa mais ou menos os passos que você vai fazer, não repete praticamente, e aí fica bem legal. Outro problema é que o andamento é muito rápido e, em uns sambas que é mais fácil você dançar sozinho do que juntos, acaba que a gente dança meio forró, meio *salsa*, meio samba, aí você vai se adaptando. Mas é muito bom ser música ao vivo (Entrevista concedida pelo Bolsista de academia “J” à autora em 23/04/2016).

A partir destas queixas, surgiram algumas dúvidas: será que um ambiente de gafieira é definido apenas pela existência de um espaço para a dança? Será que os músicos, os produtores do Hamilton e do Circo Voador não estariam com o intuito de associar o baile com a simbologia da gafieira, da malandragem, do uso da memória da Domingueira Voadora das décadas de 1980-1990 e da “música de qualidade” como uma espécie de marca registrada? Como está escrito no site e em entrevistas, a proposta do Baile do Almeidinha não é fazer um baile apenas para quem quer dançar. O líder Hamilton de Holanda deixa claro que apesar de fazer uma música para dançar, é também para ser ouvida, mas o uso destes símbolos tem uma intenção.

Bom, eu nunca tinha vindo no Baile do Almeidinha, aí eu parei e fiquei vidrada na música porque no palco só tem fera, sinceramente (risos). Falando sério, sinceramente eu entrei em transe com a música e aí não tem como não dançar, aí chegou agora no final eu só queria saber de dançar. Eu não bebo, então não foi a bebida, foi a música. Eu nem quase dancei de casal, eu dancei solta, a música te faz dançar, independentemente de ser casal ou não. Eu achava que a galera vinha pela paquera, mas hoje eu observei que não é só isso. Eu vi a galera prestando atenção, assistindo ao show, mas no final estava todo mundo dançando, eu acho que misturou tudo, tinha um pouquinho de gafieira, também nas cirandas, sambão, etc.” (Entrevista concedida pela Cantora e atriz “B” à autora em 28/01/2016, no Circo Voador).

Essa sensação híbrida em que ao mesmo tempo se dança de casal lembrando um pouco da gafieira, mas que tem um “pouquinho de tudo”, de um show que é variável a cada apresentação em função do artista convidado, justifica a definição de Baile-show “tipo gafieira”, usada e desusada.

Outro tipo de Baile-show instrumental analisado ocorreu no Rio Scenarium no projeto “Quartas de Gafieira” entre abril e setembro de 2016. O nome artístico da formação que tocou na *happy hour* era “Daniela Spielmann Quarteto convida Zé da Velha e Silvério Pontes” (Baile 2). O quarteto foi constituído em 2003 e possui uma forte ligação com a música instrumental e o choro. Tendo a dupla Zé da Velha e Silvério Pontes como convidados no primeiro mês, o

grupo incluiu no repertório mais gêneros como choro³⁴⁸, maxixe, samba antigo, e um certo tipo de samba de gafieira. Após a saída de Zé da Velha como convidado, substituído por Alexandre Romanazzi, o conjunto de temas foi aos poucos mudando, por influência da pesquisa da autora sobre a gafieira, que incentivava a se aproximar de um baile que incluísse uma variedade de gêneros como bolero, chá-chá-chá e *fox*.

Nos Bailes-show, é comum a presença de participações especiais combinadas previamente ou não. No meio de colegas, é comum um músico aparecer em um show sem avisar a ninguém e dar uma canja, como no caso de Aquiles Moraes, que é o trompetista do Baile do Almeidinha e da Gafieira do Bebê, que algumas vezes apareceu para dar uma canja no Rio Scenarium. Ninguém do grupo sabia e nem havia planejado que ele participaria. A canja é uma prática comum nos Bailes-show, como uma confraternização entre músicos. É possível apontar algumas intenções nas canjas: a primeira é para ser lembrado. Em busca de trabalho, os músicos precisam aparecer (tocar) e ser lembrados para futuros casos de substituição ou de contato com os donos ou produtores das casas. Outro motivo da canja é uma troca de favores. Um músico quando dá canja não é remunerado e o trabalho pode ganhar prestígio com sua presença (ou não). Existe um certo ambiente de favores: os músicos se sentem à vontade para solicitar a participação especial de um colega, se ele mesmo se disponibiliza a “dar canja” e tocar de graça. Existem também casos de “canjas inconvenientes” e geralmente são as que provocam os piores “descarrilamentos” e constrangimentos ao vivo. A canja é um dos elementos diferenciais entre os Bailes-show e os Bailes-baile. Praticamente não vi canjas nos Bailes-baile que visitei³⁴⁹.

Como já abordado no capítulo 2, o Rio Scenarium é um espaço grande com uma decoração com móveis e objetos de antiquário que remete a uma ambiência do Rio Antigo, que tem a clara intenção de atrair um público de turistas nacionais e internacionais para conhecer a Lapa e a “tradição carioca”. O ingresso varia de 35 a 50 reais (variável entre dias úteis, fins de semana, vésperas de feriado e feriados) e o custo das comidas e bebidas é um pouco acima da média dos restaurantes da região.

³⁴⁸ O Repertório de choros, maxixes e sambas antigos é marcante neste tipo de acervo e é coerente com a opinião de Silvério Pontes sobre o que é apropriado tocar em um baile de gafieira. Para Silvério Pontes os maxixes e os sambas antigos mais lentos, como os cantados por Jamelão, os sambas com um estilo “gafieirístico” de dança e os de Lupicínio Rodrigues, Cartola, Nelson Cavaquinho, Ary Barroso e Geraldo Pereira, são apropriados para se tocar em um baile de gafieira.

³⁴⁹ A única exceção foi o baile do fim de ano da Banda Novos Tempos, onde havia uma situação festiva, então os códigos do baile – de emendar uma música na outra e não falar tanto ao microfone - não foram seguidos à risca, diferentemente de como regularmente observado nas bandas de Bailes-baile. Eles homenageavam os músicos antigos e chamaram vários músicos para dar “canja”. A negociação com a canja tem que ser rápida pois geralmente ela acontece em cena, mesmo que o baile sofra uma parada, ela não pode ser longa. Nos Bailes-baile não tem parada entre músicas para decidir o que tocar.

A *happy hour* no Rio Scenarium é mais frequentada por casais formados por damas que contratam dançarinos e que gostam de ir às quartas-feiras mais cedo porque a pista está vazia. O baile vai ficando mais “jovem” com o correr da noite, com clientes mais jovens, em torno dos trinta anos, e muitos turistas; a pista é mais ocupada por pessoas em pé assistindo ao show do que dançantes de música de salão. Há uma pista de madeira perto do palco, com mesas e cadeiras ao redor da pista. Quando a lotação é especialmente elevada (shows da noite nos fins de semana) a pista fica lotada com pessoas em pé assistindo ao show sem dançar.

Outros dois grupos analisados que tocaram no Rio Scenarium, no segundo horário (22:30 - 01:00) do projeto “Quartas dançantes”, foram os grupos “Gafieira na Surdina” (Baile 3) e “Gafieira Carioca” (Baile 4), ambos com ênfase na música cantada. Os seus respectivos releases abordam a qualidade artística e a tradição como marcas de seu repertório. Os nomes dos grupos, os releases e as referências às músicas do próprio repertório revelam o desejo de associar a gafieira com a tradição dos “salões de dança do passado”, propondo uma música de qualidade e de valor para a dança. Os termos recorrentes nas propostas são: tradição, malandragem, música de qualidade, e o imaginário sobre a Lapa Carioca. Os gêneros e as músicas citadas nos releases abarcam gêneros brasileiros, confirmando o que Paulo Moura disse sobre a migração do repertório associada à gafieira, privilegiando os ritmos brasileiros especialmente na Lapa carioca.

Apesar de cada grupo que se apresenta no Rio Scenarium ter a sua peculiaridade sonora, a circunstância de trabalho, ou seja, o que é pedido pelos donos do estabelecimento, a frequência e a relação contratual (horários e cachê), acabam de certa maneira uniformizando as apresentações. O repertório dos grupos atualmente analisados mostra muitas similaridades com aqueles de vários grupos que de alguma maneira remetem a gafieira³⁵⁰, como Orquestra Lunar, Garrafieira, Botafogonisso (que não se apresentam mais na casa em questão).

O grupo “Gafieira do Bebê” (Baile 5) foi o que se apresentou em mais espaços variados, dando uma ideia de mobilidade ao baile. Ao longo dos anos de 2014 a 2016, assisti a algumas apresentações da Gafieira do Bebê em lugares diferentes como na sede do Cordão do Bola Preta, no Bar Semente e no CCC. Da mesma maneira que o baile do Almeidinha, o grupo frequentemente convida participações especiais para cada apresentação, como Marcos Sacramento e o grupo Casuarina.

³⁵⁰ Grupos folclóricos, de samba de raiz ou de samba-enredo (como escolas de samba) se apresentam na casa com outra proposta estética.

Alessandro Kramer (Bebê) diz que foi o contato com Paulo Moura, Zé da Velha e Silvério Pontes que o influenciou na montagem de seu repertório. Ele almejava usar a sanfona em temas que não somente os de baião e forró, a que é usualmente associada. Assim como Hamilton de Holanda, Bebê Kramer é um virtuoso em seu instrumento e em seu baile esta destreza é valorizada. Ao fazer a análise do repertório utilizado no baile notou-se que o acervo cantado por Nina Wirtti, a cantora do grupo, se referenciava ao repertório que Elza Soares cantava na década de 1960³⁵¹. O baile analisado ocorreu no Centro Cultural Carioca, vinculado à Escola de Danças CCC, (o espaço fechou no final de 2014) e muitas vezes professores e alunos da escola de dança iam assistir aos shows, somados ao público da casa. Foi o único Baile-show em que eu observei a Ronda, que é o movimento circular anti-horário dos casais no salão, durante a dança, típico nas aulas de dança de salão e em outros espaços ligados à dança, pela presença dos professores de dança.

Os Bailes-show com cantores têm o virtuosismo instrumental menos aparente que os de música instrumental, mas de uma maneira geral os dois tipos de Bailes-show usam temas do passado, um acervo de sambas antigos das décadas entre 1960 e 1980. Acontecem em lugares situados em bairros mais nobres, ou em casas com um enfoque turístico, com ingressos mais caros. Não são necessariamente voltados para o público da dança, por isso na nomenclatura é associada à ideia de show.

3.2.3 *Bailes-baile*

Os “Bailes-baile” seguem o padrão e os códigos da dança de salão. São bailes que têm muito pouco ou nenhum intervalo entre as músicas, nos quais a intenção de fazer dançar é mais clara, e muitos dançarinos “dançam a dois” no salão (em número muito maior que nos “Bailes-show”).

Primeiramente é preciso considerar duas subdivisões: com música ao vivo ou com DJ. Fazem parte da subcategoria “música ao vivo” as formações orquestrais no formato *big band* e os conjuntos/grupos, que são formações instrumentais com menor número de músicos. As duas formações compartilham a direção da sua atuação pensada para a dança, por isso são definidas como “conjuntos de baile”.

³⁵¹ *Diário de Notícias*, 2 abr. 1961. Coluna sobre lançamento de discos. “Elza Soares, está agora com novo êxito na praça. Trata-se do samba Boato de João Roberto Kelly que disputa com Palhaçada de Haroldo Barbosa e Luiz Reis, o primeiro lugar nas paradas musicais”.

Foi nos bailes de DJ e no subúrbio que vi a maior quantidade de dançarinos e a prática de alguns códigos da dança a dois, como a ronda. Na verdade, foi “esta fotografia” que mudou os rumos desta pesquisa. Quando dez casais iam dançar no Rio Scenarium, eu achava que estava em um baile de gafeira frequentado pelos dançarinos. Ao me deparar com um baile como o da Aspom, da Domingueira da Paulinha ou o baile do meio dia do CCC, onde a média de frequência era a partir de quarenta casais, percebi que precisava ampliar a percepção.

Primeiramente, foi considerada a Orquestra Tabajara³⁵² (Baile 6) como um exemplo de música ao vivo para as danças no formato de *big band*. Ela foi colocada intencionalmente no primeiro lugar da lista dos “Bailes-baile”, como uma espécie de ponte entre os “Bailes-show” e os “Bailes-baile”, uma subcategoria que tem características marcantes dos dois tipos de baile. Como já visto no capítulo 2, a Orquestra Tabajara é a mais longeva orquestra de formato *big band*, somando mais de setenta anos de existência. Inicialmente contratada por rádios e TVs, posteriormente com uma grande atuação em bailes tanto em clubes de “gafeira” (época do Circo Voador), espaços abertos ao público em geral, mas também em eventos particulares como casamentos, formaturas, bailes de réveillon, de carnaval³⁵³ e shows (um deles foi gravado no DVD “Ao vivo no palco da Rádio Nacional”)³⁵⁴.

O acervo tocado nos bailes apresenta muitos arranjos originais criados com uma técnica inspirada nas orquestrações norte-americanas da era do *swing*. O Repertório nos bailes da Orquestra Tabajara é organizado de duas formas diferentes: a primeira quando tocam arranjos escritos por Severino Araújo (estes são estáveis), a segunda quando tocam sem arranjos, no máximo com a melodia e cifras escritas (o chamado *lead sheet* ou partitura de melodia e cifra), músicas escolhidas pelos cantores (*crooners*). Na primeira forma (com arranjos³⁵⁵ elaborados) é presente uma ênfase no cancionero americano³⁵⁶, boleros e chá-chá-chá tradicionais³⁵⁷,

³⁵² A apresentação foi no salão do Hotel Copacabana Palace. Pela dificuldade em conciliar os horários disponíveis para a vivência em campo, o baile foi analisado por meio de uma gravação. Em 2016 a Orquestra Tabajara realizou poucas apresentações.

³⁵³ Nos bailes de *big band* na época do carnaval e no fim do ano era comum apresentar uma sessão de marchas carnavalescas. Havia trabalhos específicos: bailes de carnaval, bailes de final de ano. Até aproximadamente o fim da década de 1990 muitos músicos eram chamados no ponto dos músicos na Praça Tiradentes para compor orquestras que se criavam para atender demandas pontuais nessas épocas. Essa é uma memória individual e compartilhada com os músicos da época, que integravam a Orquestra de Juarez Araújo, saxofonista e *band leader*, que tinha uma orquestra nesse formato de *big band*.

³⁵⁴ No anexo A05.05 se encontra a lista referente ao repertório, que inclui uma seleção de vários sucessos gravados ao longo da existência da Orquestra, com frevos, choros, sambas e *fox*.

³⁵⁵ Na seção sobre o repertório em ação serão discutidas com mais profundidade as diferenças entre arranjo musical e transcrição, que diz respeito a maior ou menor elaboração ou criação, em relação ao que se considera o original na música popular.

³⁵⁶ Músicas como “Misty”, “I apologize” “I’ve got you under my skin”.

³⁵⁷ Músicas como “Perfídia”, “Solamente una vez”, “Quizás, Quizás, Quizás”,

bossas novas compostas por Tom Jobim, e sambas das décadas de 1940-1950: o Repertório que muitos chamam de “Anos dourados”, baseado no acervo de gravações que a orquestra fez ao longo de sua longeva carreira. Estas canções orquestradas e arranjadas são alternadas com canções cantadas pelos *crooners*, muitas vezes sem arranjo escrito. Este grupo de canções cantadas é altamente variável e acompanha os sucessos do momento. Pode incluir música baiana, sambas do momento, pagode, samba-rock, *funk*, dependendo das circunstâncias de execução.

Infelizmente, este tipo de orquestra com formato *big band* atualmente é “pouco atuante” no Rio de Janeiro, principalmente por questões econômicas (grande quantidade de músicos, tamanho e custo dos lugares necessários para que se realizem eventos deste porte), mas também por causa da transformação do que se escuta. Essa diminuição ou quase extinção das apresentações das *big bands* é resultante dos processos de transformação do “mundo das gafieiras”, que não é separado do processo de transformação econômico/social da cidade, do país e do mundo. Por isso, no caso da Orquestra Tabajara, não consegui fazer uma observação participante e pedi a um amigo que toca na Orquestra para que gravasse uma apresentação³⁵⁸. Através da escuta dos áudios gravados, é perceptível que as passagens entre uma música e outra são de uma orquestra com muita experiência em bailes para a dança, quase sem paradas entre as músicas. E isso é marcante no momento de categorizar a Orquestra Tabajara como “Bailes-baile”.

Os conjuntos de baile são a formação mais característica dos “Bailes-baile” com música ao vivo. A maioria dos conjuntos de baile têm um dono e essa dinâmica de trabalho é diferente da maneira como os músicos dos “Bailes-show” se organizam. Nos Bailes-show muitas vezes não é previsto um cachê fixo, e geralmente aos músicos é proposto dividir uma parte da arrecadação da bilheteria. Nos Bailes-baile geralmente é acertado um valor por “função”, o músico ganha, por exemplo de 80 a 120 reais, independentemente da quantidade de público. Esse cachê fixo também ocorre em situações de Bailes-show, como no Rio Scenarium, mas, geralmente, o cachê é dividido proporcionalmente entre os músicos. Às vezes, um arranjador ou quem vendeu o show ou fez o contato para a venda do show, ganha uma cota a mais que os outros.

³⁵⁸ Conteí com a experiência passada, da época em que toquei na *big band* “Rio ritmo e dança” de Juarez Araújo, orquestra organizada pelo saxofonista Mazinho, que era primeiro sax alto da Orquestra do Maestro Cipó e herdou os arranjos deste. Fui integrante também da Rio Jazz Orquestra, que realizou poucos bailes e mais shows.

O fato da banda ou grupo ter um dono implica em certa imposição estética do dono da banda sobre o que vai ser tocado, como vai ser tocado e em que condições será realizada a apresentação. Além do dono da banda, há frequentemente um diretor musical que escolhe, junto ao dono, o que vai ser tocado e faz os arranjos necessários para tal. Mesmo que os músicos gostem de improvisar e tenham a capacidade de tocar temas instrumentais que mostrem seu virtuosismo, eles ficam sob o comando dos dirigentes do trabalho, que têm intenção clara de fazer dançar para poder vender mais bailes. A preocupação dominante é apresentar um repertório que agrade quem está dançando, a variedade de gêneros musicais, os andamentos e a conexão das músicas de acordo com os códigos da dança, ou seja, os andamentos não podem ser muito rápidos durante muito tempo, a passagem de uma música para outra não deve ter um tempo longo de pausa. É um evento musical com intenção de servir e agradar o dançarino.

Um dos primeiros lugares visitados para a pesquisa foi a Aspom (Baile 11), em Piedade, subúrbio do Rio de Janeiro, onde frequentemente são agendados bailes com música ao vivo. A pista onde o público dançava era uma adaptação da quadra esportiva e era de cimento. Em torno da pista ficavam as mesas e cadeiras, o ambiente era simples e estava bem cheio. A frequência era de pessoas simples, não era um lugar com decoração trabalhada, era uma quadra de esporte que se transformava em um espaço para danças. A sensação foi de estar em um ambiente familiar, pois todos se cumprimentavam, e parecia que fossem pessoas que se conheciam e tinham o hábito de frequentar aquele espaço.

Sendo véspera de um feriado, o evento era especial, com duas bandas. Havia dois palcos, um no chão onde tocava a “Banda Novos Tempos” e o outro em cima de um estrado (ou tablado) de madeira, forrado com um pano vermelho, onde estava o conjunto “Os Devaneios”. Os integrantes das duas bandas tocavam uniformizados (isto não ocorre nos Bailes-show). Todas as músicas eram bem conectadas e a passagem de uma banda para outra fazia que o baile fosse de 19:00h às 01:00h sem interrupções. Infelizmente naquele momento não tinha a ideia de analisar o baile inteiro então não obtive a gravação para analisar. O conjunto de gêneros tocado pelas duas bandas incluiu bolero, *pop* e sambas, o que se pratica nas academias de dança de salão.

No repertório das duas bandas, ouvi canções de Alcione, Djavan, Tim Maia, Claudio Zoli. Mas foi muito intrigante o repertório que eu ouvi naquela noite, eu não conhecia a maioria das músicas e fiquei com uma séria sensação de estranhamento: que repertório é esse? Cada set de cada banda durou aproximadamente uma hora e meia, assisti dois sets e meio tendo filmado

parte do baile, saí de lá encantada com a maneira que aqueles dançarinos se moviam, não era igual à dança que eu aprendia na academia³⁵⁹.

Sobre este desconhecimento das músicas, ao longo da pesquisa fui percebendo que existe um repertório de trabalho dos conjuntos de dança de salão que não necessariamente inclui os sucessos tocados na rádio. Conjuntos como Os Devaneios, Copa 7 e Brasil Show são referências para este público de consumidores. Na ocasião da visita ao “Castelo da Pavuna”, o bailarino Marcelo Chocolate me informou que o que era antigo para ele eram as músicas da década de 1980 tocadas pelos conjuntos que ele adorava (Os Devaneios, Brasil Show e Copa 7). No baile da Pavuna (fim de dezembro de 2016), a pista encheu quando tocaram o repertório destas bandas. Eram músicas que tinham um significado afetivo e de memória para aquele dançarino e outros que viveram aquela época naqueles lugares. “Um passado” marcante para Chocolate e Paulinha Leal é representado pela década de 1980, época em que começaram a dançar, quando houve o surgimento e o posterior crescimento das academias de dança de salão e quando na Pavuna³⁶⁰ tinha bailes semanais em que toda uma geração de dançarinos e bandas atuavam. Esse repertório tem um sentido de memória e identidade para esta geração. Como abordado no capítulo 2, no subúrbio carioca há narrativa e uma identidade de samba, autenticidade e gafeira.

Um dos bailes gravados da categoria “Bailes-baile” foi na Estudantina quando tocava o conjunto “Paratodos” (Baile 7). O ambiente estava bem vazio no dia da minha visita. Uma explicação dada por um músico atuante na casa foi que, devido às obras de restauração que ocorriam na Praça Tiradentes, acabava ficando perigoso, por isso o público tinha diminuído muito nos bailes de sábado. Apesar de a Estudantina ser considerada o “lugar de gafeira”, o ambiente vazio desanimou o grupo que foi comigo. Havia um contraste entre o que eu presenciei ali com tudo que havia lido sobre a Estudantina e vivenciado anos antes. Os poucos casais dançavam fazendo a ronda típica dos bailes de dança de salão. Observei as sequências que geralmente são tocadas pelos conjuntos de baile: boleros românticos, chá-chá-chá, música *pop* e samba.

³⁵⁹ Perguntei para Alexandre Meritello, cantor da banda Estação Rio, que entrevistei algum tempo depois, porque eu não conhecia muitas músicas que eram tocadas em bailes no subúrbio e sobre um título de um tema específico que eu não encontrava de jeito nenhum. Ele me disse que às vezes um professor de academia escuta uma música na internet que ele acha dançante e não necessariamente é conhecida. Esse professor pede para as bandas tocarem, e acaba sendo do repertório usado nas bandas de dança de salão porque um professor usa este tema na aula.

³⁶⁰ O cantor William Souza rememora um espaço de gafeira da década de 1980 em frente ao Castelo da Pavuna: “A Brasil Show tocava aqui em frente onde é a rodoviária e era a Unidos da Pavuna, Unidos da Ponte e toda quarta feira tinha baile lá, toda essa galera; Chocolate, Carlinhos de Jesus, Sheila Aquino, eles eram novos, vinham dançar aqui. (Entrevista concedida por William Souza à autora em 26/12/2016)

Outro baile gravado foi o da “Banda Estação Rio” no Clube dos Democráticos (Baile 8). O evento era um pouco diferente daquele da Estudantina, pois tinha um público específico: era baile da terceira idade organizado pelo quadro social do Clube dos Democráticos. Estava bem cheio e com senhoras acompanhadas de dançarinos pagos, ambos muito bem arrumados. No capítulo 2, encontram-se comentários sobre o cavalheiro de aluguel, os bailes de ficha, os “eventos”, as damas da terceira idade e suas diversões. É também abordada de forma breve a intolerância de alguns professores de academia contra os cavalheiros de aluguel. O ambiente revelava esta cena de dançarinos de aluguel estudada por Plastino (2006) e Alves (2004): “Os velhos se interessam mais em dançar com as jovens e as mulheres levam seus dançarinos de aluguel” (ALVES, 2004, p. 34). Como comum neste tipo de evento, era incluída a prática do bingo e a entrega de prêmios.

No release da “Banda Estação Rio”, é interessante notar que a ênfase maior é nos sucessos do momento, incluindo todo um acervo internacional. Não tem menção à Lapa, ao malandro, à tradição, nem à música de qualidade dos antigos salões. Outro signo em evidência: o nome do baile é de dança de salão e não de gafeira. O cantor da banda, Alexandre Meritello, enfatizou que é preciso mudar sempre o repertório:

A galera que frequenta o baile, que faz dança de salão, que vai na gafeira, meio que vira um vício, não sei se você reparou, mas o pessoal para, fala com a gente e conversa. E tem baile todos os dias de segunda a segunda. Tem de mesclar mesmo, não dá pra fazer esse mesmo repertório. Amanhã numa outra casa, por exemplo se a gente tiver amanhã à tarde na Tijuca, uma boa parte dessas pessoas estaria lá também: a gente não pode ficar tocando igualzinho (Entrevista concedida por Alexandre Meritello à autora em 12/06/2016).

Segundo os cantores, eles têm trabalho de segunda a segunda, tocando em lugares como o Clube Municipal em bailes geralmente à tarde, porque as pessoas têm medo de sair à noite. Eles informaram que às vezes tocam em dois bailes seguidos, à tarde e à noite.

Conversando com os dois cantores eu disse que o que mais me impressionava era a emenda das músicas mesmo entre estilos diferentes. Valéria Mariano, a cantora, disse que a banda é composta por gente muito nova, então era necessário estarem organizados:

Antigamente a gente tinha a experiência de ter as casas noturnas como o Carinhoso, o Sol e Mar, onde cantei por seis anos. A gente fica sem ter uma escola para formar os músicos e assim ter um repertório variado. Então, a gente se organiza pra que no baile tudo dê certo, porque o pessoal não tem prática, tudo tem que ter partitura (Entrevista concedida por Valéria Mariano à autora em 12/06/2016).

É possível associar essa fala de Valéria Mariano ao comentário de Levi Chaves sobre sua atuação na Orquestra Tabajara. Nos anos 1990, em uma fase de abundância da Orquestra, ele chegou a tocar em 30 bailes por mês, comentou que nem pegavam as partituras, estava tudo de cor. A oferta de trabalho afeta a maneira que o músico aprende e conserva as músicas. Em um

momento com menos shows e cachês mais baixos, a relação com o aprendizado é diferente. Valéria disse que eles ensaiavam “bem de vez em quando, e na passagem de som dava para ensaiar algumas músicas”. Ela informou que os músicos não têm tempo, “trabalham, tem muita gente que estuda ainda, não dá pra todo mundo ensaiar na mesma hora e no mesmo lugar, é mais complicado”. Nesse caso, constatou-se uma característica das circunstâncias da atividade laboral do músico, que precisa atuar em múltiplos espaços para sobreviver.

Meritello disse que, por causa da crise econômica, os conjuntos perderam muitos lugares nos quais tocavam com frequência, e disse que no mês de junho (2016) fecharam três lugares onde tocavam frequentemente. Por este motivo, ele tem feito algumas apresentações com a formação de teclado e voz. Os músicos contratados pela banda ficam com uma possibilidade a menos de trabalho e, para quem contrata, o gasto certamente é menor. Esta situação acaba configurando uma perda para os arranjos (com menor possibilidade de timbres diferenciados), para a identidade da banda e para o compromisso com os músicos, que, como dito em entrevista, por uma questão de sobrevivência acabam circulando entre as bandas, sem criar um compromisso (vínculo de emprego), estabelecendo redes de músicos substitutos.

Para Meritello, a gafieira tem uma relação com o samba e o subúrbio. A mesma banda, dependendo do espaço em que se apresenta, enfrenta demandas diferentes e uma variação do repertório de acordo com esta demanda. Nos eventos de aposentados, se toca muito bolero:

Tem também essa coisa da variação do repertório de acordo com o baile. Como ela [Valéria Mariano, a cantora da banda] disse, na Lapa tem uma galera que curte ouvir um tipo de música, e aí muda. No Clube Municipal, que é a tarde, é mais para a terceira idade, então é um repertório mais antigo, mais lento. O pessoal do subúrbio gosta mais de samba-swing, tipo Bebeto. Gostam muito dessas coisas. Curte muito Djavan antigo, aqueles sambas quebrados, eles querem é dançar gafieira (Entrevista concedida por Alexandre Meritello à autora em 12/06/2016).

A circunstância da execução afeta o repertório, e a habilidade do músico de adequação a cada situação garante a sobrevivência do trabalho. Uma competência necessária ao músico que trabalha com música para dança é conhecer as características dos espaços onde vai tocar, para não ser descartado. Neste tipo de baile da terceira idade é complicado encontrar a delimitação entre dança de salão e gafieira. Eu não conseguia ouvir nenhuma música que fazia parte do repertório dos “Bailes-show”, com raras exceções, como as canções de Djavan e alguns temas instrumentais (mas não o choro).

Outro tipo de baile visitado foi o “Baile da Graça” na Churrascaria Gaúcha (Baile 12). É um baile com bailarinos de ficha e com o ambiente pouco iluminado³⁶¹, o que possibilita contatos físicos entre os dançarinos bem diferentes dos outros ambientes de dança que eu visitei. O baile tinha duas práticas marcantes: uma era a comemoração dos aniversariantes do mês com o bolo que era oferecido como cortesia. A segunda era que o baile tinha dançarinos contratados para dançar de graça com os clientes do baile, e eles se revezavam, ou tinha a opção de baile de ficha - onde se paga por dança. Fui em outro “Baile da Graça” realizado na “Rio Music” (Baile 13) onde a iluminação era diferente (a pista era bem iluminada) e a frequência também. São dois eventos organizados pela mesma pessoa, mas com diferenças na formação da banda, no tipo de repertório, no tipo de dançarinos e no lugar. No primeiro caso, quem tocava era conjunto Pérolas e no segundo um duo de teclado e voz com Tuca Maia e Neide Castro, apesar de estar anunciado no panfleto do evento “Tuca Maia e banda”. O repertório era o característico dos conjuntos de baile, com boleros, músicas *pop* nacionais e internacionais (disco *music*), para dançar soltinho e samba. No segundo evento o repertório incluía boleros antigos como “La puerta” (Luís Demetrio), mas também uma versão abolerada do *funk* “Fica assim sem você” (Claudio e Bochecha), e surpreendentemente tocaram xotes.

O “Lapa 40 Graus” (Baile 14), espaço vinculado à academia Carlinhos de Jesus, é um tipo de lugar parecido com o Rio Scenarium, pela localização, pelo tamanho e pelo foco no turismo. A programação musical engloba grupos de pagode mais comerciais e modernos. A “Banda Signus”, que faz muitas apresentações na casa, apresenta um baile tipo show com um tamanho menor (uma hora e quarenta e cinco minutos), duração bem menor que a maioria dos Bailes-baile, que duram de 4 a 5 horas. A Banda Signus tocou o conjunto de ritmos de dança de salão: samba, bolero e soltinho, e o repertório incluiu dois temas de instrumental *jazz* que eu viria a ouvir nos bailes de DJ também. Para uma frequentadora de bailes que trabalha em uma academia que não a de Carlinhos de Jesus, existe uma intenção para atrair alunos para a academia: “É uma casa da noite, não é de dança de salão, o intuito dele é atrair público, quando começa aquelas coisas tipo aquecimento acaba atraindo gente, fazendo a pessoa provar um pouquinho daquilo, pra ver se consegue vender uma aula de dança” (Entrevista concedida por Professora “R” de dança de salão à autora em 21/03/2015).

Fui duas vezes ao “Lapa 40 Graus” com o mesmo grupo de pessoas, e na segunda vez, para fins da pesquisa, contratei dois bailarinos de aluguel. Para as minhas primas que estavam

³⁶¹ A questão da iluminação foi abordada no capítulo 1 através da letra da música Malandro bamba de Pedro Caetano: “Que boate é gafeira / Que a Light cortou a luz”.

comigo, a experiência foi transformadora, segundo elas foi muito mais prazeroso passar pelo baile dançando, do que só ouvindo um repertório que ninguém conhecia.

Conversando com um grupo de alunos de academia, é perceptível certa insatisfação nas performances dos conjuntos de baile contemporâneos com relação ao repertório, à qualidade do som e à identificação dos gêneros para a dança:

Eles tocam o mesmo repertório para todo o tipo de baile, a qualidade caiu muito, e não é só a qualidade da banda, é a qualidade do áudio, é muito ruim, não vale a pena ir. Se você for num baile na Aspom ou num baile no Lapa 40 Graus, pode mudar a banda, mas o repertório é o mesmo, até o estilo dos cantores, parece que todo mundo canta do mesmo jeito e não atualizam o repertório [...] (Entrevista concedida pela Aluna 1 de academia de dança de salão à autora em 15/04/2016).

Não consigo entender o que é o soltinho, o que é o bolero, não fica a definição [...]. Por isso que cresceu o número de DJs e tem muita gente que prefere baile com DJ do que com banda. Na verdade, você não se surpreende com o som, e podemos escutar uma música que a gente não escuta há muito tempo, e têm músicas que você lembra que você conseguiu dançar, tem muito isso (Entrevista concedida pela Aluna 2 de academia de dança de salão à autora em 15/04/2016).

Uma explicação possível para a insatisfação das frequentadoras, pode ser a facilidade de identificação do arranjo da música mecânica: quando se dança repetidamente a mesma gravação, sabe-se onde parar, onde aumenta a textura, etc., enfim nenhum susto ou imprevisibilidade. A banda ao vivo sempre tem um “elemento surpresa”. E a questão da sonorização, certamente, é um fator que atrapalha a escuta. Quando um conjunto de baile toca em uma quadra onde o som fica muito “espalhado e indefinido”, o dançarino encontra dificuldades em identificar as levadas para a dança. Outra possível explicação é a necessidade constante de renovação e adaptação do repertório, sem condições de ensaio e fidelização dos músicos, que poderia prejudicar a qualidade dos trabalhos.

Paulinha Leal em entrevista menciona a dificuldade de realizar bailes com bandas ao vivo:

Outro dia saiu um artigo dizendo que as academias eram as culpadas dos fins dos bailes, mas eu não concordo. Eu acho ao contrário. Há um tempo atrás fui na Estudantina e no Monte Líbano [...]. Vai ver quanto é o aluguel do salão. 14.000 reais pra fazer um baile? Eu fazia baile de aniversário no Sírío Libanês ou na Associação dos Empregados do Comércio, que é o salão do meu coração. O Jaime sempre alugava o salão, tinha que pagar os músicos, as mesas, as toalhas, os garçons. Só que chegou uma hora que começou a ficar muito caro, nem tanto a parte musical, eu acho. Quando eu fiz quinze anos, foi dois mil, e, era caro isso na época. O preço foi ficando surreal. Só pra alugar um espaço custa seis mil mais o som e tudo o mais. Quanto vai custar o ingresso? Hoje em dia custa vinte reais um baile normal de academia, 40 reais é um baile de aniversário, um baile que custa 60 reais já era. Tem que ter jantar e mesmo assim tem bailarino que vai dizer que não quer comer, teria que ter um valor mais barato. Da parte de música eu não sei, mas o aluguel de Clube eu sei, porque minha mãe alugava para os meus aniversários. Não sei se o preço dos músicos aumentou, mas os clubes inviabilizaram. Banda é bem mais barato que orquestra (Entrevista concedida por Paula Leal à autora em 18/11/2015).

A última tipologia característica da categoria “Bailes-baile” são os bailes com música mecânica ou bailes de DJ. Além dos pouco frequentes bailes com DJ (e música mecânica) com repertório de música para dança de salão em clubes e eventos, a música mecânica é utilizada nas aulas das academias de dança e nos bailes vinculados às academias (no próprio espaço das academias ou em outros espaços), onde geralmente os DJs são os professores de dança (é uma prática comum o professor ou os monitores atuarem como DJ em bailes de academia). A música mecânica também é ouvida nos intervalos de todos os bailes com música ao vivo, nesse caso os DJs podem ser os técnicos de som, é mais raro encontrar um DJ só com esta função.

O dançarino “G”, que já trabalhou como DJ no Lapa 40 Graus e algumas academias, enfatiza a dupla função de professor de dança e DJ e aponta certa insatisfação com o repertório escolhido por alguns DJs vinculados às academias.

Os DJs são os professores e tocam o que sempre ouviram. Cada repertório é montado na tradição de cada linhagem, por exemplo, os que forem alunos do Jaime [Arôxa] vão tocar o que ouviram nas aulas dele. Me incomodava um pouco o repertório de academia porque eu falava: “Pô, mas tem tanta coisa a mais pra gente dançar”. Existe um mito de que o dançarino não gosta de música instrumental. Eu acho que não gosta porque não conhece. É claro que tem uma questão econômica: a academia não tem como pagar professor e DJ separados, então o que ocorre é que o professor dá aula e também é o DJ do baile (Entrevista concedida pelo Dançarino “G” à autora em 24/05/2016).

Nos bailes com DJ vinculados às academias, é comum encontrar os alunos, monitores e professores das academias como frequentadores, configurando um ambiente familiar para quem é da academia ou conhece as pessoas da academia. Todos tiram você pra dançar. O baile do meio dia no CCC (Baile 9) foi um dos bailes visitados. O DJ Jorginho é professor da escola CCC e foi bailarino da Cia Aérea de Danças. Outro baile de DJ a que fui algumas vezes foi a “Domingueira da Paulinha” (Baile 10), na gafieira Elite, organizada por Paula Leal que também atua como DJ. Nos cartazes virtuais, há sempre uma qualificação do baile de alguma forma: “Samba de qualidade desde 2006”, “Muito samba pra sambar juntinho”, “Samba venho render-te homenagem. Ó! rei da pura malandragem. Que faz a gente ser feliz”. E ela mesma diz que a ênfase de seu baile é no samba. Uma das práticas do baile da Paulinha é a parada para o sorteio de brindes e a comemoração dos aniversários. Os aniversariantes vão para o centro do salão, onde é feita uma grande roda em torno deles, e eles dançam com todos os dançarinos. Conheci pela primeira vez esse hábito nos bailes da própria academia Jaime Arôxa – Botafogo e depois o vi acontecer várias vezes.

Não conhecendo algumas músicas que foram tocadas ao longo do baile de DJ do CCC, escrevi ao cantor Alexandre Meritello, da Banda Estação Rio pedindo ajuda para identificar algumas músicas, e ele me respondeu:

Muitas músicas que rolam nas gafieiras são composições de desconhecidos, que, às vezes, alguns grupos ou artistas gravam, e essas gravações são espalhadas por aí, dificultando muito a identificação por não se tratarem de artistas muito conhecidos. Sem contar que os DJs de baile têm o costume de não informar o nome correto de determinadas músicas, pra dificultar a localização na internet. Alguns têm medo de perder o que acham ser "exclusividade" deles para outro DJ. Porque quando todo mundo começa a tocar a mesma música, para o meio perde um pouco o interesse. Então, quando um deles descobre na internet algo que julga ser bom para tocar no baile ou na gafieira, tenta esconder o autor e o nome da música a todo custo, pra evitar que outros localizem facilmente e passem a tocar também (E-mail de resposta enviada por Alexandre Meritello à autora em 16/6/2016).

Esta questão sobre a proteção³⁶² da singularidade de um repertório não é exclusividade do mundo das gafieiras. Já vi situações com colegas de trabalho que se recusavam a emprestar partituras para que outros não as copiassem e a música ficasse “banalizada”. A situação extrema que me foi relatada sobre esta “proteção”, foi a destruição de partituras originais de arranjos orquestrais com o argumento de que a reprodução musical excessiva de um arranjo poderia transformá-lo em “lugar comum”.

Após extensa descrição e um pouco de análise dos ambientes, formações musicais, repertórios e lugares que visitei (com exceção do baile da Orquestra Tabajara), na seção que segue será feita uma análise dos bailes como uma fotografia, um momento.

3.3 O Baile – O repertório em ação

O baile acontece em um momento de interação entre diversos agentes principalmente em torno da música e da dança³⁶³. O enfoque proposto nesta pesquisa é a análise do baile pelo viés da música, e esta música é pensada para a dança. No baile, ela acontece em um momento, o momento da performance: dos corpos, da banda ou do DJ, e do convívio das pessoas nos salões.

A proposta desta seção é analisar as performances específicas, as fotografias de eventos específicos visitados e entender o baile como uma “faixa de áudio” única: como o “lado de um vinil”, do começo ao fim (pelo menos de um set de música).

No anexo são disponibilizados os quadros de cada apresentação, que incluem:

³⁶² No caso da DJ Paulinha, por ela ser minha professora e amiga, foi possível tirar as dúvidas ao longo do baile. No caso do DJ Jorginho, por ele ser amigo do Isnard Manso, dono do CCC, que também é meu amigo, o contato foi fácil, mas mesmo assim ele não tinha o nome das músicas.

³⁶³ Alguns autores abordam o baile como uma cena ou como um espetáculo. São José (2005), que vê o “baile da gafieira como espetáculo participante, elimina a separação entre espetáculo e espectador, entre o espectador e os participantes (SÃO JOSÉ, 2005, p. 144). Para a autora, os corpos são transmissores de cultura, a dança da gafieira é analisada através de conceitos como o “hibridismo cultural”, e o baile é visto sob o prisma da etnocenologia. As pessoas vão para ver e serem vistas e o baile é a cena, é a própria atuação.

A partir deste primeiro procedimento, foi observado um contraste grande entre as duas categorias analisadas (“Bailes-show” e “Bailes-baile”) que diz respeito a como conectar, ou seja, quanto é o tempo de espera entre uma música e outra: era possível visualizar estas diferenças pela imagem da faixa de áudio. Outra diferença visível era o tamanho (o tempo) de uma música, que também era contrastante entre as categorias: as durações dos temas da categoria “Bailes-baile” são mais homogêneas.

Para medir o BPM, que não era aparente apenas pela imagem das ondas do áudio, foi utilizado o aplicativo “*Sonic Visualizer*”. Primeiramente se devem colocar as barras de compasso e os tempos. Este processo se dá por aproximações, pois o programa trabalha com um nível de precisão alto e é difícil chegar a um mapa dos tempos absolutamente exato. Foi preciso escolher um instrumento como referência para marcar o tempo, e na maioria dos casos foi a bateria ou o baixo. Através do plug-in *Tempo Tracker*, desenvolvido pela *Queen Mary University*, foram encontradas as variações do tempo das performances. Foi utilizada a média de BPM por faixa, pois eram muitas músicas, e apesar de em muitos momentos ocorrerem oscilações de tempo, o foco da análise não era a pesquisa destas variações e sim o BPM genérico de cada música.

Após a separação das faixas foi iniciada a pesquisa pelo nome dos temas. Alguns destes ficaram com um ponto de interrogação nos quadros disponibilizados no anexo, não podendo indicar título e compositor pela dificuldade em descobrir referências sobre o tema. Como já mencionado, acontece que os DJs ou mesmo os músicos dos conjuntos, quando perguntados, não conheçam o título de algumas músicas. Por exemplo: as *salsas* e *zouks* no acervo dos DJs³⁶⁴ entrevistados estão sem os nomes dos autores e das músicas e houve dificuldade em reconhecer os títulos. Um dos motivos desta dificuldade, apontada por Alexandre Meritello, em comunicação pessoal (relatada na seção 3.2.3), é que alguns títulos de canções acabam não sendo divulgados para se manter certa exclusividade sobre a música, desta maneira valorizando a originalidade do baile.

³⁶⁴ Muitas vezes o DJ tem programas que reproduzem na tela do computador o título das músicas, os autores, às vezes, também com o nome do CD. Com essas informações é possível confirmar a autoria das músicas. Em alguns casos, tivemos que transcrever a letra de alguns trechos e descobrir a música, inserindo o texto no “Google” e, por emparelhamento, descobrir qual a música e qual a versão. Com a facilidade da internet atual, as ferramentas de busca e o imenso arquivo de áudio no YouTube, é possível descobrir informações sobre os temas. Outra ferramenta que utilizamos para pesquisar foi o programa *SoundHound*, que é um aplicativo que reconhece músicas disponíveis na internet.

Outro processo metodológico rico para a pesquisa foi a escuta compartilhada com músicos e DJ para a identificação dos gêneros musicais. Foram feitas várias escutas/entrevistas e processo de grafar para se chegar ao resultado exposto³⁶⁵. Convidei músicos que tocam instrumentos diferentes como bateria, baixo, teclado, violão, percussão e sopro e um DJ. Através da escuta de alguns sets de cada baile, se tentou definir aspectos específicos de cada gênero. Esta discussão será aprofundada no capítulo 4. Foi muito difícil encontrar um padrão na nomenclatura dos subgêneros, pela enorme variedade de maneiras de se referir aos gêneros musicais e dos variados critérios de análise. Em muitos casos optou-se por identificar gêneros através de nomes híbridos. Por exemplo, o samba com bumbo de ijexá, e, em outros casos, classificações com duas levadas (ou subgêneros) diferentes como, por exemplo: parte A tocada em samba-funk e parte B em samba.

3.3.2 O que se toca? Os gêneros musicais nos bailes: uma primeira aproximação

Um dos critérios que Faulkner e Becker utilizaram para comparar bandas, lugares e distintos conjuntos de canções, foi a diversidade, que se refere à quantidade de gêneros e estilos variados que cada grupo pode ou quer tocar em cada apresentação. Ao abordar a ideia de gêneros e uso das composições, devem ser feitas algumas considerações.

Nos bailes com música ao vivo, além da escolha do repertório de trabalho (o acervo de canções), a maneira de tocar, a formação do grupo (a escolha dos instrumentistas e cantores), e a concepção musical de cada do grupo (os arranjos, a forma, a textura, os andamentos, a harmonia, o timbre vocal ou dos instrumentos), afetam o modo de apresentar cada música aos ouvintes, e também como é sentida e tocada entre os músicos.

Nos bailes com DJ, a versão (qual o fonograma) da música escolhida muda o caráter de cada música, podendo afetar a classificação de gênero e até de família de gêneros, comum nos CDs com releituras de clássicos.

Nas duas categorias de baile, a maneira como a sequência das músicas é estruturada é importante, e tem a ver também com a escolha de gêneros, subgêneros e sonoridades afins. As listas dos repertórios de trabalho configuram contrastes do caráter de cada Repertório,

³⁶⁵ Agradeço a colaboração do baterista, percussionista, tecladista, pianista, contrabaixista, violonista e guitarrista, trompetista e de Paula Leal (DJ e dançarina) pela paciência em escutar, ajudar a grafar levadas e estruturar este assunto complexo. A escuta foi de uma amostragem de dez bailes e exemplos variados para fins comparativos. Alguns músicos me pediram para não ser identificados, portanto as falas serão referenciadas pelo nome do instrumento que cada músico toca: o baterista, o baixista, etc.

dependendo do espaço (subúrbio, festas particulares, Lapa, etc.), frequência (terceira idade, bailes de academia, Bailes-show) e grupos musicais.

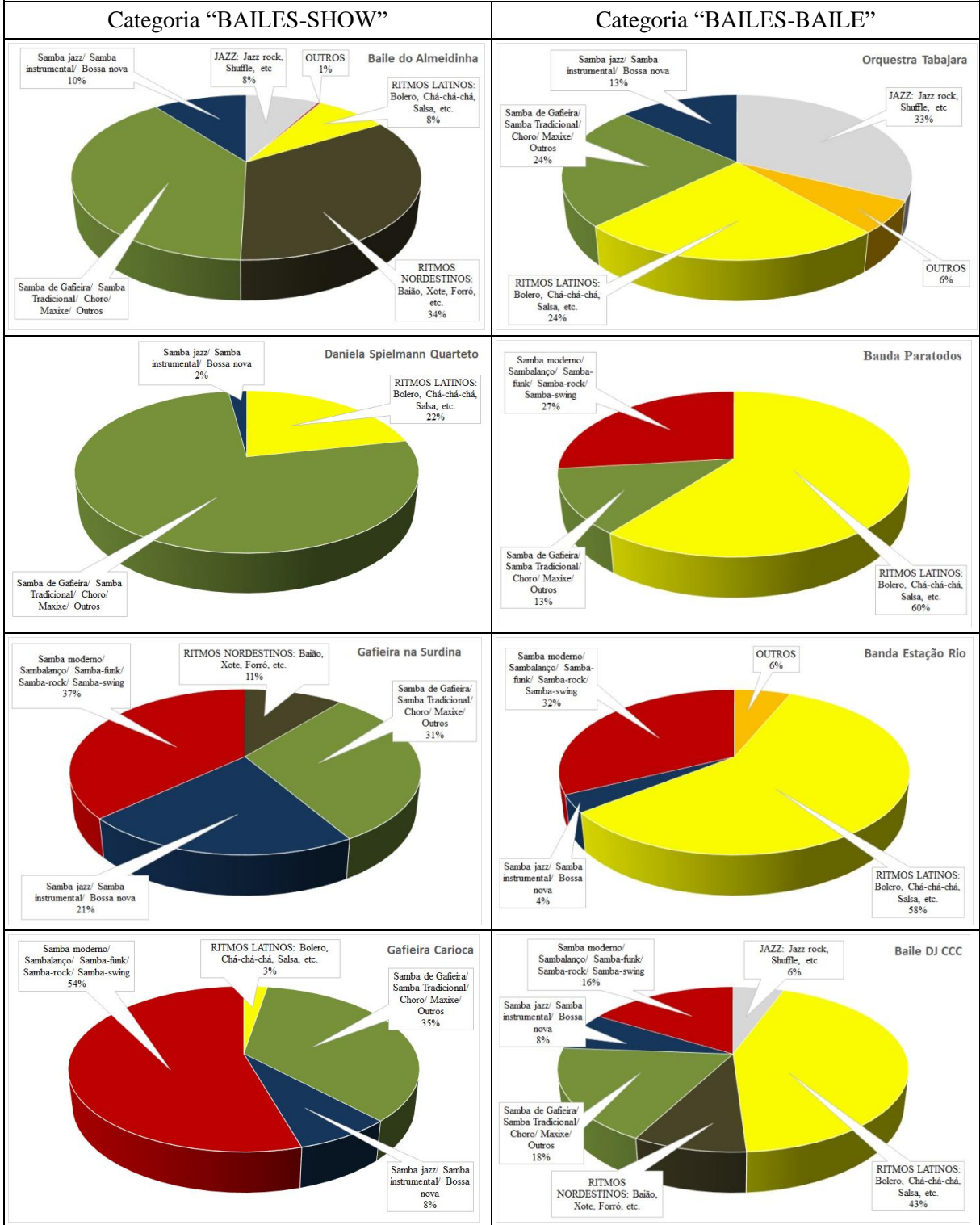
A partir da escuta e discussão coletiva com os músicos e a DJ, cada música foi categorizada e não foram encontrados padrões nestas categorizações, e sim, inúmeros nomes de gêneros com características variadas que estão descritas com detalhes nos quadros disponíveis no Anexo A03. A nomenclatura dos grupos de gêneros apresentada nos gráficos e quadros abaixo, foi escolhida pela pesquisadora, a partir das características discutidas pelo grupo de escuta coletiva. Foi preciso escolher uma classificação padrão de grupamento entre os variados gêneros específicos para uma possível comparação e análise entre os bailes.

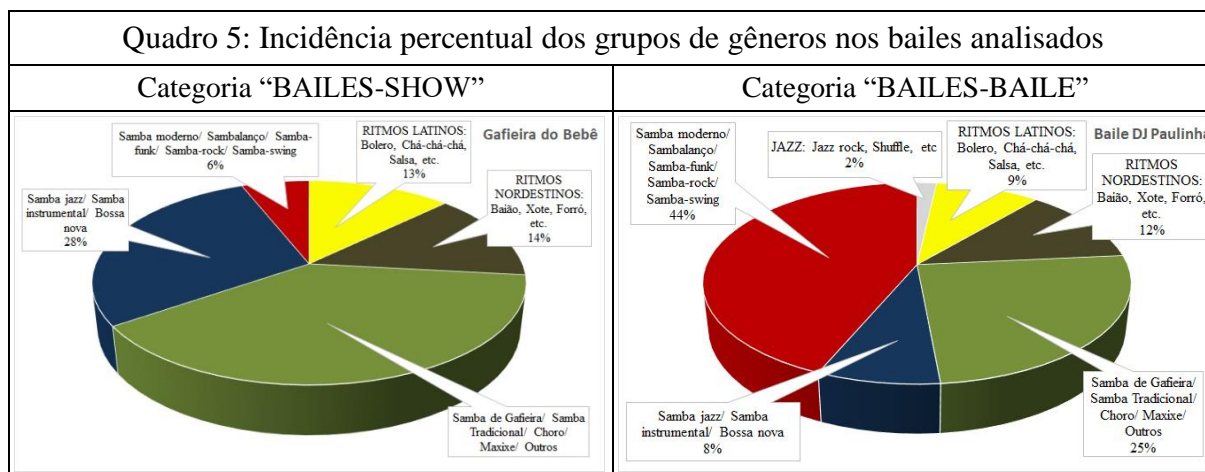
Quadro 4: Grupamento de gêneros específicos tocados nos bailes analisados	
GRUPOS DE GÊNEROS	GÊNEROS ESPECÍFICOS (fonte: gráfico BPM-Durações)
JAZZ: Jazz rock, Shuffle, etc.	6/8 afrojazz, Balada jazz, Boogaloo, Jazz, Jazz swing, Rock Blues menor, Shuffle-rock
OUTROS	Balada romântica, Marcha carnavalesca, Pop disco, Tango tradicional, Valsa
RITMOS LATINOS: Bolero, Chá-chá-chá, Salsa, etc.	Bolero, Bolero pop, Bolero/balada romântica, Chá-chá-chá, Chá-chá-chá pop, Salsa, Zouk, Zouk latino
RITMOS NORDESTINOS: Baião, Xote, Forró, etc.	Arrasta-pé, Baião, Forró, Frevo, Toada e baião, Xote, Xote/reggae
Samba de Gafieira/ Samba Tradicional/ Choro/ Maxixe/ Outros	Choro, Choro calangueado, Choro canção, Choro lento, Maxixe, Pagode, Pagode antigo, Pagode romântico, Pagode tradicional, Samba, Samba-canção, Samba choro, Samba de gafieira, Samba escola de samba, Samba pagode, Samba rasgado, Samba tradicional, Samba tradicional/rasgado
Samba-jazz/ Samba instrumental/ Bossa nova	Bossa nova, Samba Instrumental, Samba-jazz
Samba moderno/ Sambalanço/ Samba-funk/ Samba-rock/ Samba-swing	Sambaião, Samba moderno, Samba-swing, Samba/bossa nova, Samba-funk, Sambalanço, Samba-rock

É possível notar uma enorme variedade de gêneros específicos (subgêneros) encontrados nas falas dos músicos entrevistados, e esta variedade dificulta uma possível comparação entre os gêneros tocados nos bailes. Por isso foram criados sete agrupamentos escolhidos a partir do critério das levadas e de características gerais de cada gênero específico, como: época em que cada música foi composta, arranjo, instrumentação, letra e tipo de dança. Estes critérios serão desenvolvidos ao longo deste subcapítulo. Foram criados gráficos estilo pizza³⁶⁶, com fins comparativos e ilustrativos, com a síntese das durações percentuais dos grupamentos de gêneros musicais observados em cada baile.

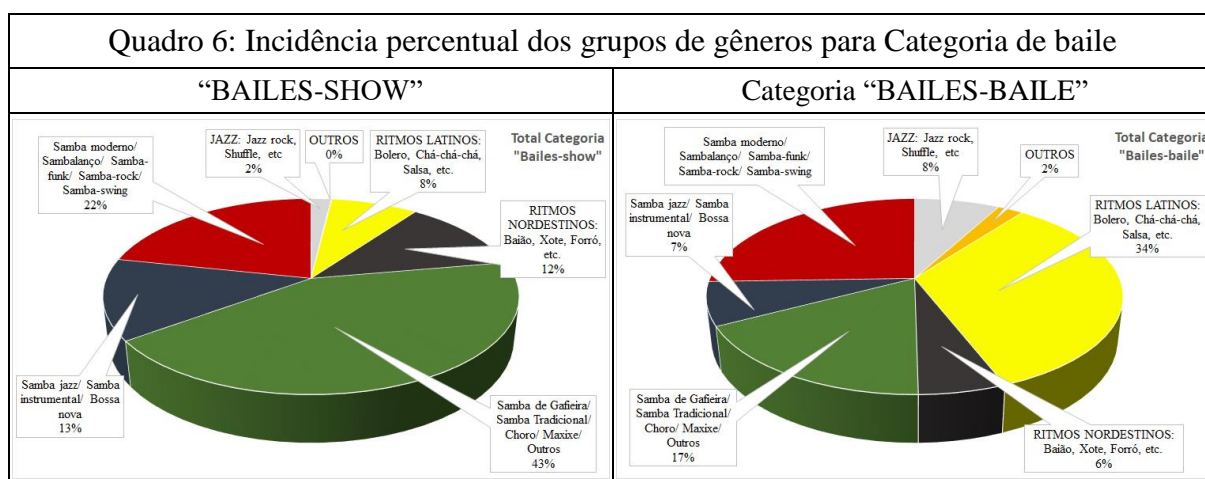
³⁶⁶ No anexo A03.11 se encontra o quadro com as durações e os percentuais de incidência de cada grupo de gêneros tocado nos bailes analisados.

Quadro 5: Incidência percentual dos grupos de gêneros nos bailes analisados





Em seguida a comparação entre a incidência percentual do grupo de gêneros, organizada para cada Categoria de baile.



O gênero comum a todos os bailes é o samba, e nos Bailes-show ele é mais presente que nos Bailes-baile, onde a variedade de gêneros é maior. A partir desta constatação optou-se por analisar o samba e seus subgêneros no capítulo 4, como um representante das diferentes maneiras de cada baile se configurar. Como extremos, podem ser considerados o baile da “Banda Estação Rio” (“Bailes-baile”), com 36 por cento do baile com sambas (era um baile para terceira idade onde se tocam usualmente mais boleros), e o baile do conjunto “Gafieira Carioca” (“Bailes-show”) com 97 por cento de sambas. A análise dos subgêneros dos sambas também ajuda a entender o caráter dos bailes: mesmo considerando o samba como elemento comum entre os bailes, os grupos não escolhem os mesmos sambas para serem tocados. Há sambas mais tradicionais, compostos desde as décadas de 1930 (representados pelo grupamento “Samba de Gafieira/ Samba Tradicional/ Choro/ Maxixe/ Outros”) e outros, contemporâneos, que misturam elementos modernos e *pop* (representados pelo grupamento “Samba moderno/ Sambalanço/ Samba-funk/ Samba-rock/ Samba-swing”). Há composições contemporâneas que

são inspiradas em composições antigas, mas com pequenas nuances sonoras e de significado, que encontram distintas subcategorias na visão dos frequentadores, músicos ou dançarinos.

No baile da “Banda Estação Rio”, foi tocada uma música de Stevie Wonder - compositor de *pop* norte-americano - com a levada de samba. Neste caso, a classificação dos gêneros é híbrida, pois mesmo que se dance o samba, por causa da levada, o entendimento da música que é cantada em inglês e o sucesso que ela teve por ser parte do repertório *pop* americano tocado nas rádios e TV, não a fazem ser considerada um samba apenas, é uma versão de um sucesso *pop* adaptada para o samba.

Na parte da tese dedicada ao estudo musicológico da gafieira, será feita uma análise musical mais detalhada dos subgêneros do samba. Aqui será destacada uma visão mais geral da estruturação dos gêneros musicais ao longo dos bailes analisados.

Considerando o critério da diversidade (estilos variados que cada grupo pode ou quer tocar em cada apresentação), nota-se uma maior diversidade nos Bailes-baile. Mesmo no baile da “Domingueira da Paulinha”, que enfatiza o uso do samba, é tocado um pouco do repertório de bolero, *zouk* e *salsa*. Estes bailes são mais direcionados ao dançarino e ao público de dança de salão, que provavelmente espera dançar mais de um gênero como o soltinho, o bolero, o *zouk*, a *salsa* e os ritmos nordestinos (baião, xote, etc.). Assim aprendem na academia e querem praticar.

É importante ressaltar que os gêneros musicais nem sempre são agrupados nas mesmas categorias que os gêneros dançados. É possível pensar em grandes agrupamentos musicais, e os gráficos de pizza mostram algumas grandes famílias como o samba, no qual, como grafado acima, se reconhece uma série de subgêneros: samba tradicional, samba de gafieira, samba instrumental, samba-rock, samba-swing, sambalço, etc.; a música latina que engloba a *salsa*, o chá-chá-chá, o bolero, o *zouk*.

O *jazz* que engloba subgêneros como balada, *jazz medium*, *swing*; os ritmos do Nordeste, que englobam: forrós antigos, baiões, xaxados, xote, forró universitário, e também ciranda e frevo que não são dançados a dois. Ao pensar em termos de movimento e passos da dança, encontram-se alguns problemas de categoria nos agrupamentos de famílias de gêneros musicais, pois o bolero pode ser considerado do grupo latino, mas tem uma dança específica, diferente da *salsa*, que também é do grupo latino. O chá-chá-chá também está na família “gêneros latinos”, mas é dançado como soltinho, que também é a dança do *swing jazz*, do médium *swing* e até do *rock*.

Os gêneros de dança, que são ensinados nas aulas chamadas de dança de salão, são: o bolero, o samba e o soltinho. Nos variados bailes (e aulas), os dançarinos realizam a dança

“bolero” ao som de subgêneros musicais como: bolero tradicional, bolero *pop*, balada romântica. Na categoria “samba”, dançam: samba instrumental, samba-jazz, choro, samba-choro, choro-canção, samba de gafieira, samba, bossa nova, samba moderno, samba exaltação, sambalço, samba-funk, samba-swing, samba-rock, pagode antigo, pagode moderno. Na categoria “soltinho”: *jazz*, médium, *swing pop*, balada *jazz*, chá-chá-chá, *rock*, *rockabilly*, etc. Nas aulas de forró, são ensinados os passos de xote e baião, e a *salsa*, que envolve uma série de ritmos específicos como mambo, *cumbia*, *son cubano*, clave 3x2 e 2x3.

Outro gênero ensinado nas academias de dança de salão, que foi observado em apenas um baile, foi o tango. Outros gêneros musicais que não são dançados em danças de par, como a marcha carnavalesca, foram observados no baile da Orquestra Tabajara, e ciranda e frevo no Baile do Almeidinha.

Também com intenção de síntese para a análise, foi elaborada, em seguida, uma amostragem dos gêneros e dos compositores/intérpretes tocados em cada baile.

Quadro 7: Amostragem de gêneros e compositores/intérpretes em cada baile	
Categoria “BAILES-SHOW”	Categoria “BAILES-BAILE”
<p><u>Baile do Almeidinha</u> Samba: Chico Buarque, Gonzaguinha, João Bosco, Paulinho da Viola, Tom Jobim, Baden Powell Choro: Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Hermeto Pascoal Ritmos nordestinos (baião, xote e forró): Dominginhos, Sivuca, Hermeto Pascoal, Luiz Gonzaga Composições autorais: Hamilton de Holanda, Eduardo Neves</p>	<p><u>Orquestra Baile Tabajara</u> Samba orquestrados: Tom Jobim, Cartola, Milton Nascimento, Dorival Caymmi Sambas escolhidos pelos cantores: Serginho Meriti, Nei Lopes (gravação referência Alcione), David Nasser (Canta Brasil). Cancioneiro do <i>jazz</i>: Cole Porter, Irving Berlin Marchas carnavalescas: Lamartine Babo Ritmos latinos (boleros, chá-chá-chá): Augustin Lara</p>
<p><u>Daniela Spielmann Quarteto</u> Sambas instrumentais/samba de gafieira: Geraldo Pereira, Dorival Caymmi, Miltoninho, Tom Jobim, Baden Powell, Ed Lincoln. Maxixe: Pixinguinha, Sinhô Samba-choro: Jacob do Bandolim, Zé Menezes, Astor Silva, K-Ximbinho, Severino Araújo Ritmos nordestinos: Sivuca, Dominginhos Composições autorais: Silvério Pontes, Daniela Spielmann</p>	<p><u>Banda Paratodos</u> Samba: Djavan, Emílio Santiago, Alcione, Adriana Calcanhotto Boleros (balada <i>pop</i>): Adriana e Rapaziada, Ana Carolina, João Bosco, Ivan Lins, Nana Caymmi, Marisa Monte <i>Pop</i> (para soltinho): Jorge Vercillo, Nana Caymmi, Marisa Monte</p>
<p><u>Gafieira na Surdina</u> Sambas tradicionais/sambas de gafieira: Geraldo Pereira, Chico Buarque, Tom Jobim, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Nelson Cavaquinho Músicas instrumentais: João Donato, Moacyr Santos Ritmos nordestinos: Sivuca, Luiz Gonzaga, Dominginhos, Hermeto Pascoal Sambalço: Djavan, Jorge Ben Jor, Marisa Monte, Ed Lincoln, Ivan Lins, Gonzaguinha</p>	<p><u>Banda Estação Rio</u> Samba-funk e samba moderno: Djavan, Maria Rita, Ivan Lins, Serginho Meriti, Joyce. Bolero: Nana Caymmi, Michael Jackson, Ed Sheeran, Matheus & Kauan <i>Pop</i> (para soltinho): Ana Carolina, grupo Chicago, Stevie Wonder, Cazuza, Ed Motta, Michael Jackson, Jorge Vercillo, Ed Sheeran,</p>
<p><u>Gafieira Carioca</u> Sambas tradicionais/samba de gafieira: Noel Rosa, Zé Ketti, Alcione, Tom Jobim, Chico Buarque, Lupicínio Rodrigues,</p>	<p><u>Baile DJ CCC</u> Samba: Emílio Santiago, Jorge Aragão, João Bosco, Wilson das Neves, Paulo Moura, Juliana Diniz</p>

Quadro 7: Amostragem de gêneros e compositores/intérpretes em cada baile	
Categoria “BAILES-SHOW”	Categoria “BAILES-BAILE”
Nei Lopes, Wilson Moreira, Assis Valente, Dorival Caymmi, Edu Lobo Sambalção Samba-rock e Samba-swing: Djavan, Ivan Lins, João Bosco, Gonzaguinha, Gilberto Gil, Wilson Simonal, Roberto Carlos, Marcelo D2, Seu Jorge, Tim Maia, Ed Motta, Jorge Ben Jor Maxixe: Sinhô Samba-jazz- Antônio Adolfo	Pagode: Adriana e a rapaziada, Katinguelê, Kiloucura, Serginho Meriti Samba-swing e samba-rock: Dhema, Clube do Balanço Seu Jorge, Jorge Ben Jor, Paulo Moura Pop Americano: Sade, Robert Cray, Frank Sinatra Ritmos nordestinos: Forroçacana.
<u>Gafieira do Bebê</u> Samba-jazz- Carlos Lyra, Johnny Alf, Moacir Santos. Samba tradicional/samba de gafieira: Lupicínio Rodrigues, Chico Buarque, Noel Rosa, Dorival Caymmi, João Roberto Kelly, Haroldo Barbosa, Théo de Barros Bolero: Guinga Ritmos latinos: Guinga, Eliseo Grenet Ritmos nordestinos: Sivuca, Dominginhos.	<u>Baile DJ Paulinha</u> Pagode antigo: Jorge Aragão, Martinho da Vila Sambalção/samba-rock: Simoninha, Jair Oliveira, Paula Lima, Luciana Mello, Clube do Balanço, Seu Jorge, Rogê, Marcelo D2 Samba moderno: Djavan, Leila Pinheiro, Ana Costa Choro ou Samba de gafieira: Zé da Velha e Silvério Pontes, Zeca do Trombone, Nei Lopes, Billy Blanco, Luiz Melodia Samba-swing ou pagode moderno: gravação ao vivo da Banda Novos Tempos, Bruno Maia, Grupo Cor da Pele, Copa 7, Serginho Meriti, Brasil Show Ritmos nordestinos: Ceumar, Baião D4, Falamansa, Los Hermanos Para dançar bolero: Sade, Rod Stewart Zouk: Rihanna e compositores não identificados Salsa: Los Van Van, Buena Vista Social Club

Nos Bailes-show pode-se notar certa proximidade dos compositores escolhidos para o acervo de canções, com um uso de músicas de compositores como Chico Buarque, Geraldo Pereira, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Ed Lincoln, Tom Jobim, Gonzaguinha, Paulinho da Viola, Baden Powell, Dominginhos e Sivuca.

Nos Bailes-baile, os sambas são tocados em uma maior variedade de subgêneros voltados para um repertório após a década de 1980, como o “samba-funk”, “sambalção”, “samba rasgado” “pagode moderno”, “samba-swing” e “samba-rock”. Encontra-se também um repertório internacional mais variado. Por exemplo: a Orquestra Tabajara inclui o cancionista norte-americano da era do *jazz-swing* e os boleros; os conjuntos de baile incluem o acervo de *pop*; os bailes de DJ incluem *salsa*, *zouk* e *pop* americano.

A formação musical da categoria “Bailes-show” que mais se aproxima do Repertório “Bailes-baile” é o “Gafieira Carioca”, ao colocar um maior número de músicas com influência *pop*, apesar de ter cem por cento do repertório focado no samba.

O Repertório de música nordestina é distinto entre os Bailes-show e os Bailes-baile: os primeiros tocam composições mais tradicionais de Luiz Gonzaga, Sivuca e Dominginhos, enquanto que os grupos de música ao vivo da categoria “Bailes-baile” não incluem a música nordestina no seu acervo de canções disponíveis.

Os bailes de DJ apresentaram forrós tocados por grupos mais modernos como “Forroçacana” e “Falamansa”, e a música “Magamalabares”, gravada por Marisa Monte (um forró misturado com reggae e com elementos *pop*). As raras músicas latinas dos Bailes-show também são tradicionais, como “Drume Negrita” (Gafieira do Bebê), “*Tea for Two*”³⁶⁷ (Daniela Spielmann Quarteto). No Baile do Almeidinha os arranjos latinos aparecem misturados com o samba, principalmente nas composições autorais. A inserção do repertório internacional é maior nos Bailes-baile (*jazz, pop, bolero, zouk*), ao contrário, é rara e muito limitada nos Bailes-show.

É nos Bailes-show que foi observada a inclusão de músicas autorais, principalmente nos bailes que privilegiam a música instrumental, como o Baile do Almeidinha e o do Daniela Spielmann Quarteto. A música instrumental está presente em quase todos os bailes analisados, mas a quantidade e os gêneros variam.

O choro foi tocado nos Bailes-show de música instrumental e no baile “Domingueira da Paulinha”. Os outros grupos de Bailes-show escolheram temas instrumentais baseados na bossa nova, samba-jazz, e as composições de João Donato³⁶⁸, Moacyr Santos, Johnny Alf e Carlos Lyra.

Nos bailes de DJ, foram tocadas algumas músicas instrumentais que se repetem nos ambientes das academias: “Fibra” (composição e gravação de Paulo Moura), porque foi parte do homônimo espetáculo de João Carlos Ramos; “Samba de Candango”, composição de Adriano Giffoni; “Cascavel”, de Antônio Adolfo; “*Just Kidding*”, de Michel Camilo, na versão da banda “Brasil Show”. Essas músicas são dançadas em momentos ápice dos bailes (final de baile), onde se tocam sambas rasgados (muito rápidos) com andamentos acima de 130 BPM.

Sobre a música instrumental, no baile da Orquestra Tabajara pode-se observar que o repertório era dividido pela metade entre música instrumental e vocal. No primeiro set do baile analisado, tocaram dez músicas instrumentais (com arranjos mais elaborados para orquestra) e doze cantadas; no segundo set, foram sete instrumentais e doze músicas vocais. Apesar dos choros de Severino Araújo serem tocados nos Bailes-show instrumentais, a Orquestra Tabajara não tocou nenhum choro, nem os compostos por Severino Araújo. A orquestração destes temas é tão elaborada que é possível pensar em chamar esses sambas como uma categoria de samba orquestrado para *big band*. O baile da Orquestra Tabajara mostra uma sofisticação de timbres,

³⁶⁷ Geralmente “*Tea for Two*” é tocada em bailes com o ritmo de chá-chá-chá.

³⁶⁸ Em conversas informais o contrabaixista disse que prefere chamar alguns sambas de João Donato como sambas-latinos, por causa da levada parecida com a de “*Cubanito*”.

harmonias e contrapontos únicos, pela maneira que Severino escreveu os arranjos e pela quantidade de instrumentos de sopro.

Uma característica do Baile do Almeidinha é a enorme variedade de ritmos híbridos utilizados. Além do samba, xote, forró, que são comuns a muitos bailes, no baile do Almeidinha aparecem ritmos incomuns em bailes de salão, como ciranda, frevo e alguns ritmos misturados.

Por causa da dificuldade na determinação dos nomes de algumas levadas, foi necessária a consulta com o baterista integrante do grupo de Hamilton de Holanda e do Daniela Spielmann Quarteto que sugeriu nomes como: “jazz rock”, “*boogaloo*”, “xote-reggae”, e “maxixe-zouk” misturado com música latina. Essa variedade grande de ritmos também é vista nos bailes de DJ pela inserção de arranjos mais complexos, porque se utiliza material gravado.

3.3.3 Como tocar? Os andamentos e o tamanho das músicas

Para os profissionais do baile existe uma sistemática de como conduzir o baile (os “códigos do baile”), como já comentado no capítulo 2. O clarinetista e saxofonista Levi Chaves, em entrevista, afirmou que Severino Araújo comparava o fluxo do baile com um lado de um LP e colocava em questão os parâmetros do timbre e do andamento, dizendo que o início do baile deveria ser mais grave e mais lento, e do meio para o final mais agudo e rápido, além de sua percepção constante com o público dançante. Paula Leal comentou que prefere começar o baile com mais músicas lentas que rápidas, e, no fim do baile, tocar mais músicas rápidas do que lentas.

Geralmente começo com “cinco temas de samba de gafeira, depois cinco sambas do tipo do Seu Jorge, depois boto um samba bem rapidinho, depois eu volto pro lento e vou pro rápido de novo. As duas primeiras horas do baile tem mais música lenta que rápida, e nas duas horas do final do baile tem mais música rápida do que lenta, isto num baile de 4-5 horas (Entrevista concedida por Paula Leal à autora em 13/08/2015).

A maneira de conduzir o baile, além do uso dos gêneros, leva muito em consideração o tempo musical, o andamento que é ligado diretamente à questão da nomenclatura do gênero musical.

Determinadas classificações de subgêneros são relacionadas a andamentos específicos, por exemplo, um samba-canção rápido não pode ser chamado de samba-canção; samba-canção significa ser lento, o nome do subgênero é diretamente vinculado ao andamento assim como o samba rasgado que é rápido.

Uma das mais recorrentes reclamações que ouvi em campo sobre as bandas de Bailes-show foi o uso de andamentos “impossíveis” (muito acelerados) para a dança. Pode-se notar

que os BPM das músicas tocadas pelas bandas da categoria “Bailes-show” são bem mais altos que os da categoria “Bailes-baile” e, no caso da música instrumental, mais altos ainda.

O quadro abaixo mostra que os andamentos nos Bailes-show oscilam entre 90 e 113 BPM, por outro lado, nos Bailes-baile oscilam entre 60 e 87 BPM. O BPM médio é calculado em função das durações das músicas tocadas.

Quadro 8: BPM mínimos, máximos e médios das categorias de baile							
Categoria “BAILES-SHOW”				Categoria “BAILES-BAILE”			
Baile	BPM mín.	BPM máx.	BPM média	Baile	BPM mín.	BPM máx.	BPM média
Baile do Almeidinha	54	170	109	Orquestra Tabajara	47	126 s/marcha 144 c/marcha	76 s/marcha 79 c/marcha
Daniela Spielmann Quarteto	64	144	94	Banda Paratodos	50	94	65
Gafieira na Surdina	46	116	95	Banda Estação Rio	43	102	62
Gafieira Carioca	70	116	96	Baile DJ CCC	47	113	74
Gafieira do Bebê	50	131	88	Domingueira da Paulinha	65	112	87

No caso da Orquestra Tabajara, no início do segundo set foi tocada uma sequência de marchas carnavalescas, com andamentos muito rápidos, que representou uma parte extra do baile, e provavelmente tratou-se de um pedido para animar a festa de casamento com as marchinhas. Apesar de demonstrar a flexibilidade do baile em se adequar a pedidos especiais, acredita-se que Jaime Araújo coloque no baile as músicas com andamentos mais lentos, por isso na célula de BPM máximo da Orquestra Tabajara são evidenciadas as duas opções: com marcha carnavalesca e sem marcha.

São visíveis as diferenças de BPM mínimos e máximos, e a média de BPM entre as duas categorias de baile. Em um extremo de alta de BPM, um dos grupos mais focados em música instrumental (Baile do Almeidinha) e no outro extremo, o baile da terceira idade (Banda Estação Rio) com BPM mais baixos.

No baile do grupo Gafieira Carioca, houve certa dúvida de como entender o BPM no bloco de músicas “Vesti Azul/Nem vem que não tem” classificado como samba-rock ou “Malandragem”, porque se os dançarinos dançassem com passo de soltinho o BPM seria 140, mas a música também pode ser sentida e dançada como um samba-rock, com o pulso em dois e não em quatro: neste caso o andamento cairia para 70. Essa dúvida acontece muitas vezes para os músicos na hora de grafar uma partitura, e algumas discussões e erros na leitura

acontecem pela falta de entendimento entre a forma pela qual música está escrita e a maneira que o músico sente a pulsação. No caso em questão, para elaborar o gráfico foi preferido o andamento mais lento.

Em outros bailes, como o da “Banda Paratodos” com as músicas “*Monalisa*” e “Sá Marina”, no baile da “Banda Estação Rio” com as músicas “*Happy Man*”, “*Super Woman*” e “Preciso dizer que te amo” (chá-chá-chá/*pop*), pôde-se observar o mesmo comportamento em relação aos passos (se dançavam os passos de bolero ou de soltinho), e a dúvida sobre o andamento ficou escrita e registrada na célula de andamento de cada música de cada baile, nos quadros que se encontram no anexo.

Outro recurso observado nos Bailes-show, que remetem a procedimentos musicais que frequentemente acontecem em *jam sessions*, é o andamento da base “dobrando” (toca-se no dobro das subdivisões) quando um solista está improvisando: a base rítmica “dobra” o andamento, o que leva o solista a tocar melodias mais rápidas. Para o dançarino provavelmente é uma situação complicada, pois não dá para dançar tão rápido, e o que ocorre é que, quando conseguem, eles dançam na “metade” do tempo. No caso do grupo “Gafieira na Surdina” esta “dobrada” de andamento ocorreu nas músicas “Naná”, “Forró Brasil” e “Chorinho pra Ele”, e a melodia executada foi “dobrada” também.

O tamanho de uma canção em um baile é afetado pelo andamento, mas a escolha da forma e a quantidade de improvisos que um grupo se permite realizar são fatores importantes para definir o tamanho de um tema. Um dos parâmetros que Faulkner e Becker usaram em suas análises foi a capacidade de variação em relação ao que foi ensaiado ou que está escrito na partitura. Nos Bailes-show, em alguns momentos, com maior ou menor quantidade dependendo de qual baile e qual momento, os músicos podem improvisar e são extremamente livres. Por outro lado, nos Bailes-baile isso não ocorre, algumas vezes os solos são copiados igual ao original. Os improvisos ocorrem em todos os bailes, mas existe um diferencial entre os Bailes-show e os Bailes-baile no que se refere ao tamanho e à maneira de improvisar.

O improviso é diretamente ligado ao tipo de arranjo que cada banda escolhe, e afeta o tamanho das músicas. No Baile do Almeidinha, os músicos improvisam na forma inteira da música, às vezes mais de uma vez, com mais de dois *chorus* para cada solista improvisar, e as músicas ficam longas se comparadas com as mesmas executadas nos Bailes-baile. São improvisos com influência da forma do *jazz*, onde é comum o formato: tema, improvisos, tema.

No baile “Daniela Spielmann Quarteto”, a música ‘Bossa Nova Nº 1’, de Zé Menezes, é curta (tem uma estrutura de 32 compassos no compasso de 2/4), mas, no áudio analisado, todos os músicos improvisaram na música toda, ou seja, contando com o tema que é tocado no

início e no final, a estrutura da música foi repetida oito vezes, alterando significativamente seu tamanho: são decisões que são tomadas às vezes na hora do baile (quantos músicos vão improvisar por canção). Muitas vezes os dançarinos saem da pista quando ouvem muitas repetições de improvisos na mesma música³⁶⁹.

Neste mesmo baile, foi tocado um “ostinato harmônico”, procedimento musical observado em algumas introduções, como nos maxixes “Cheguei” e “Oito batutas”, ambos de Pixinguinha. A introdução de dominante e tônica é repetida inúmeras vezes, como um *ostinato*, durante aproximadamente 01:15 min. É quando ocorre o momento de maior improviso nas músicas: os improvisos não ocorrem na música inteira e sim em uma seção específica.

Para Rubão Sabino, baixista (já citado) que atuou em bailes de gafeira: a improvisação é intrinsicamente ligada ao que ele entende por gafeira, mas o baixo e a bateria não devem participar deste improviso, porque a levada tem que continuar:

Os conjuntos eram pequenos, os sopros tocavam de bossa e os arranjos eram criados na hora. Por se tocar muito acabava virando arranjo. Na verdade, é meio jazzístico, os temas e improvisos são geralmente de sax e de trompete, a bateria e o baixo ficam só no *groove*. O *groove* não podia cair nunca. Não tinha essa coisa de solo pra bateria e baixo, não. Cada instrumento tem a sua essência (Entrevista concedida por Rubão Sabino à autora em 24/08/2015).

Zé Menezes também associa gafeira à improvisação:

Não existe uma música brasileira mais jazzística que a música de gafeira. Você pode improvisar, em qualquer música você pode improvisar, mas o que se adapta mais ao improviso é a gafeira. E nossa música brasileira mais técnica é o choro e o frevo (Entrevista concedida por Zé Menezes à autora em 3/5/2014).

O improviso certamente é uma das características das bandas de “Bailes-show” em quantidades variáveis de acordo com a circunstância.

3.3.4 Como conectar? Os espaços entre as músicas e os subgêneros

Um professor de danças e frequentador de bailes define o que para ele é baile no sentido estrito do termo. Diz ele:

Uma coisa que eu vejo atualmente nos grupos de músicos é que eles tocam pra caramba, mas baile não é música pra músico ouvir, o que eu percebo é que eles ficam tocando pra músico, e, cara, esse negócio de acabar a música e esperar aplauso, isso não é baile, isso é concerto! Baile, meu irmão, é um set inteiro sem parar (Entrevista concedida por Professor “J” à autora em 01/04/2016).

³⁶⁹ Uma dançarina reclamou comigo da quantidade de improvisos e o seu parceiro fazia caras feias para o grupo. Aos poucos os músicos da banda coletivamente chegam a um acordo sobre como seria mais apropriado revezar improvisos por música para cada instrumentista.

Reclamações como essa foram frequentemente expostas nas entrevistas e conversas informais ocorridas ao longo da pesquisa e, somadas à análise do fluxo do baile, especialmente no que diz respeito às conexões entre as músicas, foram determinantes para se chegar à elaboração das categorias “Bailes-show” e “Bailes-baile”. As bandas ou DJs da categoria “Bailes-baile” quase sempre conectam as músicas sem interrupções, independentemente do estilo, quase como se fosse um *medley* de uma hora ou até mais, um set inteiro. O compromisso com a dança é maior que qualquer outra dimensão.

A figura abaixo mostra o total dos bailes gravados (coluna maior) e a soma do tempo entre as músicas (coluna menor), sendo visível a diferença entre os cinco primeiros bailes e os cinco últimos.

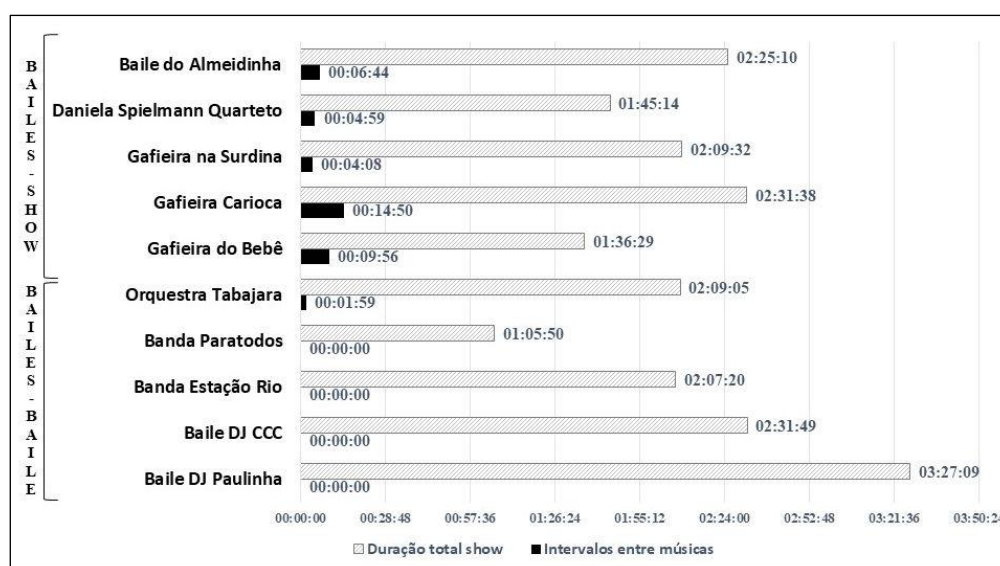


Figura 2: Incidência intervalos entre músicas sobre tempo total bailes

A apresentação dos músicos e o convite para músicos darem “canja” ao longo da apresentação é um dos procedimentos que ocorrem nos Bailes-show, e praticamente não ocorrem nos Bailes-baile. Esse tipo de ação gera a parada entre as músicas e o baile para se “ajeitar” à situação vindoura. A apresentação de músicos (às vezes citando nome completo, instrumento que toca, com quem já trabalhou), de cada canção (comentando arranjadores ou compositores), falas para convidar canjas (chamadas para participações especiais ou a comunicação com o público), são procedimentos de show, de valorização da banda. Isso provoca o afastamento dos procedimentos que levam a um fluxo de baile conectado, segundo a expectativa dos dançarinos de dança de salão. Nos Bailes-baile, foi observada a comunicação dos organizadores com o público, mas em momentos específicos, fora dos sets programados,

por exemplo na hora dos sorteios, dos bolos de aniversários, que se situavam no meio para o final do baile, entre segundo e terceiro set.

Na ocasião da apresentação do grupo Gafieira Carioca, foi feito um convite para uma participação especial sem preparação ou combinação prévia (era um amigo, conhecido de um dos músicos da banda, que foi prestigiar os colegas talvez com a expectativa de ser chamado para a canja). Isso ocasionou a mudança do roteiro original do baile, colocando músicas mais *pop* para valorizar o convidado que havia subido ao palco e gostava de cantar esse repertório (Artur Elyachar, o vocalista da banda, enviou a lista original e constatou-se que naquele momento as músicas foram trocadas). Entre brincadeiras e falas com a plateia, a duração do intervalo neste momento foi de 01:12 min. No baile da Gafieira do Bebê, em um momento descontraído com a plateia, Alessandro (Bebê) Kramer (o líder do grupo) chama de maneira brincalhona a cantora Nina Wirtti de volta ao palco, porque ela estava dançando na pista, e naquele momento o baile ficou parado 01:37 min. Estas situações não acontecem em Bailes-baile. As bandas têm um compromisso com a continuidade e o baile não é interrompido para apresentações, canjas ou qualquer situação daquelas que ocasionam paradas nos Bailes-show.

Em alguns bailes, um ou mais músicos assumem uma posição de liderança. No caso do grupo Gafieira Carioca, Artur Elyachar é cantor, violonista e responsável pelas mudanças dos *grooves* ou levadas. Em muitos momentos, o baterista seguiu suas indicações de mudanças de levada e, a seguir, o resto da base harmônica. Jeferson é o líder do naipe, então, após Artur estabilizar a levada com o baixo e a bateria, Jeferson conta a entrada para os sopristas. Houve uma comunicação rápida entre as músicas, mas, em alguns momentos, Jeferson contou e ninguém tocou, e ele teve que recontar. São momentos rápidos e, quando se está dançando, são praticamente imperceptíveis; mas em uma situação de análise onde se presta atenção aos detalhes, isto indica duas lideranças que se alternam harmonicamente, e às vezes ocorre alguma falha na comunicação. As bandas de “Bailes-baile” sempre têm um diretor musical e é ele que é responsável pela contagem, conexão e eventuais mudanças do roteiro: ele é geralmente contratado para exercer esta função.

Nos Bailes-show, a liderança às vezes é alternada e confusa, pois, não existindo o dono do grupo, o comando às vezes passa de um músico para outro sem uma prévia organização. Ao iniciar a análise dos bailes observei que as pausas entre as músicas do baile que eu fazia no primeiro mês da temporada no Rio Scenarium eram longas, se comparadas com as pausas feitas nos bailes de cinco meses depois (a temporada durou seis meses). Após ouvir os áudios, considerei que o problema de comando e organização pudesse afetar esse tempo, pois, quando

não há uma contagem, os músicos entram em momentos diferentes. Era indispensável ter um roteiro e pensar em determinados padrões de conexão.

O baile do meu grupo, analisado para este estudo, foi gravado em abril de 2016. Foi o quarto baile de uma sequência razoavelmente estável de repertórios de trabalho. Além da questão da conexão, em algumas situações ocorreu a entrada dos músicos em momentos diferentes: um músico puxava a parte A da música para a introdução, outro a parte B, o baixista poderia seguir o primeiro músico, o violonista o segundo, e momentaneamente ocorreu o que Faulkner e Becker colocam sobre o descarrilamento de uma execução. Como os músicos são experientes, houve uma retomada e a música pôde seguir organizada, mas durante alguns segundos a situação ficou descarrilhada e caótica.

Isso aconteceu com a música “Já te digo”, de Pixinguinha: a partitura não estava escrita da mesma forma que Zé da Velha e Silvério Pontes tocavam usualmente, e eles tocavam a música de cor. Nem o violonista e nem o baixista tocaram a harmonia certa, porque ela estava escrita errada: como eles não estavam acostumados com aquela música, as obrigações, como os breques, não foram tocadas. Silvério, no trompete, puxava a melodia da segunda parte e metade da banda estava na primeira parte. O momento de encontro do grupo foi quando a música acabou. Eu pedi desculpas a todos por ter levado uma partitura não adequada (é preciso conhecer a maneira como os músicos tocam uma canção e a decisão entre tocar de ouvido e ler ocasiona confusões como esta) e o baile prosseguiu. Até a música terminar configurou-se uma situação descarrilhada. Por causa desta experiência, a música foi abandonada. Não foi mais tocada.

Outro caso para o abandono de uma canção no baile é a falta de empatia com os dançarinos. Um tema que recorrentemente não faz a plateia se levantar e dançar, certamente será abandonado. Depois de seis meses tocando juntos, o grupo dispunha de um repertório potencial organizado e não ocorreram descarrilamentos, os tamanhos das músicas estavam menores e já havia uma prévia divisão de solos (improvisos) distribuídos entre os músicos para cada situação, além de um roteiro que funcionava por “mini blocos” (sequências de três a quatro músicas conectadas).

Um procedimento observado tanto no Baile do Almeidinha quanto no baile da *happy hour* do Rio Scenarium, que afeta a conexão das músicas, são as introduções puxadas pelo bandolim ou os sopros, sem a bateria ou a base rítmica, que geram timbres diferentes e contrastantes. Quando a bateria, o baixo e o violão (a base rítmica) entram efetivamente em ação fazendo a levada, o timbre se torna mais “espesso”, porque mais instrumentos tocam simultaneamente. O que muitas vezes ocorreu nestas passagens, pela falta da base rítmica, é

que os dançarinos acabavam induzidos a parar de dançar. Em muitos momentos paravam de dançar, mas não saíam da pista e começavam a dançar de novo quando a base rítmica efetivamente entrava em ação. Em outros momentos saíam da pista e paravam de dançar³⁷⁰.

O procedimento musical, o arranjo³⁷¹ (tocar melodia em uníssono ou em movimentos paralelos sem base rítmica) é similar nos dois bailes acima citados, mas a ação dos dançarinos nos dois locais foi diferente: no Rio Scenarium, no momento de ausência da base rítmica, os dançarinos frequentemente voltavam para as mesas e se sentavam; no Circo Voador, por não ter mesas e cadeira ao redor da pista, os dançarinos esperavam parados em pé. Trata-se de uma concepção de arranjo que diz respeito à textura musical, que afeta a conexão entre os temas e que, dependendo da circunstância de execução, gera ações diferentes. No baile do Rio Scenarium, estes arranjos não foram escritos, nem pré-concebidos, aconteceram porque a melodia foi tocada pelos sopros sem contagem ou comunicação entre os músicos, para que todos entrassem juntos. Cada instrumentista entrou em momentos diferentes. A partir da experiência feita, a mesma ação foi repetida em alguns bailes posteriores até gerar uma espécie de “arranjo”: os músicos já sabiam que iam tocar daquela maneira.

Outro tipo de procedimento musical que afeta muito a conexão das músicas é o final espalhado. É um recurso utilizado recorrentemente nos Bailes-show, quase como um final apoteótico. Em outras palavras, quando se chega no momento final das músicas, todos os músicos fazem frases com efeitos sonoros, até que o baterista, através de uma virada nos toms, caixa e bumbo, sinaliza o efetivo momento final. Nestes momentos, é comum nos saxofones e trompetes o uso de harmônicos e notas extremas, graves ou agudas, para gerar tensão, ou também uso de acordes da tônica da música com a sétima menor e, neste acorde, a frase com a escala de blues. Este tipo de final foi encontrado em Bailes-show, e durante alguns segundos a levada da banda para. No âmbito geral, quando utilizei o aplicativo *Sound Forge* para a marcação do início e final das músicas, considerei o final após a interrupção da levada de bateria. Este tipo de finalização dos temas é característico dos Bailes-show. Nos quadros do anexo A03, este tipo de finalização das músicas vem grafado como final espalhado.

³⁷⁰ No Baile do Almeidinha no Circo Voador, como não há pista delineada, quando os dançarinos dançam em casal o fazem bem perto do palco, então essa parada dos dançarinos não foi observada, mas no Rio Scenarium, que tem mesas ao redor da pista, observou-se diversas vezes que este procedimento musical levou o dançarino a parar e ir à mesa se sentar.

³⁷¹ O conceito está disponível na próxima seção.

Nos bailes analisados, foi observada certa preocupação de conexão dos temas por afinidade de subgêneros. Um dos códigos da dança é manter, aproximadamente, de 3 a 5 músicas que utilizam o mesmo “passo” (bolero, samba, soltinho, *salsa*), com um progressivo aumento de andamento em cada agrupamento: do lento para o rápido. Paula Leal, que realiza as “Domingueiras da Paulinha” como DJ na Gafieira Elite, além da seleção por andamentos, considera os subgêneros³⁷² para conectar. Os bailes de DJ não têm pausas entre as músicas, mas saber selecionar e pensar no baile como um todo é uma das técnicas e sabedorias necessárias para que o baile dê certo, os frequentadores dançam, gostem e voltem.

O quadro das músicas tocadas pelo grupo Gafieira na Surdina (anexo A03.03) mostra que o grupo tocou no primeiro set duas músicas seguidas de Geraldo Pereira, e depois três seguidas de Chico Buarque. O grupo Gafieira Carioca (anexo A03.04) adotou o mesmo procedimento: no primeiro set conectou duas músicas de Wilson Simonal e em seguida músicas de Roberto Carlos, por afinidade de subgêneros (época da composição ou temas do mesmo compositor). Esta prática é comum em alguns bailes e mostra uma preocupação em se manter uma linearidade de subgêneros.

3.3.5 Os arranjos

Faz-se necessária uma explicação sobre o termo “arranjo musical”. Aragão (2001) apontou como o arranjo é importante para a análise da música popular brasileira e como é limitada a literatura específica sobre este assunto: “a palavra arranjo pode remeter a diversos significados, provocando uma certa indefinição conceitual, uma imprecisão no discurso observável tanto no cotidiano da prática musical quanto na literatura sobre a música popular [...]” (ARAGÃO, 2001, p. 8). Ele coloca que o arranjo musical na música popular “tem uma condição de processo inerente à dinâmica de produção dessa música” e como instâncias de representação do original podem-se considerar gravações, oralidades e não somente a partitura, ao contrário do que acontece na música clássica³⁷³.

³⁷² Esta seleção é vinculada à caracterização dos subgêneros do samba que serão aprofundados no capítulo 4.

³⁷³ Como ponto de partida para sua reflexão, Aragão tomou comparações da natureza do arranjo nos universos clássico e popular. No universo clássico, arranjo seria “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original”, enquanto no universo popular seria “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original”. Segundo o autor a diferença maior estaria na inclusão, no arranjo popular, do processo de “recomposição” alternado ou somado ao de “reelaboração”.

O arranjo popular admite a possibilidade de serem utilizados apenas alguns elementos do original, enquanto o arranjo clássico lidaria com esse original na íntegra. Aragão chama atenção que partitura seria a ‘instância de representação do original’ que na música clássica aparece como o mais importante referencial de comunicação. É

Para Leme (2000), os termos “arranjo” e “transcrição” são usados, na teoria e na prática musical, sem que algumas diferenças entre eles recebam a devida atenção. Ela cita o livro “*The Study of Orchestration*”, de Samuel Adler, que esclarece os termos: “Transcrição é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro. Arranjo envolve em maior grau o processo composicional, pois o material pré-existente pode ser apenas uma melodia — ou mesmo parte de uma, para a qual o arranjador tem que criar uma harmonia, contracantos, e muitas vezes até ritmo, antes de pensar na orquestração” (Adler, 1989, p. 512 *apud* Leme, 2000, p. 26). Para Leme (2000), o verbo transcrever deve ser entendido como o ato de reescrever uma obra tendo em vista uma formação instrumental diferente daquela para a qual tenha sido previamente escrita [...] e tem na partitura seu ponto de partida e referência. O entendimento da transcrição é um recurso para adaptar obras musicais a formações diferentes daquelas para as quais foram originalmente escritas (LEME, 2000, p. 26).

Um procedimento utilizado por alguns grupos para conectar as músicas é o “*Medley*” ou “*Pot-pourri*”, que ocorreu no baile do Daniela Spielmann Quarteto. A emenda entre as músicas é pensada como um arranjo musical (previamente estudado e organizado), e geralmente os temas são curtos. Frequentemente este tipo de procedimento exige uma organização escrita na partitura, mas, no caso da sequência “*Medley* de maxixes” gravada pela dupla Zé da Velha e Silvério Pontes, uma prática contínua define o arranjo e os músicos já sabem como a dupla toca. O grupo “Gafieira na Surdina” usou este recurso nas sequências de Chico Buarque e

possível visualizar na partitura os elementos que podem ser considerados como constituintes do original de uma obra clássica, tais como: alturas, ritmos, dinâmicas ou indicações de expressividade. É a partir desses elementos que poderá ser elaborado um arranjo de uma obra clássica, por exemplo: arranjos comerciais, simplificação, reduções de partes orquestrais ou corais para piano; adaptações para outros instrumentos. Esta definição de arranjo é muito parecida com o conceito de “transcrição”.

Para o autor, na música popular, o reconhecimento de uma “instância de representação do original” é mais difícil e não há definição exata acerca de quais os elementos que constituem o “original” de uma peça. Em muitos casos padronizou-se o formato “melodia e letra” como o original da música popular. O autor considera o original popular como virtual porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um arranjo, visto que na maior parte das vezes o compositor não determina a priori (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução, qualquer execução de uma obra popular não dispensaria a existência de um arranjo, ao menos em um plano teórico, o que parece outorgar ao arranjo a condição de processo inerente à dinâmica de produção dessa música.

Na música popular comercial, pode haver uma variação significativa na distribuição dos elementos previstos pelo compositor e daqueles que ficarão a cargo do arranjador. Há casos em que o arranjador parte apenas de uma melodia, por exemplo, por outro lado, há outros casos em que o compositor popular age quase da mesma forma que o compositor clássico, predeterminando elementos como harmonia, levada, ou até mesmo as notas exatas a serem executadas. É como se na música popular não houvesse uma “instância de representação do original”, mas sim uma “instância de representação do arranjo original”. Essa “instância” se daria não através de um único meio, como a partitura na música clássica, podendo ocorrer também através da oralidade ou de uma gravação, por exemplo supondo nesses casos já a ação de um intérprete e uma execução. A partir daí novos arranjos poderiam ser elaborados, seja a partir de elementos extraídos dessa “instância” e reelaborados, ou seja, a partir novamente do “original virtual”, caso o arranjador tenha acesso a ele ou caso deduza por suposição seus elementos a partir da “instância de representação do arranjo” (ARAGÃO, 2001, p. 10÷26).

Geraldo Pereira (cada tema dura 2 minutos). Na apresentação da Gafieira do Bebê, entre “Influência do Jazz” e “Menino das Laranjas”, a emenda das músicas acontece sempre da mesma maneira, após uma convenção criada e tocada pelo grupo.

A maneira como os arranjos são criados varia de acordo com cada situação. No caso dos Bailes-show, muitas vezes os arranjos são criados na hora. No baile do Daniela Spielmann Quarteto no Rio Scenarium, Silvério Pontes (trompetista) muitas vezes começou uma ideia melódica que era como *riff* de metais, os músicos ouviam uma vez e na segunda vez conseguiam tocar de ouvido. Como foi de agrado de todos, o “arranjo” foi executado subsequentemente em quase todos os bailes.

As bandas de “Bailes-baile” ao vivo (“Banda Paratodos” e “Banda Estação Rio”), além de outras bandas visitadas em campo como “Novos Tempos”, “Brasil Show”, “Pérolas” e “Signus”, evidenciaram certa homogeneidade na forma e nos arranjos. Geralmente as músicas começavam com uma introdução de saxofone e, após cantarem uma vez a música inteira, era tocado um pequeno solo de sax ou trompete, em seguida era cantado mais um pedaço do tema, para enfim chegar na “extrodução instrumental” (mesma melodia que a introdução, mas no final da música) que fazia a conexão com a música seguinte. O baterista fazia uma virada e a próxima música era apresentada. Este procedimento ocorreu mesmo em momentos em que havia uma mudança de gênero, como do bolero para o chá-chá-chá e do chá-chá-chá para o samba. Após a escuta coletiva com músicos especialistas, o que foi apontado sobre este tipo de arranjo, é que havia pouca abertura nas vozes, poucas convenções com a base, poucas recriações harmônicas, “quase como uma leitura de um *‘lead sheet’*”, melodia e cifra com acompanhamento. Enfim pouco espaço para criações na hora da performance, improvisos ou mudanças de textura da mesma maneira que nos Bailes-show.

Nas bandas de Bailes-show a relação com a textura é bem mais variável no decorrer da música. Por exemplo, em alguns casos, após a introdução com todos os instrumentos tocando juntos, ocorre uma diminuição no uso dos instrumentos junto à entrada da voz, e na repetição do A todos os instrumentos entram. É um recurso que causa um contraste de timbres e interesse musical. Como já comentado na seção sobre emendas entre músicas, quando determinados grupos iniciam o tema sem bateria, só com sopros ou apenas um instrumento, se manifesta um contraste timbrístico.

No baile da Orquestra Tabajara, ocorrem longas introduções instrumentais, como nas músicas “*Cheek to Cheek*”, “*When I Fall in Love*”, “*I Apologize*”, que duram aproximadamente

um minuto antes da entrada do *crooner*; além disso, é frequente o uso de “solis”³⁷⁴ instrumentais ao longo da música e de finais grandiosos com “metais abertos”. Isso denota uma valorização da seção instrumental e de criações ao longo da música. É por isso que a Orquestra Tabajara fica posicionada entre as duas categorias de bailes: a criação e a estruturação dos arranjos contrastam com aquelas dos outros grupos observados. Mas por outro lado eles seguem “mais à risca” os códigos de baile, principalmente com relação aos andamentos, conexões, e tamanho das músicas.

Nos Bailes-show há uma quantidade maior de arranjo nos termos de Leme (2000) e Aragão (2001), pela maior elaboração, criação de introduções, re-harmonizações, preocupação com contrastes timbrísticos. Os Bailes-baile, apesar de em menor quantidade, também apresentam alguns procedimentos de arranjo, principalmente em relação às levadas. Em muitos casos, a estrutura harmônica e a forma são cópias das gravações (o que se convencionou chamar de *cover*) de referência, mas a maneira de tocar é para o “baile”. No momento das escutas coletivas, um dos músicos atentou que originalmente a música “Amor Puro” era mais lenta e ele daria a nomenclatura de balada, mas ao ouvir a gravação do baile da banda “Paratodos” achou que seria mais adequado chamá-la de samba de gafieira, pois tinha levada própria para o baile, mais rápida e com uma marcação definida.

Alguns temas são mais tocados que outros e fazem uma espécie de circularidade entre os bailes. Ao fazer um apanhado entre as músicas que se repetiram em mais de três bailes, ressaltaram as seguintes: “Sem compromisso” de Geraldo Pereira, no “Baile do Almeidinha” e nos bailes dos grupos “Daniela Spielmann Quarteto” e “Gafieira na Surdina”; “Blues walk” (instrumental) de Ed Lincoln, nos bailes do “Daniela Spielmann Quarteto”, do “Gafieira na Surdina” e no “Baile DJ CCC”; “Feira de Mangaio”, no “Baile do Almeidinha” e nos bailes do “Daniela Spielmann Quarteto” e “Gafieira na Surdina”; “Gostoso veneno”, no bailes da “Orquestra Tabajara”, da “Banda Paratodos” e do “Gafieira Carioca”. E, por fim, a música “Samba do grande amor”, nos bailes do “Gafieira na Surdina”, “Daniela Spielmann Quarteto”, “Gafieira Carioca” e “Gafieira do Bebê”. Existem alguns pontos em que os repertórios se encontram, mesmo que de maneira geral sejam bem distintos. As canções dos LP “Aquarela”, de Emílio Santiago, e a música “Gostoso Veneno”, cantada por Alcione, são frequentemente encontradas no repertório dos Bailes-baile. Alguns temas viram “emblemas” do Repertório para

³⁷⁴ O “soli” é uma maneira de chamar o recurso de arranjo em que as vozes (as linhas melódicas superpostas) fazem o movimento paralelo. É comum definir este procedimento como harmonia seccional, e é comum no naipe de saxofones.

a dança. Apesar da similaridade de alguns temas, a maneira de tocar ou a escolha do fonograma (qual versão foi escolhida pelo DJ) afeta bastante a caracterização do gênero e/ou a circunstância de execução. Por exemplo, se a forma é grande e com muitos improvisos, certamente está ligada aos arranjos dos Bailes-show. O grupo “Gafieira na Surdina” tocou os temas: “O morro não tem vez” com duração de 06:12 min.; “Blues Walk” 7:43 min. (no primeiro set), “Amazonas” 07:10 min. e “Naná” 09:40 min. (no início do segundo set). Nestes temas, todos os instrumentistas solaram: saxofone, trompete, teclado, guitarra, às vezes baixo, bateria e percussão, reproduzindo a forma musical que se toca em *jam sessions* de jazz: tema, improvisos e tema. A questão do tamanho das músicas faz parte das escolhas de arranjo (maneira de tocar).

Algumas gravações ficam mais conhecidas e viram referências para arranjadores e cantores. Por exemplo, as canções gravadas por Elis Regina, com os arranjos de César Camargo Mariano, foram usadas como referência pelas bandas nas décadas de 1980, e músicas como “Madalena” e “É com esse que eu vou” muitas vezes tem o arranjo reproduzido pelas bandas. Da mesma forma, algumas músicas de Djavan são sempre tocadas com a introdução gravada pelo compositor nos arranjos originais, como “Flor de Lis” e “Fato Consumado”, e até hoje permanecem como referência para alguns grupos, como foi notado no caso dos grupos Gafieira Carioca, Gafieira na Surdina, Gafieira do Bebê e Banda Paratodos. Nesse caso, além da música, o arranjo (as introduções, levadas, paradas, forma, etc.) é também um emblema, e é tocado como transcrição do “arranjo original”, segundo os termos de Aragão (2001).

Entre músicos, para comunicar e entender determinados clichês musicais, é comum o uso, como referência, de uma música ou de um seu arranjo específico. São clichês usados em muitos arranjos e canções, devido talvez à especificidade do trabalho: pouco ou nenhum ensaio, canjas, a imprevisibilidade do que vai ser tocado. Faulkner e Becker se referem a este procedimento na seção “tirar um tema escutando a gravação e tocando na cena”, em que comentam que, como a música popular tem muitas repetições e harmonias em estruturas simples como as do blues e das canções, existem clichês que se repetem e isso possibilita que músicos fiquem aptos para tirar músicas de ouvido na cena.

As composições de jazz, de samba, de bolero e de choro, bem como outros gêneros populares, muitas vezes são estruturadas com acordes que se baseiam em outra canção. Os autores citam o exemplo de um músico que diz para o outro na cena: “Toca o A” (a parte A ou a primeira parte da música) do “*Take the ‘A’ Train*”, se referindo à sequência de acordes (FAULKNER e BECKER, 2011, p. 112). Estes clichês se referem também a levadas, então quando se refere a “levada Madalena”, é comumente entendido que se trata da introdução da

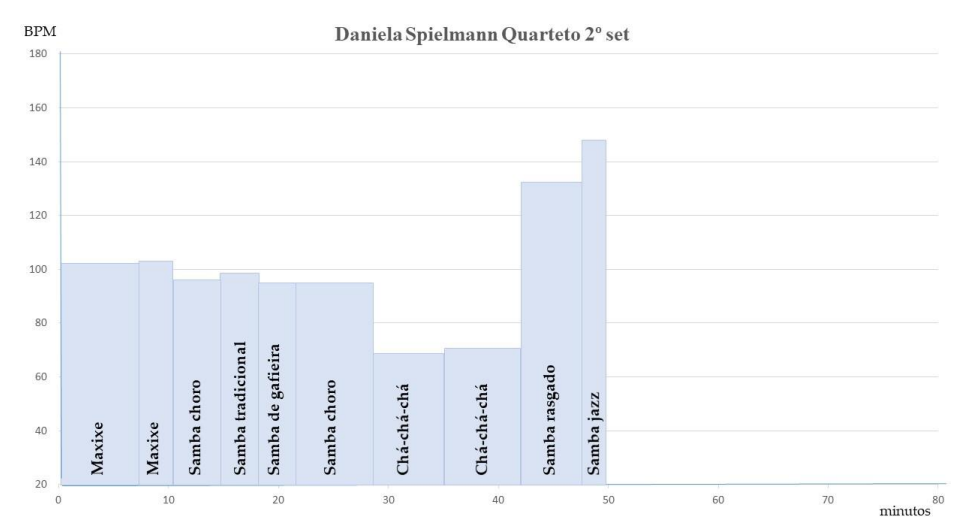
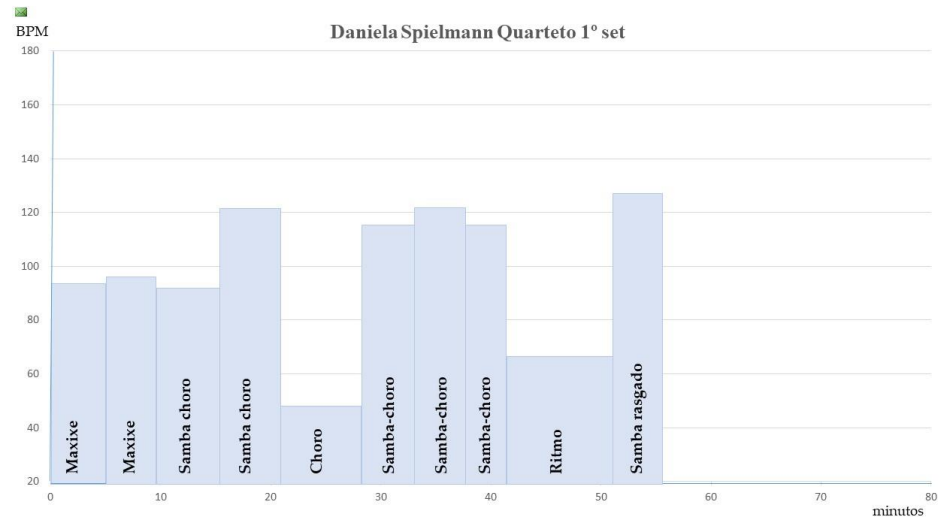
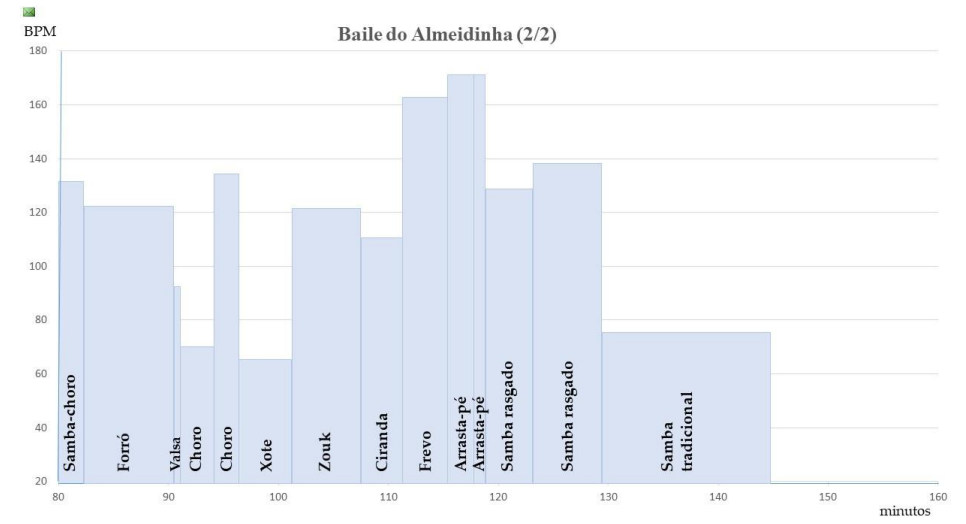
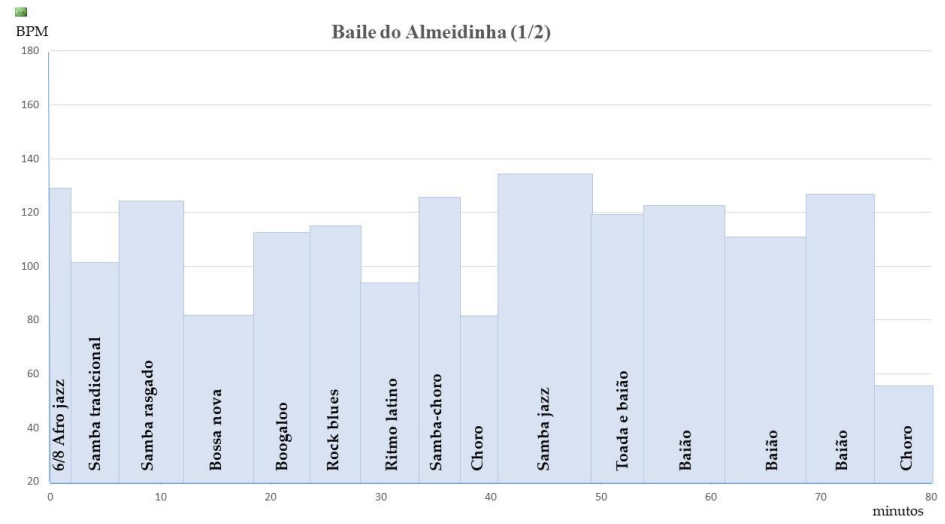
música “Madalena” de Ivan Lins, onde se encontra uma certa sequência de acordes: o primeiro grau é tônica com sétima maior cuja tensão cai para sexta e em seguida uma estrutura do segundo grau menor subdominante, seguido da dominante, o clichê dois-cinco-um (IIIm7 -V7 - I) em uma estrutura rítmica do samba. Músicas, arranjos e levadas formam um conjunto de referência para os músicos na hora de escolher gêneros e sequenciar músicas apropriadas para a dança. Este clichê já contém uma ideia de levada, andamento e harmonia. Se, na hora do baile, alguém faz um sinal com a mão indicando o tom e diz “levada Madalena”, quem está acostumado com os códigos do baile não precisa de partitura para entender o que fazer.

3.3.6 Os resultados da dinâmica do baile

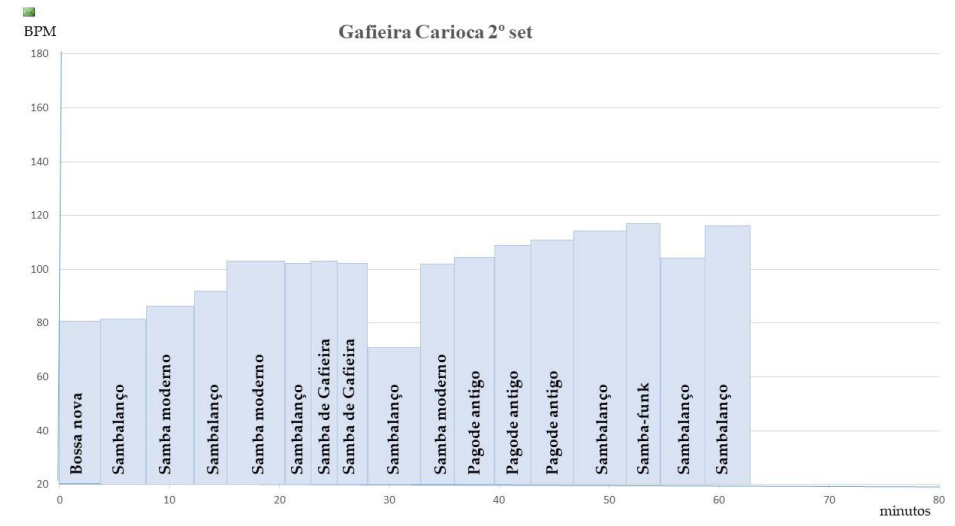
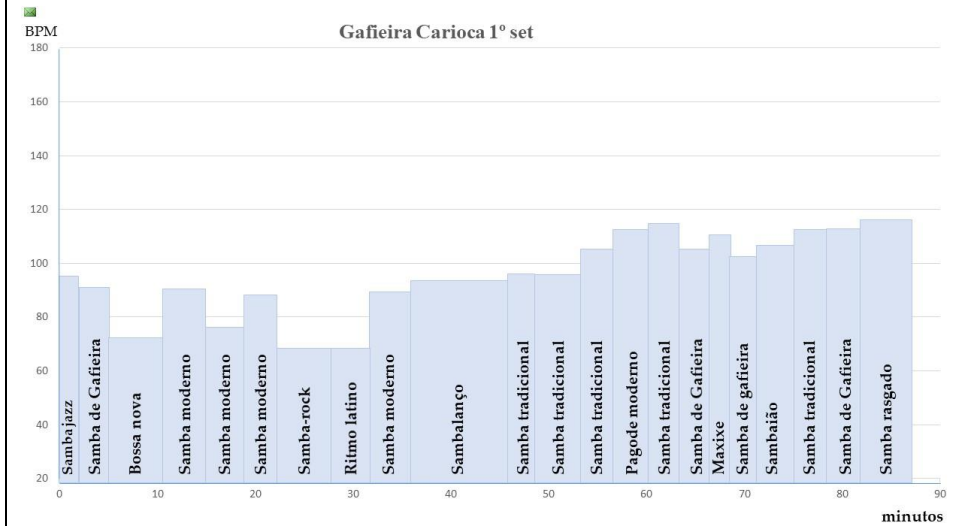
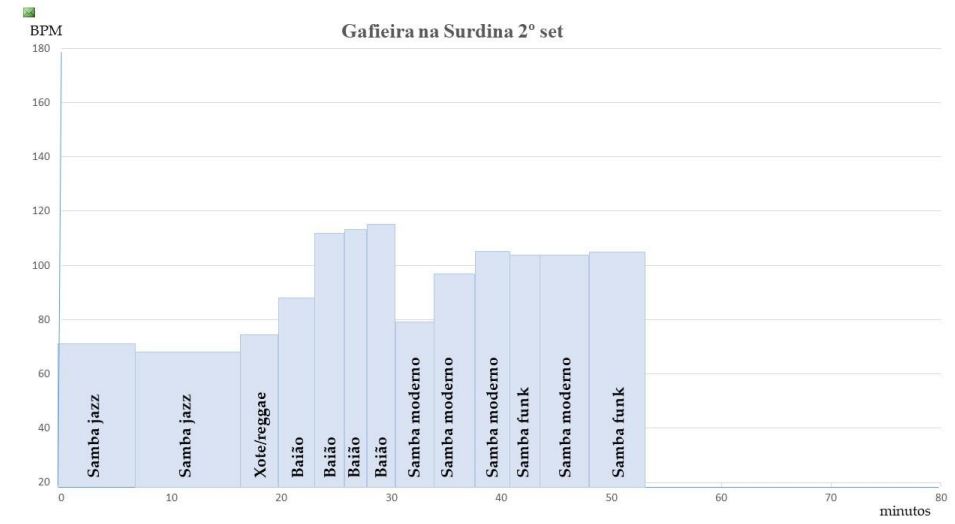
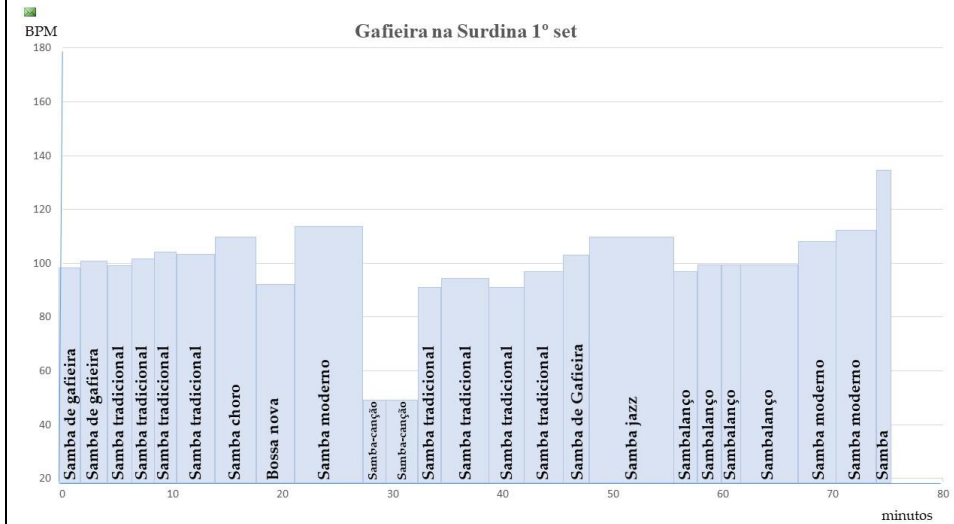
Os gráficos abaixo fazem uma espécie de fotografia panorâmica do caráter de cada baile, na sua dinâmica de tempo e duração. No eixo vertical, a marcação metronômica em BPM, e no eixo horizontal, a duração de cada música ao longo do baile. Os gráficos são divididos entre “Bailes-show” e “Bailes-baile”. É visível o contraste entre os bailes das duas categorias: os da “Bailes-show” apresentando uma variedade maior de andamentos (em BPM) e duração das músicas, enquanto os da “Bailes-baile” naturalmente têm transições menos bruscas, uma vez que a função de tocar para dançar é mais evidente.

Por uma questão de homogeneidade representativa, cada gráfico tem 80 minutos de amostragem, mas alguns sets duraram menos de 80 minutos, e nesses casos sobra tempo no gráfico. Dentro de cada coluna é indicado o gênero tocado. Cada contorno, cada altura e largura das colunas dos gráficos abaixo ilustram claramente as escolhas que foram tomadas em cada baile. Os Bailes-show são irregulares seja no tamanho das músicas (largura das colunas) seja nos BPM das músicas (alturas das colunas), e mostram uma tendência aos andamentos mais altos (ocupam a parte superior do gráfico). Os Bailes-baile têm músicas com duração aproximada, gradativas subidas de andamento, e, em alguns casos, uma caída brusca para subir gradativamente de novo. Os BPM são no geral mais lentos que nos Bailes-show, por isso ocupam a parte inferior do gráfico.

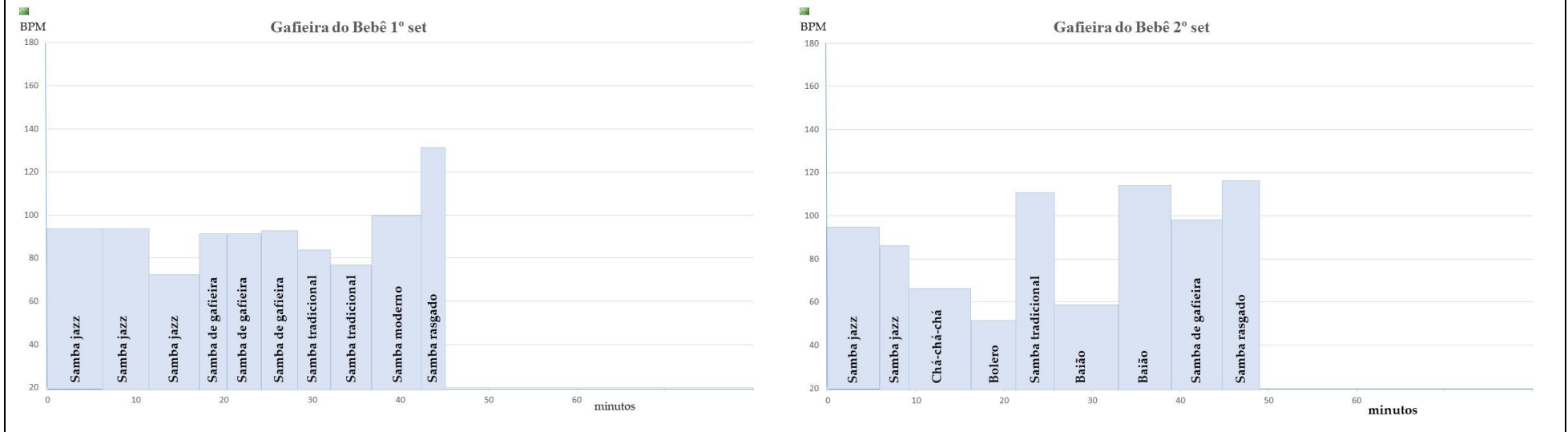
Quadro 9: Durações, Andamentos (BPM) e Gêneros nos Bailes-show



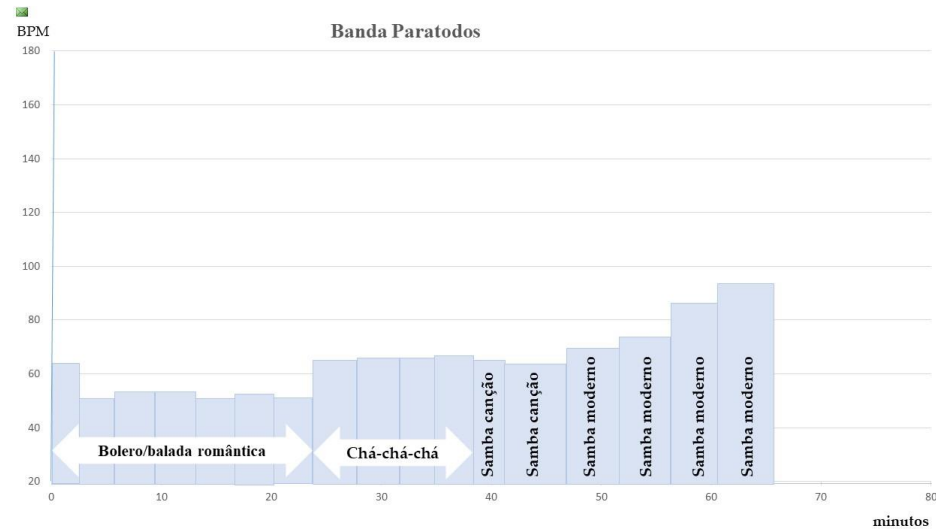
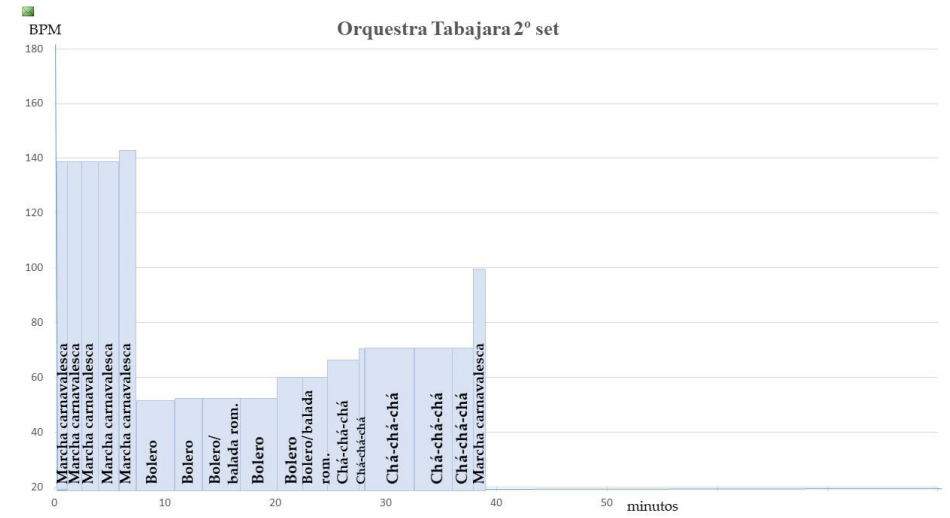
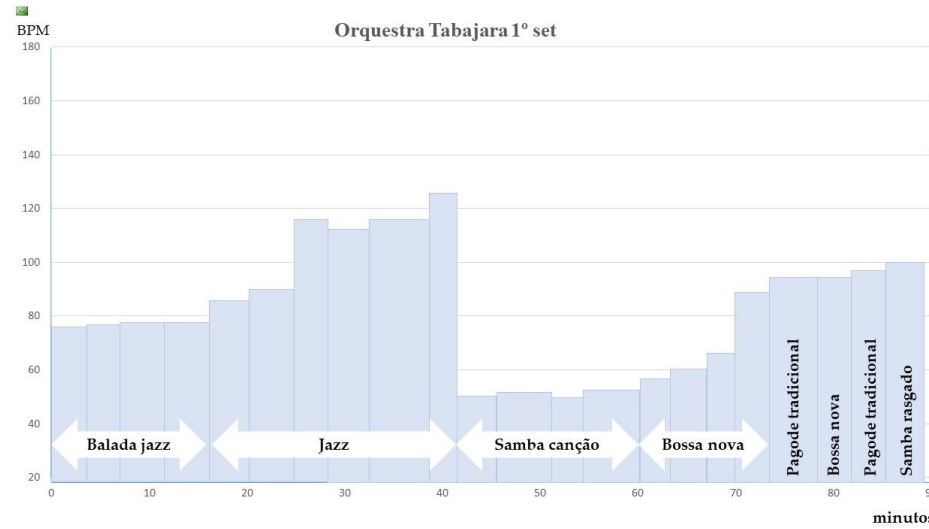
Quadro 9: Durações, Andamentos (BPM) e Gêneros nos Bailes-show



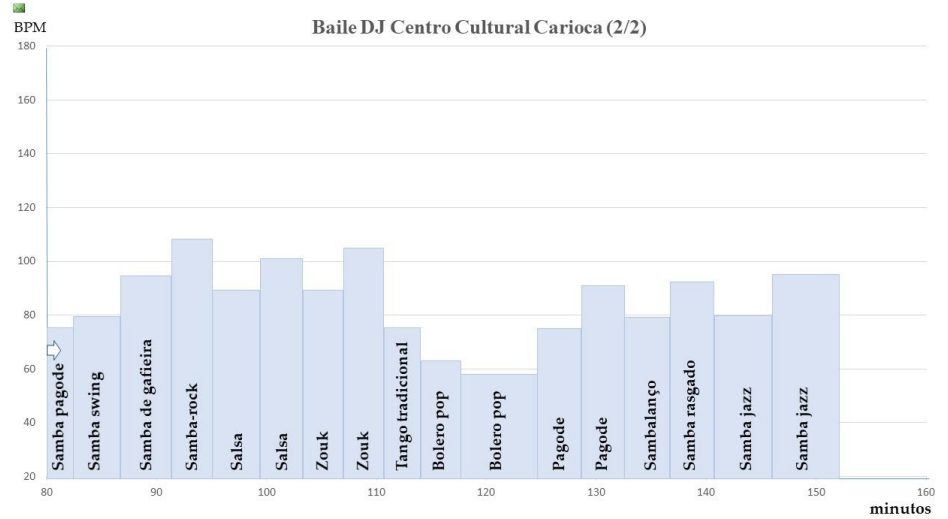
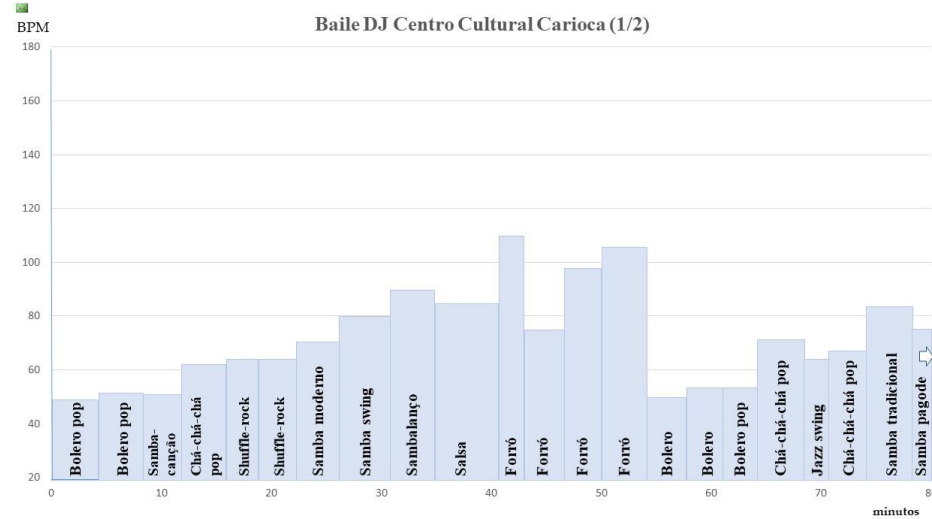
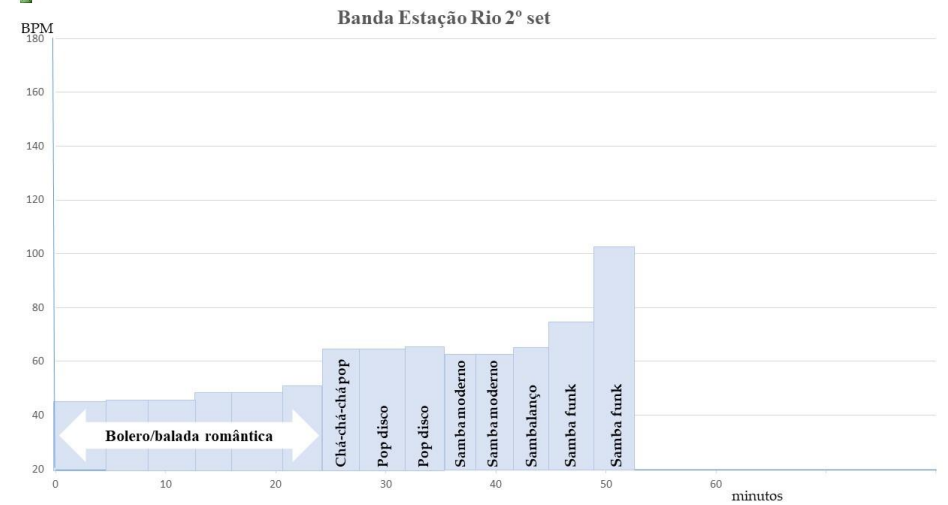
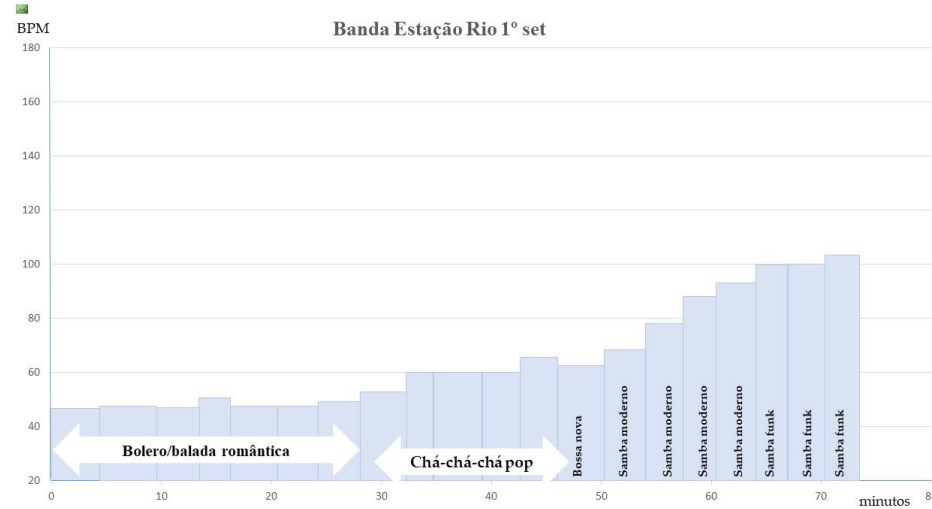
Quadro 9: Durações, Andamentos (BPM) e Gêneros nos Bailes-show



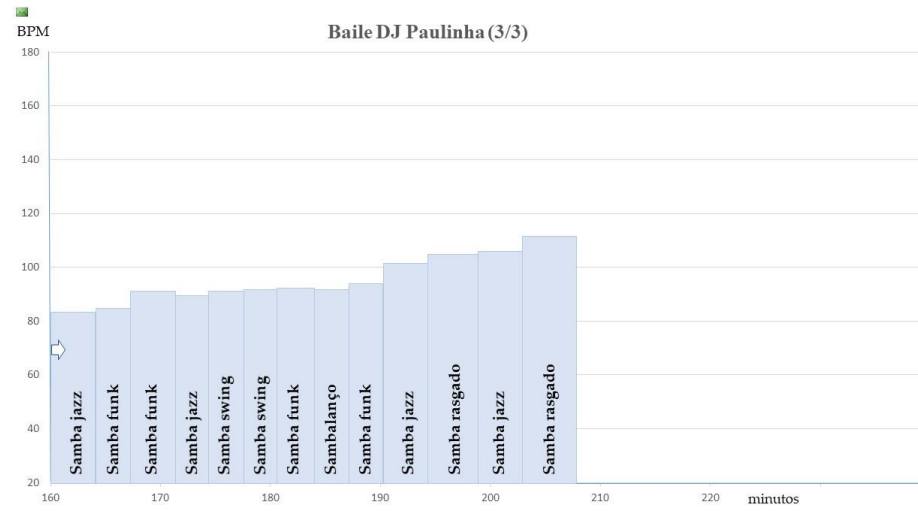
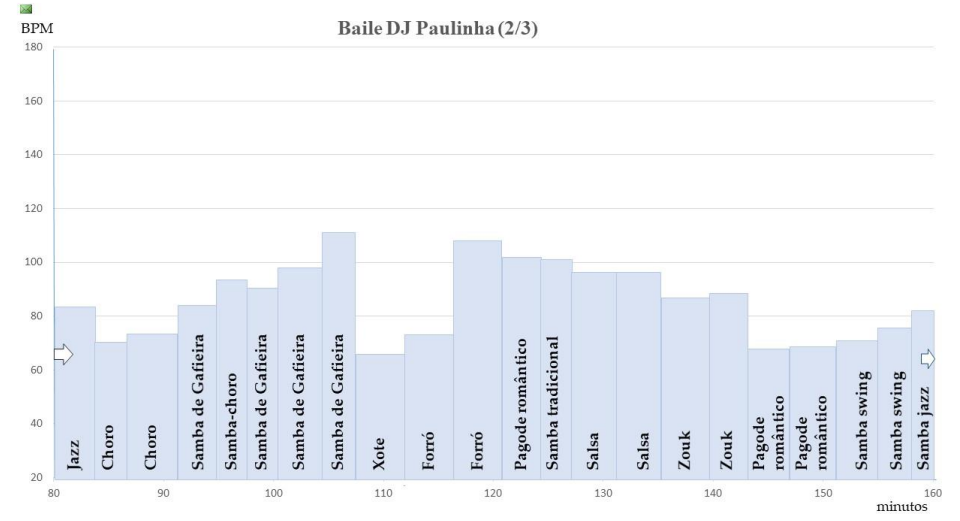
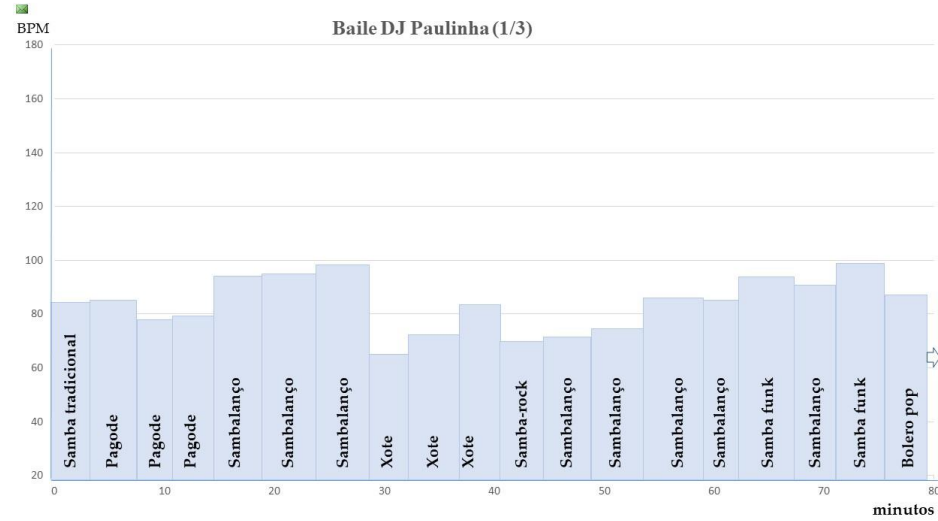
Quadro 10: Durações, Andamentos (BPM) e Gêneros nos Bailes-baile



Quadro 10: Durações, Andamentos (BPM) e Gêneros nos Bailes-baile



Quadro 10: Durações, Andamentos (BPM) e Gêneros nos Bailes-baile



Utilizando a noção de Repertório, foram descritos alguns espaços de gafieira, músicos, formações instrumentais e o conjunto de músicas escolhidas para cada situação. Os anexos do grupo A03 (Descrição detalhada dos Bailes-show e dos Bailes-baile), de A03.01 a A03.10, devem ser considerados como parte integrante do conteúdo do presente capítulo.

Cada lugar apresenta espaços temporais e sociabilidades distintos que estão inter-relacionados com conjuntos de temas e sonoridades específicas: assim pode-se começar a entender o sentido da multiplicidade das gafieiras que foram observadas mais de perto nos últimos quatro anos.

A análise elaborada considerou basicamente os quatro elementos que explicam o Repertório como processo (negociação e execução do repertório): as canções (o que usualmente entende-se como repertório, o conjunto de temas musicais), os executantes (músicos e formações musicais), as circunstâncias da execução (a situação na qual o músico trabalha, podendo ampliar ou limitar o repertório) e o repertório de trabalho (ou “repertório em ação” - um subconjunto do repertório possível).

Para Faulkner e Becker, os músicos executam um repertório quando definem sua eleição coletiva e o tocam, passando da potência para o ato. No caso do baile de gafieira, essas negociações implicam produzir uma sequência de músicas tocadas considerando a relação com a dança de salão, tendo o samba como gênero musical que a identifica. Foi este conceito que originou a divisão de dois grandes Repertórios da gafieira, aqui denominados de “Bailes-show” e “Bailes-baile”.

Nos Bailes-show, a capacidade, que é um dos parâmetros considerados nas análises de Faulkner e Becker, que diz respeito ao virtuosismo e à capacidade de variação e improvisação, evidencia a relação com uma narrativa de qualidade artística (valor) e uma narrativa ligada à memória, à tradição e ao uso do samba.

Nos Bailes-baile, há um foco maior nos códigos da dança de salão, principalmente no uso dos andamentos e das conexões entre as músicas, além de uma narrativa que valoriza mais o uso de um repertório de sucessos nacionais do momento e internacionais, dependendo da circunstância.

Há bailes que são associados a uma maior quantidade de sambas (bailes no subúrbio como os da Pavuna) ou menor (como os bailes da terceira idade). Cada apresentação tem a sua especificidade, mas cada uma destas serve como uma mostra de cada lugar-espaço-agentes, e podem-se perceber diferenças e similaridades entre estes.

Abaixo um quadro com um resumo do que foi analisado neste capítulo.

Quadro 11: Parâmetros na negociação do repertório	
Categoria “Bailes-show”	Categoria “Bailes-baile”
Grupos com vários músicos responsáveis pela atuação, venda de shows, às vezes com produtores contratados ou associados. Geralmente os músicos dividem os rendimentos.	Grupos de músicos que tem um responsável pela produção e venda de shows que tem associação com realizadores de eventos. Geralmente os grupos têm um diretor musical, os músicos ganham um cachê fixo e são contratados para tocar. Os DJs dos Bailes-baile são geralmente professores da academia.
Locais de atuação: festivais, shows, Lapa, Circo Voador, Rio Scenarium.	Locais de atuação: Clubes no centro e no subúrbio, Academias de dança de salão, bailes da terceira idade e de dança de salão.
Repertório potencial ligado ao passado, à tradição, e, em alguns casos, com a necessidade de enfatizar virtuosismos e improvisos.	Uso de narrativas da modernidade, sucessos comerciais do momento.
Menor diversidade de gêneros e estilos variados, maior quantidade de samba.	Maior diversidade de gêneros, incluindo <i>pop</i> , <i>zouk</i> , ritmos latinos, além do samba, bolero e ritmos nordestinos.
Tipos de samba mais usados são: choro, sambas tradicionais/gafieira das décadas de 1930 a 1960, de compositores contemporâneos como Chico Buarque e Djavan, samba-jazz. Possibilidade de inclusão de repertório autoral.	Tipos de samba mais usados são os sambas modernos que mesclam elementos <i>pop</i> como o samba-swing, samba-funk, samba-rock; temas <i>pop</i> com levada de samba e sucessos comerciais. Referências ao repertório das bandas Devaneios, Copa7 e Brasil Show das décadas de 1980. A Orquestra Tabajara (tipo <i>big band</i> é um caso à parte).
Tamanho das músicas é maior e variável. Podendo ter longos improvisos com muitas repetições da forma, duração de até 10 minutos por música.	Tamanho das músicas é menor e homogêneo. Músicas com durações aproximadas de três a quatro minutos por música.
Valorização do virtuosismo com procedimentos como dobra dos andamentos no meio das músicas, velocidade, improvisação.	Valorização da função para a dança e do uso dos códigos de dança: manter, aproximadamente, de 3 a 5 músicas que utilizam o mesmo “passo”: bolero, samba, soltinho, <i>salsa</i> ; com um progressivo aumento de andamento em cada agrupamento. Do lento para o rápido.
BPM são mais altos, com possibilidade de mudanças bruscas.	BPM são mais baixos. As mudanças de andamento não são bruscas e seguem um contínuo e gradativo.
Conexão entre músicas com pausas. Uso de recursos como final espalhado, de participações especiais e apresentação dos músicos.	Os espaços entre as músicas são praticamente nulos, aparentando “medleys de uma hora e meia”. Sem participações especiais.
Arranjos que incluem o processo de “recomposição” alternado ou somado ao de “reelaboração” com possibilidade de criação na hora. Inclui-se criação de introduções, re-harmonizações, uso de “medleys”, preocupação com contrastes timbrísticos.	Uso maior da transcrição com certa homogeneidade na forma e nos arranjos. Há pouco espaço para criações, improvisos e mudanças de textura. Os procedimentos de arranjo ocorrem em relação às levadas, configurando a maneira de tocar para o “baile”. A Orquestra Tabajara (tipo <i>big band</i> é um caso à parte).

CAPÍTULO 4 - SAMBAS DA GAFIEIRA: UMA ABORDAGEM MUSICOLÓGICA

4.1 Gêneros musicais

Este capítulo trata da discussão dos gêneros musicais usados nos bailes³⁷⁵, observados no capítulo 3, com enfoque no samba. A discussão sobre os gêneros musicais parte da noção de que eles são constituídos socialmente, ou seja, as pessoas que vivenciam o campo no qual as músicas estão sendo tocadas entendem determinadas características sonoras, musicais e textuais (se a música for vocal e tiver letra), e determinam socialmente quais as características constituintes de cada gênero.

Uma série de autores trabalharam sobre o conceito de gênero musical de maneiras diversas e apontam a complexidade do tema. Franco Fabbri (1981), em seu artigo *A Theory of Musical Genres: Two Applications* coloca em evidência que um gênero ou um subgênero (subconjunto de um gênero) depende de uma negociação e aceitação social, e pode estar situado na interseção de dois ou mais gêneros:

Um gênero musical é um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é definido por um conjunto de regras socialmente aceitas. A noção de conjunto, tanto para gênero musical quanto para o aparato que o define, significa que podemos falar de subconjuntos como subgêneros, e de todas as operações previstas na teoria de conjuntos: um evento pode estar situado na interseção de dois ou mais gêneros e por isso pertencer aos dois simultaneamente³⁷⁶ (FABBRI, 1981, p. 1).

O autor aponta a necessidade de uma abordagem interdisciplinar “para que todo uso ou prática, musical ou não, que esteja formando um gênero, seja examinado com as ferramentas teóricas mais apropriadas”³⁷⁷ (FABBRI, 1981, p. 2). Elenca algumas categorias³⁷⁸ (tipos de regra) para sua análise e menciona que cada regra tem uma maior ou menor importância,

³⁷⁵ Consideramos duas maneiras de execução musical, uma em que cada banda faz a performance ao vivo e a outra, digitalmente, manipulada por DJs, onde estes escolhem quais e qual a ordem dos fonogramas disponíveis, através de meios digitais (*Ipod*, computador, telefone, etc.). Nos dois tipos de performance é possível identificar características que definem gêneros ou subgêneros musicais através dos discursos e das escolhas feitas por quem vivencia cada circunstância.

³⁷⁶ A musical genre is “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules. The notion of set, both for a genre and for its defining apparatus, means that we can speak of sub-sets like ‘sub-genres’, and of all the operations foreseen by the theory of sets: in particular a certain ‘musical event’ may be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time” (FABBRI, 1981, p. 1).

³⁷⁷ “[...] so that every custom, musical or not, amongst those forming a genre, is examined with the most appropriate theoretical tools” (FABBRI, 1981, p. 2).

³⁷⁸ O autor elenca alguns tipos de regras para caracterizar os gêneros como: as regras formais e técnicas, regras semióticas (códigos que criam uma relação entre a expressão de um evento musical e seu conteúdo, considera-se o texto e o significado da letra), regras comportamentais (abordagem psicológica), sociológicas (significados e estruturas sociais) e por fim regras econômicas e jurídicas (consideram a estrutura econômica e as leis, e são mais sujeitas a ocultações ideológicas).

dependendo de qual for o gênero, e são interligadas. O autor menciona que as regras formais e técnicas são mais levadas em consideração na literatura musicológica, estão enraizadas na cultura musical, e existem várias maneiras de percebê-las:

As regras técnicas e formais em nível composicional têm um papel importante em todos os gêneros musicais. Há regras que são códigos escritos, tratados teóricos, manuais e outras, não menos importantes, que as que são passadas por tradição oral, ou por trabalhos-modelo. Isso também é válido para as regras que se referem a técnicas de performance, características instrumentais e habilidades musicais. Um trompetista clássico (de orquestra) e um de *big band* podem ter o mesmo nível de leitura à primeira vista e memória, mas considerando a embocadura, a extensão e a improvisação, eles não estão em acordo sobre a interpretação de figuras como colcheias e semicolcheias pontuadas. Dois guitarristas, um tocando Segovia e outro punk rock, não tem a mesma concepção de afinação. “A banalidade destes exemplos mostra como as regras de gênero estão enraizadas em nossa cultura musical”³⁷⁹ (FABBRI, 1981, p. 3).

O autor conclui comentando que “a vida dos gêneros tem pouco ou nada em comum com regras e regulamentos, [...], mas preferivelmente ela é alimentada por relações entre as variadas leis, pelas transgressões que se oporão a elas e acima de tudo por ambiguidades”³⁸⁰ (FABBRI, 1985, p. 8). Esta noção da constituição de um gênero musical, que prevê relações entre as variadas normas e as transgressões que se oporão a elas, considerando as ambiguidades, auxilia esta pesquisa, pois hierarquias diferentes para os conjuntos de regras, exceções e ambiguidades foram encontradas na análise dos gêneros usados nos bailes de gafeira.

Em alguns momentos, a questão época (quando foi feita uma composição), as letras (aspectos do significado) e a questão dos aspectos formais, oscilam em importância para as categorizações dos subgêneros do samba, dependendo de quem classifica. Na análise proposta pelos músicos, são as regras formais e técnicas as que mais afloram, por se tratar de músicos profissionais atuantes, com direcionamento da carreira na performance musical, como será observado em seguida.

³⁷⁹ “The formal and technical rules, on a compositional level, play a major role in all musical genres, not only in the so-called “cultivated” ones. There are rules which have a written code, in theoretical treatises or teaching manuals, and others, no less important, which are passed on by oral tradition or through model works. This is also valid for those rules, which refer to performance techniques, to instrumental characteristics, to a musician's ability. The trumpet player in a classical orchestra and the one in a big band are certainly on the same level from the point of view of sight-reading and memory, but from that of embouchure, extension and improvisation they are not in agreement and the interpretation of a rhythmical pattern of dotted quavers and semiquavers will find them in disagreement. The guitarists in a punk group and Andres Segovia have different ideas on the concept of tuning and memory, not to mention all the other aspects. The banality itself of these examples shows how well rooted the rules of genres are in our musical culture” (FABBRI, 1981, p. 3).

³⁸⁰ “We see that the life of genres has little or nothing in common with a Teutonic respect for rules and regulations, but rather that it is fuelled by relationships between various laws, by transgressions against them and above all by ambiguities” (FABBRI, 1981, p. 8).

Samson entende a questão dos gêneros musicais vinculada ao discurso, aos signos (o que se fala sobre) que acabam virando parte da música. Quando se fala em um gênero se criam expectativas que podem ser frustradas ou não:

Se os gêneros eram pensados como historicamente sedimentados, este entendimento mudou para um conceito mais fluido, voltado principalmente para o “discurso” do gênero dentro da comunicação artística e da recepção [...] Um gênero é um nome, ou um “signo”, que se torna parte integrante da música influenciando nossa audição, criando expectativas com relação ao seu conteúdo estilístico e formal que podem ser frustradas ou afirmadas. (SAMSON, 2001 *apud* IMPROTA, 2015, p. 233).

Esta relação entre signo e discurso remete aos estudos de Pablo Vila (1996) e Richard Middleton (1990), que levantam a questão de o discurso musical ser indissociado do discurso que se faz sobre ele mesmo, ou seja, um signo musical é sempre culturalmente posicionado. É necessário repensar como a música incide ou ajuda no processo identitário à luz das novas teorias sociais.

Ao longo do texto *Identities narratives y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones*, Vila (1996) utiliza a ideia de articulação e interpelação (na linha do pós-estruturalismo de Foucault e Derrida), para dar conta de música e identidade. Esta ideia também é encontrada no livro *Studying Popular Music* de Richard Middleton, onde o sentido de articulação ocorre entre elementos musicais e elementos de identidade, sendo possível o surgimento de comunidades que se integram a partir da música. Cria-se entre pessoas, a partir da música, uma identidade, um discurso de aproximação, que é dado pela música. Sendo assim, a música não é simplesmente passiva, no sentido de que ela está lá, refletindo a sociedade: é um processo de mão dupla, onde dois processos acontecem simultaneamente. Então, o sentido de articulação se dá ao se pensar em uma via de mão dupla em que, através dos discursos sobre a música e através do signo musical, as pessoas se relacionam construindo estruturas sociais.

Para Middleton, as críticas, as matérias de jornal e as conversas casuais afetam o sentido da música:

É claro que palavras sobre a música, não só a análise descritiva, mas a resposta da crítica, os comentários jornalísticos e até conversas casuais afetam seu sentido. Os significados de *ragtime*, *rock 'n' roll* ou *punk rock* não podem ser separados dos discursos que os rodeiam (MIDDLETON, 1990, p. 221 *apud* VILA, 1996, p. 6)³⁸¹.

Os significados sobre um gênero musical incluem o que falam sobre ele, sejam os músicos, sejam os jornalistas, dançarinos e DJs. Os discursos sobre o som são feitos através de

³⁸¹ “It is certainly clear that words about music –not only analytic description but also critical response, journalistic commentary and even casual conversation affect its meaning. The significations of *ragtime*, *rock 'n' roll* or *punk rock* cannot be separated from its discourses which surrounded them” (MIDDLETON, 1990, p. 221 *apud* VILA, 1996, p. 6).

uma trama narrativa que é “tecida” por uma perspectiva dialética de uma multiplicidade de discursos.

4.2 Sobre a Metodologia para a identificação dos gêneros musicais

Como metodologia para a discussão dos gêneros musicais optou-se por considerar primordialmente algumas regras formais e técnicas pelo resultado do que foi discutido nas escutas compartilhadas com a DJ e professora Paula Leal e músicos profissionais. Considerando que eu faço parte deste campo, dos músicos atuantes, é possível afirmar que a circulação, o acesso a certas informações e a compreensão de determinados códigos são mais fáceis. Foi possível conseguir o apoio e a solidariedade dos músicos e da DJ para realizar uma extensa escuta coletiva e discussões.

Os encontros com Paula Leal ocorreram ao longo da pesquisa, em diversos lugares: em bailes, nas aulas, em almoços, telefonemas e e-mails trocados. Nos encontros ocorreram entrevistas e conversas informais sobre assuntos que envolvem a gafeira de uma maneira geral: estrutura da escola de danças, sua carreira como dançarina e como DJ, a organização dos gêneros nos bailes, entre outros assuntos. Além das entrevistas, ela me levou a espaços de gafeira e dança de salão como a Academia Ponto de Encontro, o Baile do Meio Dia no CCC e os bailes na Pavuna, com explicações sobre as sociabilidades, tipos de dança e a música. Em todos os bailes visitados da Domingueira da Paulinha, eu sentava ao lado dela, com o telefone ativado para gravar o baile inteiro, a DJ dizia o nome da música e qual gênero musical ela utilizaria para a classificação da música³⁸². Em alguns momentos, dançarinos que estavam por perto no momento em que ela dava a explicação participaram das conversas e nas gravações aparecem conversas espontâneas sobre o que era importante para categorizar uma música, principalmente considerando analogias que dizem respeito ao gênero musical: que músicas possibilitariam as emendas e quais músicas seriam apropriadas para emendar. Estas informações também foram consideradas para a classificação dos gêneros musicais nos quadros que estão disponibilizados nos anexos A03 da tese.

³⁸² Muitas vezes eu não ficava ao lado dela e ia dançar (ela mesmo me pedia para praticar) e, mesmo não estando presente, a identificação da música e do gênero musical sempre foi feita. Após a análise feita no computador separando as faixas, quando percebia que não havia a identificação na gravação, eu enviava o mp3 para ela e ela identificava a música. No dia em que gravei o baile inteiro, que está listado no anexo A03.10, como era aniversário dela, após o “ritual do bolo” um amigo dela continuou o baile como DJ. Algumas músicas nenhum dos dois conheciam, na verdade o DJ que a substituiu foi me informando as músicas a pedido dela, que sempre foi muito solícita durante a pesquisa.

A discussão mais específica sobre os gêneros musicais se deu na Academia de dança Jaime Arôxa - Botafogo, onde a DJ analisou uma das suas *playlist* (que usa no baile) e foi elaborando as considerações sobre como montar (sequenciar) o baile: o que é importante saber sobre um gênero musical e porque ele se adequa a um grupamento. Não houve uma elaboração prévia da entrevista, e grande parte desta entrevista foi transcrita e está disponibilizada em seguida. Ela demonstra uma preocupação³⁸³ com a questão musical, em tentar entender que características musicais são importantes para dar unidade a um grupamento musical. Segundo a DJ, cada música tem uma versão ou uma gravação com características específicas, a época de cada fonograma é um dos principais critérios que ela aborda para a categorização dos gêneros/subgêneros, diferentemente da abordagem mais técnica dos músicos (os que foram entrevistados).

Além das conversas com a DJ, na maioria dos bailes visitados, quando possível, conversei com frequentadores e músicos sobre alguns critérios de seleção musical e caracterização dos repertórios. As explicações vinham repletas de entendimentos variados sobre as características dos gêneros musicais. Muitas vezes estas falas foram gravadas e anotadas em cadernos de campo. Uma delas se deu na van, a caminho de um show, com músicos profissionais que tocam comigo. Coloquei algumas gravações que eu estava ouvindo na época e o resultado foi estimulador, pois havia uma discussão ao vivo entre músicos de distintos instrumentos que tentavam categorizar gêneros musicais, ou seja, percepções que eu não conseguiria elaborar sozinha e que muitas vezes eram divergentes. Comecei a perceber como era complexo o processo de classificação dos gêneros: cada músico com um ponto de vista.

Achei que poderia ser frutífero usar como metodologia uma escuta coletiva dos bailes que eu estava analisando e gravar as discussões. Foi um método para abordar a complexa questão dos gêneros musicais, um método adotado em uma situação festiva, a partir de um almoço em minha casa. Como se tratava de dez bailes inteiros, com muitas horas de duração, a escuta foi feita em duas etapas: parte com um grupo e parte com outro grupo (músicos que tocam os mesmos instrumentos). O baterista não pôde participar de um dos encontros, então a escuta com ele, para finalizar a análise, foi feita individualmente em outro dia. Alguns músicos me pediram para não ser identificados, portanto as falas serão referenciadas pelo nome do instrumento que cada músico toca: o baterista, o baixista, etc. Todos os músicos são profissionais, atuantes no momento da pesquisa, e tocam também em bailes.

³⁸³ Nas aulas na Academia de dança Jaime Arôxa - Botafogo, ela propõe aulas de musicalidade, que se originaram na época em que Jaime Arôxa era o dono da Academia, e ele é o principal formador de todos os atuais professores da Academia.

O laboratório foi feito com músicos de instrumentos variados, como bateria, baixo, violão, teclado, percussão e sopros, para discutir os parâmetros que limitam cada gênero e grafar, principalmente as levadas, dos bailes analisados no capítulo 3. Inicialmente foi dado a cada músico um quadro com nome da música e compositor, e o espaço para o preenchimento do gênero musical. Após a escuta de cada música de cada baile, os músicos classificavam a música. Após a classificação, discutíamos o que cada um considerava mais importante, às vezes chegando a um consenso, outras vezes não. Estas conversas, gravadas e transcritas, foram responsáveis pela seleção das regras formais para a elaboração deste capítulo.

O quadro 10 ressalta a complexidade da classificação, pois cada músico observava uma característica e classificava as músicas de maneira individual. O quadro em questão trata de um trecho analisado do baile do grupo Gafieira Carioca no Rio Scenarium. É possível observar que uma música como “De noite na cama”³⁸⁴ teve inicialmente seis classificações diferentes: samba, sambaião, axé, samba-reggae, olodum, samba-afoxé, samba-ijexá e maxixe no grave. Após a discussão coletiva, optou-se pela classificação como “samba moderno” na parte A, “samba-ijexá” (duas colcheias no grave) na parte B, e o violão faz uma levada de axé ou olodum. Esta é a classificação escrita no anexo da tese, que foi usada durante a análise relatada no capítulo 3.

Nome da música	Baixista	Tecladista	Violonista	Percussionista
Vesti Azul	Samba-rock	Samba-rock.	Pilantragem	Samba-rock
Colombina	Salsa mambo? Salsa Brasil? Bolero?	Bolero acelerado tipo um subgênero do latino	Samba Donato?	salsa/bolero rápido
De noite na cama	Samba parte A sambaião refrão (afoxé?)	Axé samba reggae olodum	Samba afoxé samba moderno	Samba ijexá ou maxixe por causa do grave (duas colcheias no tempo 2)

Quadro 12: Exemplo classificação dos gêneros musicais feita no Laboratório de escutas coletivas

Após a discussão sobre a classificação dos gêneros, foi dada a cada um dos músicos uma partitura e foi pedido para que grafassem como cada instrumento tocaria cada levada. Discutimos coletivamente quais seriam as principais levadas dos sambas tocados nos bailes e qual a melhor maneira de juntar as levadas de cada instrumento em uma partitura apenas e assim chegar na síntese de uma levada básica de cada subgênero analisado. As regras formais e

³⁸⁴ As referências sobre as músicas mencionadas, como composição e referência de gravação se encontram nos quadros dos anexos A03.

técnicas foram as preponderantes nesta análise. Tratava-se de músicos profissionais e esta é a principal linguagem comum de comunicação.

Houve um processo de elaboração e negociação entre a minha percepção dos gêneros, a dos músicos e a da DJ, e o resultado deste processo afetou diretamente a representação gráfica dos gêneros de cada baile, ilustrada no capítulo 3. Questões como letra, levadas, instrumentação, arranjo, época da gravação do áudio, todas essas instâncias serviram para a análise da música mecânica ou ao vivo. A construção das categorias foi elaborada a partir da proposta de constituição de uma “trama narrativa com uma multiplicidade de discursos”. (VILA, 1996, p. 6). A pesquisa participante tem a intenção de dar voz aos sujeitos que participam do campo, são sujeitos em construção, em ação. O resultado destas escutas coletivas somadas com falas complementares como entrevistas feitas ao longo da pesquisa, depoimentos provindos de documentários e entrevistas publicadas, livros e teses, são a fonte para a escrita desta seção.

Como visto no capítulo 3, os bailes de gafieira englobam variados gêneros, como o bolero, ritmos latinos, gêneros variados para se dançar o passo do soltinho, *jazz*, *rock*, a música *pop*, ritmos nordestinos, etc., mas, sem o samba, um baile não poderia ser chamado de gafieira. É por isso que de certa maneira o samba é um gênero que identifica a gafieira, e os seus subgêneros vão delineando os tipos de Repertório.

A análise considerou quatro principais categorias:

- Os subgêneros/a relação com letra e a época das gravações;
- As levadas;
- Os subgêneros/o arranjo (andamento, instrumentação, forma);
- O naipe de metais e a relação com harmonia, melodia e ritmo.

4.3 A época das gravações e a letra

Entrevistei a DJ e professora de dança Paula Leal³⁸⁵ e pedi para que ela mostrasse como organiza os bailes, como pensa as levadas, estilos ou ritmos para ordenar o seu baile. Ela abriu o *laptop* que leva para os bailes com uma pré-seleção de músicas, de cada álbum ou *playlist*, que considera dançantes. Ela usa um programa que simula um *mixer* para fazer as passagens de uma música para outra. Na tela superior à esquerda fica posicionada a música que vai ser tocada com as informações: número da faixa (*track*), minutagem (duração), BPM e nome da música (não necessariamente o nome correto). Na tela à direita fica o áudio que está sendo tocado, com

³⁸⁵ A entrevista foi feita na escola Jaime Arôxa - Botafogo em 13/8/2015.

as mesmas informações. No quadrante central abaixo fica a *playlist* selecionada, e, na parte mais inferior, os arquivos de cada pasta com os áudios disponíveis. A configuração demonstra uma prévia organização por seleção de áudios, os que ela considera dançantes, os BPM e uma seleção de gêneros e subgêneros.

Optei por transcrever a entrevista, pela possibilidade de mostrar a construção do pensamento da DJ e analisar alguns pontos posteriormente. Ela iniciou a amostragem de músicas como “Rio Antigo”³⁸⁶, de Nonato Buzar e Chico Anysio na versão da Alcione, e disse que classificava esta música como um samba de gafieira, um samba antigo:

P (DJ Paulinha) - Quando a gente fala o termo gafieira, a gente está se referindo às coisas antigas, ninguém chama um samba de Seu Jorge de gafieira. Eu chamaria este samba de gafieira [Rio Antigo] porque é antigo [...]. Eu gosto da parte de metal, pra mim a riqueza da música está no metal e na letra. Normalmente os sambas de gafieira tem umas historinhas, tem essa do “Rio Antigo”, tem o “Baile no Elite”³⁸⁷, que é um samba de gafieira com uma historinha do Nei Lopes [Colocou a gravação do CD do Nei Lopes] [...]. Tem uma historinha que acontece com alguém e não tem um refrão.

³⁸⁶ Esta música também estava presente na listagem de músicas baseadas no “Capítulo 3.3 O baile passo a passo” da tese de Veiga (2011, p. 177-218), disponíveis no anexo A05.06. Em sua descrição dos bailes que vivenciou na Estudantina dos anos 2000, Veiga comenta especificamente sobre esta música: “É hora dos casais mais experientes virem dançar ao som de outro sucesso de Alcione: ‘Rio Antigo (Como nos Velhos Tempos)’, um samba-canção saudosista de Nonato Buzar e Chico Anysio muito apreciado por suas numerosas referências a artistas, lugares e programas de lazer das décadas de 1930 a 50, era de ouro do rádio e também das gafieiras cariocas” (VEIGA, 2011, p. 195):

‘Quero um bate-papo na esquina/ Eu quero o Rio antigo com crianças na calçada/ Brincando sem perigo, sem metrô e sem frescão/ O ontem no amanhã/ Eu que pego o bonde 12 de Ipanema/ Pra ver Oscarito e o Grande Otelo no cinema/ Domingo no Rian, hum!/ Deixa eu querer mais, mais paz!/ Quero um pregão de garrafeiro/ Zizinho no gramado, eu quero um samba sincopado/ Taioba, bagageiro e o Desafinado que o Jobim sacou/ Quero um programa de calouros com Ary Barroso/ O Lamartine me ensinando um lá-lá-lá-lá gostoso/ Quero o Café Nice de onde o samba vem/ Quero a Cinelândia estreando ‘E o Vento Levou...’/ Um velho samba do Ataulfo que ninguém jamais gravou/ PRK-30 que valia cem/ Como nos velhos tempos.

A canção “Rio Antigo” foi lançada por Alcione em seu LP/CD *Gostoso Veneno* (Polygram, 1979), e foi regravada por Chico Anysio & Mussum (1981), Wilson Simonal (1998) e Cauby Peixoto (2000).

³⁸⁷ “Baile no Elite”, de Nei Lopes:

Fui a um baile no Elite atendendo a um convite/Do Manoel Garçom (Meu Deus do Céu, que baile bom!) /Que coisa bacana, já do Campo de Santana//Ouvir o velho e bom som: trombone, sax e pistom/O traje era esporte que o calor estava forte/Mas eu fui de jaquetão, para causar boa impressão/Naquele tempo era o requinte o linho S-120/E eu não gostava de blusão (É uma questão de opinião!) /Passei pela portaria, subi a velha escadaria/E penetrei no salão. /Quando dei de cara com a Orquestra Tabajara/E o popular Jamelão, cantando só samba-canção/Norato e Norega, Macaxeira e Zé Bodega/Nas palhetas e metais (E tinha outros muitos mais)/No clarinete o Severino solava um choro tão divino/Desses que já não tem mais (E ele era ainda bem rapaz!)/Refeito dessa surpresa, me aboletei na mesa/Que eu tinha já reservado (Até paguei adiantado)/Manoel, que é dos nossos, trouxe um pires de tremoços/Uma cerveja e um traçado (Pra eu não pegar um resfriado)/Tomei minha Brahma, levantei, tirei a dama/E iniciei meu bailado (No puladinho e no cruzado)/Até Trajano e Mário Jorge que são caras que não fogem/Foram embora humilhados (Eu tava mesmo endiabrado!)/Quando o astro-rei já raiava e a Tabajara caprichava/Seus acordes finais (Para tristeza dos casais)/Toquei a pequena, feito artista de cinema/Em cenas sentimentais (à luz de um abajur lilás)/Num quarto sem forro, perto do pronto-socorro/Uma sirene me acordou (em estado desesperador)/Me levantei, lavei o rosto, quase morro de desgosto/Pois foi um sonho e se acabou/(Seu Néelson Motta deu a nota que hoje o som é *rock and roll*./A Tabajara é muito cara/ e o velho tempo já passou!)

D (a autora) - Mas isso não é samba de breque porque tem as pausas e ele fala?

P- Mas pra gente, dançadamente [*sic*] falando, é um samba de gafeira.

D- Faz diferença a pausa?

P- Faz diferença, porque isso vai aparecer na dança, você vai parar junto com a música, mas o categorizamos como samba de gafeira e não como samba de breque. Músicas do Wilson das Neves também são categorizadas como do mesmo tipo. Se eu tivesse que fazer uma sequência, eu usaria estas músicas, da mais lenta até a mais rápida. [Colocou a música “Grande Hotel”³⁸⁸ de Wilson das Neves, que estava na mesma pasta que a música anterior]. É a mesma coisa, leigamente falando, quer dizer que têm a mesma característica sonora, historinha sem refrão, aí, têm os metais fortes e a forma dos arranjos, que são parecidas.

D- Então você presta atenção na forma?

P- Eu aprendi a prestar atenção na forma e na letra da música por causa do Jaime [Arôxa]. Se eu estou num baile como DJ, fazendo um baile, eu vou botar todos esses sambas juntos. Eu não vou botar Seu Jorge, Wilson das Neves [...]. Deixa eu te mostrar um samba de gafeira que é mais rapidinho. [Colocou a música “Estatutos da Gafeira”, com gravação de Lucinha Bastos, a mesma que ela usou no baile do dia 21/08/2016]. De novo, você está vendo? Naípe de metal, o tipo de arranjo é parecido, conta uma historinha, pra mim isso é samba de gafeira. Não estou falando da dança, mas musicalmente falando. [Paulinha escolhe uma música na sua *playlist*, “Samba da Zona”, de Joyce Moreno, gravação da Orquestra Lunar]. Isso já é samba rápido, e estaria no final da minha sequência. Comecei com “Rio Antigo”, “Baile no Elite”, “Estatutos da Gafeira”, “Grande Hotel” do Wilson das Neves e depois essa. Porque o andamento desta é rápido.

D- Paulinha me mostra outro tipo?

P- Deixe eu te mostrar aqui: o Pedro Miranda é outro tipo. [Paulinha bota a gravação de “Falsa Baiana” na interpretação de Pedro Miranda]. Apesar de eu colocá-la perto da sequência que te mostrei, eu acho bem diferente da gravação dos “Estatutos da gafeira”. Pra mim seria um samba de gafeira moderno, faltam coisas que tem nas gravações antigas: Pedro Miranda é novo perto de Nei Lopes, [na gravação de] Wilson das Neves o arranjo é diferente. As outras músicas me trazem mais um sentido do tradicional, essa gravação é moderna e me parece mais picadinha, não parece suave como as outras. O peso do metal das outras gravações me dá a sensação de um contínuo e essa é mais picada. Algumas gravações do Alfredo Del-Penho e do Moyses Marques eu encaixaria perto da sequência de sambas de gafeira antigos, mas nessa linha do novo. Tem outros estilos, por exemplo, Roberta Sá [colocou a música “Essa Moça Tá Diferente”, gravação de Roberta Sá], a gente chamaria de samba tradicional, mas não seria de gafeira. Eu juntaria assim Roberta Sá, Maria Rita, Mart'nália, Ana Costa, Juliana Diniz, acho todas musicalmente parecidas e eu acho que essas gravações são tradicionais modernas. Não tem o mesmo som que as gravações do Martinho [da Vila]. Se fosse botar o Martinho, botaria perto do Emílio Santiago, Jorge Aragão, mas aí, já é um samba tradicional antigo. Tem uma gravação do Zeca [gravação da música “Ogum”, de Zeca Pagodinho] que eu acho mais pagode, boto

³⁸⁸ “Grande Hotel”, de Wilson das Neves e Chico Buarque

Vens ao meu quarto de hotel/Sem te anunciaries sequer/ Com certeza esqueceste que és/ Que és uma senhora/ Vejo-te andar de tailleur/Atravessando a novela/ Sentes prazer em falar/ De sentimentos de outrora/ Deito-me no canapé/ Não sem antes abrir a janela/ E ver tuas palavras ao léu/ Jogas conversa fora/ Sabes que estive a teus pés/ Sei que serás sempre aquela/ Pretendes me complicar/ Mas passou a nossa hora/ Não me incomodo que fumes/ Podes mesmo te servir à vontade do meu frigobar/Ou levar um souvenir/ Dispõe do meu telefone/ Desejando, liga o interurbano pra qualquer lugar/ E apaga a luz ao sair/ Quando eu pensava em dormir/ Tu chegas vestida de negro/Vens decidida a bulir/ Com quem está posto em sossego/ Entras com ares de atriz/Sabes que sou da plateia/ Deves pensar que ando louco/ Louco pra mudar de ideia, não?/ Pensas que não sou feliz/Entras com roupa de estreia/ Deves saber que ando louco/Louco pra mudar de ideia.

perto do Fundo de Quintal e Arlindo Cruz. E tem o pagode moderno, o Belo tem algumas boas pra dançar, Sorriso Maroto, Revelação, Mumuzinho.

D- E as *big bands*?

P- Minha mãe sempre dançou dança de salão e ela gostava de Ed Lincoln e Cipó (Maestro Cipó) que faziam os sambas orquestrados. Eu uso no baile a Tabajara com “Espinha de Bacalhau”, Cuba Libre tinha o “*Palladium*”, Ed Lincoln com o “*Blues Walk*”, tinha a Tupy [Orquestra Tupy] com “Brasileirinho” [...].

D- E música instrumental?

P- Instrumental? Eu faria uma sequência separada, mas estaria perto do som da gafieira antiga, às vezes eu até misturo um ou outro. Zé da Velha e Silvério Pontes que tem mais a ver com o choro, tipo “Doce de Coco”, e o próprio Paulo Moura. O Zeca do Trombone é instrumental, e tem a maior cara de gafieira, de samba de gafieira.

Continuamos a entrevista considerando outros agrupamentos do samba:

P- Agora, vou te mostrar uma outra linha que é o samba-swing, como o próprio Dhema fala. [Colocou a música “Doce tentação”³⁸⁹, de Dhema]. Eu amo este tipo de levada, acho que é a que me empolga mais, tem mais pressão, a gente dançaria o mesmo samba [os passos ou a dança do samba], mas eu colocaria esta música na sequência de samba-swing. A sensação que eu tenho é que a minha perna vai sair muito explosiva por causa deste som, ele me instiga. Ela não é nem tão rápida. Essa gravação deve ter uns quinze anos, final da década de 1990, ele vem junto com o Bebeto, que é mais conhecido no samba-swing. Bebeto, Dhema, Reinaldo, Bruno Maia, Serginho Meriti, todos estão dentro do mesmo estilo.

D- Você acha que este tipo de música se aproxima mais do que o pessoal dança no subúrbio?

P- Com certeza absolutíssima. É o que me faz ir aos bailes no subúrbio. Foi o que me fez ir. A banda de baile famosa no subúrbio é a Brasil Show e só tocava isso. A levada deles é o swing. Eu amo esse som. [Colocou a música “Minha Coisa Linda”, de Dhema]. Essa gravação não tem tanto metal quanto a outra, mas a levada é a mesma, eu sinto da mesma maneira, eu acho que é uma linha que vem do pagode antigo da década de 1980. Mas isso não é considerado pagode jamais, tanto que nas propagandas vem escrito Bebeto, o rei do *swing*. E têm lentas também, não precisam ser rápidas. Eu dou forma às músicas, o Érico [professor que faz dupla com ela nas aulas de samba de gafieira na Escola Jaime Arôxa] fica rindo da minha cara, mas pra mim essa música é gorda. Uma vez eu fiz uma brincadeira com os bolsistas aqui na escola: eu colocava a música e perguntava “se essa música fosse um homem, como ele seria”. Gordo, alto, magro, elegante, desleixado. Mas eu acabo classificando assim. Uma música do samba-swing tem um “pegadão”, é um negão e o que me move é o toque. Já a música da gafieira antiga seria um senhor elegante com paletó, cabelo cortadinho, cheiroso e me despertaria a vontade de dançar pela música. Você entende? A gafieira na música me emociona, eu volto no tempo, o samba-swing me arrepiava, é mais dançante, são motores diferentes. Essas músicas [do samba-swing] eu escutava quando eu comecei a dançar, há 25 anos.

D- Entendo.

³⁸⁹ “Doce Tentação”, de Dhema

Doce tentação/ Essa menina cheia de encantos/Que chegou por aqui/ Deixou meu coração doido apaixonado/
E eu não pude resistir/Quando ela sorriu já me seduziu/Eu só queria ficar ali/Lado a lado tudo bem/Sorrindo
também que magia/Que alto astral /Parecia cena de cinema/E eu fazendo parte desse filme/Ela parecendo
aquarela/Nessa tela que o amor pintou/Foi só a gente se olhar e ver/Que o amor estava acontecendo/Em nós
não foi preciso ter que usar a voz/ Só um sorriso e tudo foi tão lindo.

P- Pô, nem acredito.

P- Deixe eu te mostrar o Bebeto que é da mesma linha do Dhema. Esse violãozinho que me disseram que é a base do samba-swing. [Colocou a música “Menina Carolina”]. É a mesma levada do Dhema, pelo mesmo motivo que eu danço Dhema, eu danço o Bebeto e também tem metal, só que é mais estridente, mais médio agudo. O metal da gafeira é mais grave, pesadão, é assim que eu escuto. O João Sabiá segue esta linha deles, mas ele chama o som dele de sambalanço porque as maiores influências dele são o Tim Maia, Simonal e o Jorge Ben, que se chamavam [auto denominavam] de sambalanço, mas o violão eu acho bem parecido com o Bebeto e o Dhema. [Paulinha botou a música “Gafeira Maneira”, de Reinaldo]. O metal é todo nas alturas. Tem um outro tipo de levada, que eu chamo de samba-rock, e tem a Paula Lima e o Clube do Balanço, muito diferentes do samba-swing. [Colocou a música “Aeroporto”, do Clube do Balanço]. Eu acho que o sambalanço, o samba-swing e o samba-rock têm um pouco essa influência moderna. E tem o *funk* [...]. Hoje em dia a Anitta e a Valesca Popozuda estão na moda e todo mundo escuta, mas o samba funkeado não é *funk*. O Belo tem umas músicas que a galera do funkeado gosta. Se a galera do Jimmy aparece no meu baile eu toco samba funkeado, por exemplo, “Quase Amor” do Pedro Mariano, que parece que é toda cortada, algumas do Djavan mais antigas, e a dança também é cortada.

D- Essas divisões fazem um baile dar certo?

P- Claro, eu penso assim. Bolero eu divido do mesmo jeito, eu não vou botar Celia Cruz e depois MPB4. Eu vou de Nana Caymmi e Maria Bethânia. Se eu colocar Celia Cruz, vou juntar com Juan Luiz Guerra; o José Feliciano tem a mesma onda que Gloria Estefan, mas também é latino, mais moderno; o George Michael (tem aquela “Miss Sarajevo”) e Michel Bublê que a galera também dança bolero. No soltinho, vou juntar Rita Lee com Léo Jaime, outra junção seria Roberto Carlos, Erasmo e Wanderléa. Se eu botar “Ursinho Blau”, vou juntar com Kid Abelha, porque é anos 1980.

Observei na descrição da DJ que vão se delineando subconjuntos dos subgêneros do samba: sambas de gafeira antigos e modernos, sambas tradicionais antigos e modernos, sambas orquestrados, choro, pagodes antigos e modernos, além de subgêneros de outra “linha” com “motores diferentes” como samba-swing, sambalanço, samba-rock e samba-funk. Estes agrupamentos estão relacionados com a teoria dos conjuntos que Fabbri (1981) metaforicamente mencionou. Cada canção sugere um tipo de arranjo e de sonoridade, e esses arranjos sugerem gravações, que sugerem épocas e gerações. Cada geração tem gravações marcantes e emblemáticas. E é dessa maneira que a DJ vai agrupando os fonogramas para sua performance nos bailes.

Samba de Gafeira

Considerando os parâmetros da DJ Paulinha, além da época da gravação que remete a uma sonoridade antiga (os arranjos), a letra da música (regras semânticas) assume uma importância crucial, pois se refere ao passado e é contada como “estorinha”. A forma musical se estrutura com esta “estorinha”, pois o refrão não é usado, sendo uma forma que se adequa à letra. As gravações que ela chama de sambas de gafeira tradicionais mais modernos, referem-

se a uma geração de cantores que se lançaram artisticamente mais ou menos na mesma época, em meados da década de 2000, como Pedro Miranda, Alfredo Del-Penho, Pedro Paulo Malta e Moyses Marques. É interessante perceber que as noções de antigo e moderno são relativas, pois, por exemplo, a gravação da música “Grande Hotel”, de Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro, classificada como samba de gafieira antigo, é do ano 1996, dez anos antes do lançamento do primeiro CD de Pedro Miranda, em 2006, mas a idade dos artistas e o que eles representam configuram diferenças de tempo e de gerações. A data de lançamento do CD ou LP pode influenciar certos agrupamentos, mas não necessariamente implica que um agrupamento por geração esteja apenas vinculado à data de lançamento de um CD ou LP. Dentro do agrupamento tradicional, ela incluiu o choro e a música orquestrada.

Para Cristiane Cotrim, em entrevista coletiva com os músicos do Cordão do Boitató, a letra do samba na gafieira funciona como uma espécie de metalinguagem:

Pra mim gafieira passa a ideia de ambiente e não dá para dissociar da dança. Da interação do público com a banda, com os arranjos com naipe de sopros, pode ser instrumental ou cantada. Tem compositores como Billy Blanco, João Nogueira. São músicas da gafieira que falam sobre este ambiente (Entrevista concedida por Cristiane Cotrim à autora em 03/07/2014).

Samba Tradicional

Em seguida a DJ diz que há o samba tradicional moderno, mas que não é de gafieira, e ela agrupa cantoras de uma geração: Roberta Sá, Maria Rita, Juliana Diniz e Mart'nália. O timbre (vozes femininas) e a época (geração) foram os critérios para este agrupamento. Para a DJ, nas gravações feitas por estas cantoras ficam ausentes os elementos que constituem a sonoridade da gafieira, por isso a classificação é: “samba tradicional moderno”. O mesmo padrão para organizar grupos dentro dos subgêneros se deu com sua classificação para pagode antigo ou samba tradicional antigo: Martinho da Vila perto de Jorge Aragão e Emílio Santiago. Para o pagode moderno a DJ agrupou gravações de Belo, Sorriso Maroto, Revelação e Mumuzinho.

Na dissertação de mestrado que escrevi em 2008, foram elencados alguns subgêneros do samba identificados através de entrevistas com os músicos Paulo Moura, Mário Sève e Eduardo Neves³⁹⁰. Estas explicações auxiliaram a pesquisa na época, mas os subgêneros mais

³⁹⁰ (SPIELMANN, 2008, p. 66-67):

Samba tradicional. A instrumentação se dá com surdo, tantã, violão, cavaco e pandeiro. O violão está sempre presente, e a maneira de tocar violão no samba popularizou o violão de sete cordas, por causa das linhas de contraponto nas cordas mais graves, utilizadas no gênero.

“modernos” como sambalango, samba-swing, samba-rock e samba-funk não foram mencionados. As definições foram genéricas, pois esse não era o foco da pesquisa na época, e levaram em consideração alguns parâmetros como a instrumentação (samba tradicional, de gafeira e pagode), a geracional (samba-canção, pagode moderno) e o sentido da letra (samba-enredo e samba exaltação).

Samba de Breque, Samba Sincopado e Samba de Gafeira

No programa sobre os 100 anos de samba, produzido pelo Canal Brasil, disponível no site Globosat Play³⁹¹, um dos episódios, dedicado ao Samba de Breque, Samba Sincopado e Samba de Gafeira (temporada 01, episódio 4), mostra uma conversa entre Wilson da Neves, Joyce Moreno, Jards Macalé, Rodrigo Alzuguir, João Callado e Alfredo Del-Penho, durante a qual eles tentam categorizar estes tipos de samba. Optei por transcrever alguns trechos da entrevista que achei pertinentes para a discussão.

Joyce Moreno – O samba é sempre sincopado, mas o que chamamos de samba sincopado é um gênero que tem muito a ver com um jeito de cantar. [...] O Moreira da Silva diz que um dia mandou parar a banda e ele improvisou uma história, seria o primeiro rap brasileiro, ele falava, brincava, agora o que o Moreira da Silva fez, isso virou a característica dele. [...]. Eu sempre achei a gafeira um lugar muito elegante, eu sempre ouvia os discos desta época, Paulo Moura, Elza Soares, Orquestra Tabajara, tudo isso faz parte das orquestras brasileiras de música para a dança.

Alfredo Del-Penho – [...] Muitos compositores fizeram o samba de gafeira, o Geraldo Pereira compôs muito neste estilo, a característica deste samba é aquele fraseado que tem uma característica rítmica muito

Samba de Breque. As músicas do samba de breque são intercaladas com partes faladas, ou diálogos. As letras contavam histórias e eram jocosas. Kid Morengueira foi um especialista neste tipo de samba.

Samba-Canção. O samba-canção foi muito executado nas rádios, com grande influência do estilo e da melodia do bolero e das baladas americanas. As canções deste gênero são românticas e de ritmo mais lento. Noel Rosa, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Dolores Duran, Maysa Matarazzo são alguns dos compositores deste estilo.

Samba-Exaltação. O samba-exaltação é caracterizado por um ufanismo observado nas composições e exalta a cultura do país. “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, é a composição que inaugura esse estilo de samba. Carmen Miranda destaca-se como uma das grandes expoentes.

Samba de Gafeira. Geralmente tem acompanhamento de orquestra. Rápido e muito forte na parte instrumental, é muito usado nas danças de salão.

Samba-Enredo. O samba-enredo é o estilo cantado pelas escolas de samba durante os desfiles de carnaval. Normalmente a letra do samba-enredo conta uma história que servirá de enredo para o desenvolvimento da apresentação da escola de samba. Em geral a música é cantada por um homem, acompanhada sempre por um cavaquinho e pela bateria da escola de samba, produzindo uma textura sonora complexa e densa.

Bossa Nova. A bossa nova é um estilo de samba brasileiro que surgiu na década de 1960. Este estilo é uma fusão dos estilos do jazz com o samba. As interpretações são marcadas por um tom suave, intimista ou sussurrado. Tem em Tom Jobim, João Gilberto, Roberto Menescal, Marcos Valle alguns de seus principais representantes.

Partido Alto. O partido alto costuma ser dividido em duas partes, o refrão e os versos. Partideiros costumam improvisar nos versos, com disputas comuns, e improvisadores talentosos fizeram sua fama e carreira no samba, como Zeca Pagodinho.

Pagode. Surgido nos anos 1980 teve a introdução de três novos instrumentos, o banjo, o tantã e o repique de mão. Usualmente é cantado por uma pessoa acompanhada por cavaquinho, violão e pelo menos por um pandeiro.

³⁹¹ Disponível em: <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil>. Acesso em: 10/06/2016. É preciso ter um cadastro para acessar este link.

grande, e grandes intérpretes como Jorge Veiga, Ciro Monteiro, que eram craques do samba sincopado, que tocavam este repertório que cabia muito nestas orquestras de gafieira. O Ciro Monteiro gravou um repertório incrível e tinha uma malemolência para cantar, ele mudava o volume, brincava com métrica interna, ele tocava caixinha de fósforo [o programa exibe as músicas “Falsa Baiana” e “Se Acaso Você Chegasse”].

Rodrigo Alzuguir - Sobre o Kid Morengueira, o “Acertei no Milhar” é a primeira gravação sem ritmo e melodia³⁹². O Wilson Batista é um dos compositores que mais fez samba de breque [...] e convivia com o Geraldo Pereira e o Haroldo Lobo. Eles faziam um samba um pouco diferente, mais sincopado e mais livre de rima. Esses sambas compostos na década de 1940 não parecem tão distantes do que é feito hoje, feito de uma maneira muito coloquial de cantar, eles mesmo chamavam este samba de samba de bossa, ou samba telecoteco tocado com caixinha de fosforo. O Wilson não tocava nenhum instrumento, fazia tudo na caixinha de fósforo. Era um tipo de samba que fazia muito sucesso em gafieira, porque propiciava aqueles passos de gafieira, aqueles volteios, o puladinho, porque eram muito sincopados, muito gostosos de dançar.

João Callado - O samba de gafieira tem um andamento mais rápido pra dançar e normalmente tem a instrumentação mais pesada. Tem trombone, trompete, saxofone, diferente do regional que é mais leve. Eu acho que a época áurea da gafieira já passou. Mas ainda tem muita gente que faz este tipo de som, como Zé da Velha e Silvério Pontes.

Os entrevistados abordam três subgêneros do samba: o samba de breque, o samba sincopado e o samba de gafieira. Há uma época em comum (décadas de 1940 e 1950) e um grupo de intérpretes e compositores que todos citam: Jorge Veiga, Kid Morengueira, Ciro Monteiro, Geraldo Pereira, entre outros. O “senso comum” é que a síncope é um elemento comum a todos os tipos de samba, com algumas peculiaridades que diferenciariam os subgêneros.

As entrevistas mencionadas no programa “100 anos de Samba” apontam que o samba de breque é caracterizado por uma parada na música: “O Moreira da Silva diz que um dia mandou parar a banda e ele improvisou uma história” (Joyce Moreno); “‘Acertei no Milhar’ é a primeira gravação sem ritmo e melodia” (Rodrigo Alzuguir). Essas falas se remetem ao próprio nome do subgênero: samba de breque.

O breque é uma maneira brasileira de chamar o *break* (parada, quebra em inglês), ou seja, a banda acentua a última nota antes da pausa e o acompanhamento musical para (breca), neste momento o cantor fala a letra. Alzuguir se refere a música sem ritmo e melodia provavelmente porque, como a voz falada não tem alturas definidas como a voz cantada, ele diz que não tem melodia, e como no breque a música fica sem o acompanhamento rítmico, a levada, ele diz que não tem ritmo. Esta fala soa curiosa, pois ritmo e melodia são dois elementos constituintes deste tipo de música, mas provavelmente a referência é ao breque.

³⁹² Tenho a impressão que Alzuguir, quando fez a referência a uma música sem ritmo e melodia, se referia ao momento do breque quando ocorre uma fala.

No mesmo programa, a cantora Joyce Moreno complementa a caracterização do gênero samba de breque apontando o estilo de cantar quase falado, “como se fosse ‘o primeiro rap brasileiro’”, provavelmente uma alusão à voz falada no momento de breque também. Para a DJ Paulinha (na entrevista transcrita acima), na música “Baile no Elite” esta parada (o breque do samba de breque) não afetaria a classificação dos sambas, ela continuaria definindo a música “Baile no Elite” como um samba de gafieira, pois é uma composição “antiga que conta uma estorinha” e têm uma sonoridade que remete a uma época.

Joyce Moreno, no programa sobre os 100 anos de samba, diz que “o samba sincopado” tem muito a ver com um jeito de cantar, Alfredo Del-Penho menciona que este tipo de samba é próprio para a gafieira, e alguns intérpretes, como Ciro Monteiro, têm uma malemolência para cantar com sutilezas na interpretação: mudar o volume, brincar com métrica interna.

João Callado, no mesmo programa, menciona que o samba de gafieira tem um andamento mais rápido, para dançar, e normalmente é tocado com uma instrumentação mais pesada, com trombone, trompete, saxofone, diferente do regional que é mais leve. Já Rodrigo Alzuir indica a associação deste tipo de samba sincopado ou samba “telecoteco”, com uma maneira coloquial de cantar que fazia muito sucesso na gafieira, feito por compositores como Wilson Batista. A levada do samba de gafieira que foi analisada pelos músicos ouvintes foi denominada como samba de “telecoteco” e será discutida em seguida.

Conforme analisado no capítulo 3, a maioria dos sambas sincopados e de gafieira foi encontrada nos Repertórios das bandas de Bailes-show, com compositores como Geraldo Pereira, Haroldo Barbosa, e no baile da DJ Paulinha.

Samba-canção

Outro subgênero encontrado nos bailes foi o samba-canção, que teve o apogeu nas décadas de 1940 e 1950 e era chamado de “samba de meio de ano” (contrastava com os sambas carnavalescos). Os compositores e intérpretes relacionados com esta época são Jamelão, Elizeth Cardoso, Lupicínio Rodrigues, Maysa e Ângela Maria. O coreógrafo e bailarino João Carlos Ramos relacionou:

Quando eu falo do samba-canção eu falo muito mais da onda do que do passo, é meio o que o Rui Castro diz, em vez da cerveja é o whisky. Não é pagode, eu adoro pagode, mas a onda do samba-canção é o estilo meio Casablanca. Baixo, piano, bateria e um sopro (Entrevista concedida por João Carlos Ramos à autora em 01/04/2016).

No programa sobre os 100 anos de samba, mencionado anteriormente (temporada 1, episódio 10³⁹³), sobre a bossa nova e o samba-canção, a partir dos depoimentos de Roberto Menescal, João Donato, Jards Macalé e Sergio Cabral é possível perceber que a semelhança com o bolero e a letra romântica tem um peso para a identificação do subgênero.

Jards Macalé - O samba-canção sai meio do bolero e cria-se um samba que é tipo um bolero lento, mas com características de samba, eu ouvia muito samba-canção desde menino, Elizeth Cardoso passando por Nora Ney.

Sergio Cabral - O samba-canção veio no final dos anos 1920 e veio de uma necessidade dos compositores darem um ar romântico ao samba. O ouvinte brasileiro é romântico, ele gosta. Você pode ver que as letras do samba são letras de amor, mesmo de carnaval, você cantava no carnaval tragédias amorosas terríveis.

Roberto Menescal - A bossa nova veio do samba-canção, era a música que tocava nos rádios, a gente andava de bermuda e ficava esquisito, a gente cantando “Se eu morresse amanhã de manhã não faria falta a ninguém”. Era pesado pra gente, a gente queria a noite, mas queria o sol e o surf também [...]. A gente tinha que mudar a letra.

Carlos Lyra - O samba-canção nada mais é que o bolero mexicano [...]. As primeiras músicas de Tom Jobim: “A Noite”, “Menino”, são todas samba-canção. Compositores como Ary Barroso e Dorival Caymmi faziam samba-canção e músicas como “Foi a noite” são marcantes.

As bandas que observamos nos bailes contemporâneos tocavam sambas-canção com outros agrupamentos, incluindo um repertório romântico e de *pop* internacional bem contrastante com o mencionado acima, mantendo uma identidade comum no que tange ao andamento lento. A classificação “samba-canção” para os sambas lentos destes bailes contemporâneos foi elaborada pelos músicos participantes (da escuta compartilhada), mas sempre vinha com um adjetivo: *samba-canção/pop*, *samba lento/pop*, *bolero/pop* romântico, *samba/bolero*.

Bossa nova ou bossa nova instrumental

Foram observadas bossas novas cantadas ou tocadas instrumentalmente. Por serem temas muito conhecidos, mesmo que a levada seja diferente, ficam associados à bossa nova, em função da época, com destaque para a década de 1960 e os compositores marcantes como: Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Carlos Lyra.

Todas as canções mais conhecidas de Tom Jobim, como “Chega de Saudade”, “Só Tinha de Ser com Você”, “Samba do Avião”, “Wave”, “Garota de Ipanema”, são emblemáticas da bossa-nova e foram tocadas nos bailes visitados. Algumas internacionais como “*The Way You Look Tonight*” (Jerome Kern e Dorothy Fields) foram tocadas com a levada de bossa nova, com

³⁹³ Disponível em: <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil>. Acesso em: 01/03/2017.

as tensões harmônicas características do subgênero e identificadas como tal. Esses temas não geraram controvérsias nas análises e comentários dos músicos.

Sambalanço e Samba-jazz

Outro tipo de classificação que a DJ propôs foi o “sambalanço”, que estaria relacionado a João Sabiá (mais contemporâneo), com influência de Jorge Ben e Tim Maia. Mas a palavra “sambalanço” também é referida como um dos subgêneros contemporâneos e próximos do “samba-jazz” da década de 1960. Souza (2016), que escreveu um livro sobre o sambalanço, elencou artistas como Orlandivo, Ed Lincoln, Durval Ferreira, João Roberto Kelly, Waltel Branco, Elza Soares, Miltoninho, João Donato, Waldir Calmon, Walter Wanderley, entre outros, como representantes da geração que influenciou o repertório tocado nos bailes da década de 1960. Rubão Sabino³⁹⁴, baixista que atuou em bailes a partir da década de 1960, comentou em entrevista que, no fim dos anos 1960, Ed Lincoln, que era “o rei dos bailes no subúrbio”, e outros músicos tocavam nos bailes o repertório de Waldir Calmon, Walter Wanderley, Djalmá Ferreira, mas “o compositor emblemático de gafieira era Geraldo Pereira”.

No programa sobre os 100 anos de samba³⁹⁵, o episódio (temporada 01, episódio 12), dedicado ao sambalanço, samba-rock e outras levadas, mostra depoimentos de Orlandivo, Paula Lima, Diogo Nogueira, Rogê. É possível notar a diferença de épocas a que Orlandivo e Rogê se referem quando mencionam o sambalanço: o primeiro à época de Ed Lincoln, anos 1960-1970, e, o segundo, como gênero contemporâneo com influências de Jorge Ben Jor e diz que o gênero deve ser transformado.

Orlandivo - O sambalanço é um negócio bem social, é entre o samba e a bossa-nova, tem o iê-iê-iê aí dentro, mas tudo aproximado entre o sambão e a bossa. Os clubes começaram a explorar essa coisa da música dançante e eu aí, então eu apareci no meio disto tudo com o conjunto Ed Lincoln que começou a ser solicitado pelos principais clubes do Rio de Janeiro. Os músicos que participavam do conjunto do Ed Lincoln, não eram músicos comuns, eram os grandes músicos de dentro da Música popular brasileira: Wilson das Neves, Toni Tornado, Emílio Santiago, Durval Ferreira, Rubens Bassini, Marcio Montarroyos, caramba! Esses caras cada um era um. A gente se reunia para fazer um grupo assim de maravilhosos músicos brasileiros que faziam parte do conjunto Ed Lincoln.

Rogê - O sambalanço tem essa coisa de dançar junto, do baile da gafieira, das pessoas se arrumarem, isso é tão bonito quando você vê, eu acho que uma coisa tá ligada na outra, uma música para as pessoas dançarem e se alegrarem. [...] O balanço tem essa beleza das pessoas dançarem se conhecerem, ficarem mais juntas eu acho que isto faz parte da cultura do Rio de Janeiro, ele é jovem, mas é pra todo mundo, faz uma ponte com todo mundo. Eu queria que as pessoas enxergassem o balanço como gênero musical e, de uma maneira geral, as pessoas olham o balanço como uma cópia do Jorge Ben. Eu sinto necessidade deste gênero evoluir. Um amigo meu fala: “nós temos

³⁹⁴ Entrevista concedida por Rubão Sabino à autora em 24 de agosto de 2015.

³⁹⁵ Disponível em: <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil>. Acesso em: 01/03/2017.

que matar os nossos ídolos, nós recebemos a matéria, entendemos agora o que a gente pode contribuir para o novo”.

Para os músicos entrevistados (Entrevista feita na van indo para um show), o “sambalanço” é paralelo ao surgimento da bossa-nova e tem a ver com o Beco das Garrafas (em Copacabana), com os trios de jazz, mas também tem relação com o subúrbio e a zona norte. Eles apontam que havia um trânsito entre os bairros e os músicos trocavam influências e maneiras de tocar. Para os entrevistados, quando se fala de samba-jazz pressupõem-se trios com baixo, piano e bateria, como os trios de Luiz Carlos Vinhas e de Dom Um Romão, Rio 65, Bossa Rio, Milton Banana Trio, Zimbo Trio, Tamba Trio e Som 3, que eram muito dançantes, fortemente ligados ao jazz, com muita improvisação. Para os entrevistados existe uma diferença entre o que se chama de sambalanço, samba-jazz e bossa nova, apesar de serem parecidos, “mais ou menos” da mesma época e “mais ou menos” do mesmo lugar.

A tese de Improta (2015) trata especificamente do samba-jazz³⁹⁶, que ele categoriza como um movimento de modernização da música brasileira que se deu no Rio de Janeiro na passagem dos anos 1950 aos 1960. Modernização “representada pelo jazz, embora sem o abandono da raiz/rizoma do samba e da tradição da música dançante latino-americana” (IMPROTA, 2015, p. 14).

Nos bailes analisados no capítulo 3, principalmente nos Bailes-show, encontramos algumas músicas categorizadas como samba-jazz ou sambas instrumentais que tem o improviso como característica das performances analisadas.

Samba década de 1980

Comecei a usar o termo samba da década de 1980, a partir de uma entrevista que fiz com o pianista que tocava na Orquestra de Agostinho Silva e na Orquestra Tropical. Ele mencionou que na década de 1980 havia uma “boa MPB”, e se referia a esse repertório como o samba da década de 1980.

³⁹⁶ Improta (2015) focou sua tese em alguns álbuns e artistas do samba-jazz como: *Turma da Gafieira* (1957), *É Samba Novo* (1963) de Edison Machado, *Você Ainda Não Ouviu Nada!* (1963) de Sérgio Mendes & Bossa Rio, *Coisas* (1965) de Moacir Santos, *Muito à vontade* (1962) e *A Bossa Muito Moderna* (1963) de João Donato e seu trio, *À Vontade Mesmo* (1965) de Raul de Souza, *Diagonal* (1964) de Johnny Alf, *Embaló* (1964) de Tenório Júnior. Sobre o álbum *Turma da Gafieira* Improta comentou que:

“Esta gravação evidencia a importância do baile de gafieira ao movimento, que traz no seu cerne a dança. A invenção do samba-jazz se dá, pois, sobre o ritmo, sobre o foco na construção de levadas originais, sobre a valorização da seção rítmica enfim, sobre a dança e as relações rítmicas que se estabelecem entre sons e pessoas. Esta característica foi fundamental para o surgimento do samba moderno de então, cujos frutos - as racionalizações em categorias musicais - geraram o sambajazz, a bossa nova e também o afrosamba. Estes movimentos são, no fundo, movimentos de reinvenção, ou de modernização do samba” (IMPROTA, 2015, p. 17).

Na década de 1980 eu tocava no lugar do Agostinho Silva quando ele faltava [...]. Até vinte nos atrás trabalhei na Orquestra Tropical, mais ou menos em 1994 até 1996, quem dirigia Sergio Alcântara, tentava fazer um repertório mais artístico. Tinha o Totó baixista e o Marco Hupe era o arranjador. Ele escrevia pra Globo [Orquestra contratada pela TV Globo], era saxofonista e vivia de escrever arranjo de orquestra. Ele era o arranjador da Tropical. A gente geralmente tocava de 23:00 as 04:00 da manhã clássicos da música americana tipo “*Moonglow*” e no meio baile tocava Gonzaguinha, João Bosco, Djavan, Elis Regina com a música “O Bêbado e a Equilibrista”, Ivan Lins que era uma levada meio latina, tinha bolero do Augustin Lara, um pouco de choro. Na década de 1970 e 1980 a MPB boa, eram os sambas da década de 1980. Os trabalhos de dança foram acabando e a noite também. Tinha o Chiko’s Bar, Antonino’s, Mistura Fina. A gente tinha que saber tudo, as músicas de novela, os sucessos da rádio, os sambas-enredo do ano, o campeão, música da Ivete Sangalo, do “É o Tchan”, pagodes,

Kátia Nascimento, trombonista, que atuou durante um longo tempo em “conjuntos de baile”, como Brasil Show, Copa 7, Paratodos e Alto Astral informou que o samba tocado no subúrbio incluía algumas músicas de Djavan, além de alguns sambas do LP *Aquarela* de Emilio Santiago, e o repertório de Alcione e João Bosco era sempre tocado (Entrevista concedida por Kátia Nascimento à autora em 23/08/2016). Alexandre Meritello, em entrevista (já mencionada), também se referiu ao uso de um “samba swingado do subúrbio” onde os temas de Djavan estão presentes: “O pessoal do subúrbio [...] curte muito Djavan antigo, aqueles sambas quebrados, eles querem é dançar gafieira” (Entrevista concedida por Alexandre Meritello à autora em 12/06/2016).

Este subgênero é marcado por compositores de uma geração que fez sucesso nos bailes da década de 1980, cujas composições continuam sendo tocadas, mas com menor frequência. Compositores como Djavan, Gonzaguinha, João Bosco, Ivan Lins e intérpretes como Alcione, Emilio Santiago, Joanna e Elymar Santos trabalharam na década de 1980 nas gafieiras “Asa Branca”, “Estudantina”, “Flor de Lys”, entre outros espaços, e suas canções ficaram muito conhecidas. Eles faziam uso do cancionário romântico e de um certo de samba “quebrado tipo Djavan”. As músicas marcantes são:

- “Saigon” (Claudio Cartier, Paulo Feital e Carlão);
- “Gostoso Veneno” (Wilson Moreira e Nei Lopes);
- “Madalena” (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro De Souza);
- “Flor de Lis”, “Serrado” e “Fato Consumado” (Djavan);
- “Vamos à Luta” (Gonzaguinha);
- “Coqueiro Verde” (Erasmoo Carlos e Roberto Carlos).

Este subgênero permite classificações híbridas, pois “Saigon” pode ser classificado como “samba década de 1980”, mas também como samba-canção, dependendo do andamento

e do arranjo. Às vezes, a classificação “samba década de 1980”, serve só para informar que não se trata de um samba tradicional do tipo sincopado da década de 1950.

Nas entrevistas com os músicos encontramos categorias como “samba tipo Djavan”, “samba quebrado do Djavan” ou “samba tipo anos 1980”. O compositor, os intérpretes e a época definem este tipo de samba. Esse conjunto de sambas, que foram marcantes nos conjuntos de baile a partir da década de 1980, incluindo compositores e intérpretes como Alcione, Emilio Santiago, Djavan, Gonzaguinha, João Bosco e Ivan Lins, foi mencionado nas listas de Veiga (2011), em entrevistas com músicos, e foi classificado dentro dos sambas modernos ou sambas pós-1980.

Samba-swing

A DJ separou subgêneros que ela chama de modernos, com “motores diferentes”, como se fosse um conjunto maior que agrupa os subgêneros samba-rock, samba-swing, samba-funk e sambalço. Para a DJ, “samba-swing” é a maneira como se autodenominam os artistas deste subgênero, como Bebeto, Dhema, Reinaldo, Serginho Meriti, Bruno Maia, entre outros. Ela associa esta sonoridade com a experiência feita em bailes do subúrbio quando começou a dançar.

Kátia Nascimento, trombonista atuante em bailes no subúrbio carioca, informou que no universo da dança de salão se tocava muito mais o “samba-swing” ou “samba do subúrbio”, com as músicas de Bebeto e Serginho Meriti” (Entrevista concedida por Kátia Nascimento à autora em 23/08/2016).

Na entrevista da DJ, puderam ser compreendidas analogias “sinestésicas” (signos) com a fisionomia dos possíveis dançarinos de cada subgênero, pois faz sentido um samba de gafeira que é mais antigo ser pensado como “um senhor elegante”. Era a maneira de se vestir e se portar que ficou na memória de quem frequentava os bailes mais antigos (ou na memória de quem não viveu o baile antigo, mas a “vivência por tabela”). O rapaz forte com um “pegadão” estaria ligado à ideia do jovem e da música *pop*, e há elementos da música *pop* que se encontram neste subgênero (samba-swing).

A fala da DJ mostra claramente um viés emocional e afetivo que remete às questões da memória e da identidade: o que é repetido e selecionado pela memória enquadrada é o que permanece. A banda Brasil Show, o subúrbio e o repertório relacionado com a sonoridade desta época aparecem no baile que ela organiza: expressam as características deste subgênero e são ligados à sua memória afetiva.

Samba-rock e Samba-funk

Para DJ Paulinha, o samba-rock está vinculado a uma geração contemporânea paulista como Funk Como Le Gusta, Paula Lima, Simoninha, mas, para os músicos entrevistados, samba-rock tem origem no movimento da “pilantragem”, também da década de 1960, com artistas como Wilson Simonal, Toni Tornado, Carlos Imperial, Erlon Chaves e, em São Paulo, com o Trio Mocotó. No documentário *Clube do balanço – swing e samba-rock*³⁹⁷ é mencionado que, na década de 1970, as bandas lançaram alguns LPs com influência psicodélica que misturavam o *rock* próprio da década com o *funk* e com o samba: foi o caso da Banda Devaneios e da Banda Black Rio (muitos com a aparência “*black power*” típica da época).

O termo samba-rock abrange várias gerações e agrupamentos de artistas diferenciados. Muitas vezes esta noção de samba-rock se confunde a de samba-funk, pois mostra misturas de influências e os nomes são usados ora de um jeito ora do outro.

Um dos critérios de classificação dos subgêneros do samba envolveu a questão da época: “antigo x moderno”. Sempre que se referiam a épocas, a DJ e os músicos os consideraram como samba tradicional, samba de gafieira, pagode antigo, choro e samba-canção; ou “modernos”: samba moderno, samba-funk, sambalanço, samba-swing, samba-rock, pagode moderno, samba-canção *pop* (além de subgêneros híbridos) e samba-jazz

A partir da noção de agrupamento da DJ e dos músicos entrevistados, do que foi lido e pesquisado sobre a questão dos subgêneros do samba, notamos uma vasta amplitude de variações, nomenclaturas e épocas. Várias dúvidas emergiram: quais são os limites de um subgênero? Será que é possível encontrar parâmetros através das regras formais e técnicas para sistematizá-los? Só a questão geracional explicaria estas categorizações? Como lidar com uma ou mais categorizações em uma canção?

Os gêneros e subgêneros serão, em seguida, analisados a partir de critérios como levadas e arranjo, considerando andamentos, textura, melodia e harmonia. Os principais critérios de análise adotados nas entrevistas e conversas com os músicos foram as regras formais mencionadas por Fabbri (1981, p. 3). Essas regras podem considerar códigos escritos, como manuais composicionais ou sobre a performance, ou também regras que são passadas pela tradição oral sobre a composição, ou técnicas de performance. Os músicos entrevistados são profissionais com enfoque na performance, e estas questões apareceram em primeiro plano para a categorização dos subgêneros do samba tocados nos bailes visitados.

³⁹⁷ *Clube do balanço: Swing & samba-rock, Regatta Music e Black Ninja*. Vídeos disponíveis em www.youtube.com.br, acesso em 15/10/2016.

4.4 Aspectos formais e técnicos: as levadas

A análise das levadas é o primeiro critério que os músicos adotaram para definir os gêneros e subgêneros do samba. Quando perguntados como seria um samba de gafieira, ou um samba *funk*, a resposta natural e imediata dos músicos se referia às levadas. A elaboração desta seção busca a sistematização das levadas e a relação destas com os gêneros/subgêneros entendidos e naturalizados pelos músicos entrevistados.

Retomando a definição de levada abordada por Improta (2015), a levada seria “uma breve fórmula ritmo-harmônica, continuamente repetida com pequenas variações ao longo da música com função de acompanhamento, e que desempenha um papel central não apenas na música brasileira” (IMPROTA, 2015, p. 97).

Segundo o etnomusicólogo Carlos Sandroni:

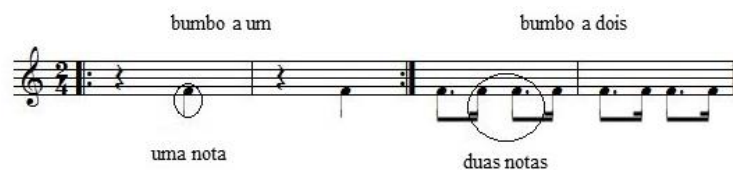
A batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passear com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor, permitem classificá-la num gênero dado, mas antes mesmo que tudo chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom” (SANDRONI, 2001, p. 14 *apud* IMPROTA, 2015, p. 97-98).

Ian Guest, no livro *Arranjo, Método prático – Vol. 1* (1996), define a palavra “levada” como a “base ou centro do som de um conjunto ou orquestra” (GUEST, 1996, p. 69). Ele categoriza a seção rítmico-harmônica subdividindo-a em duas subseções: a dos instrumentos de percussão, na qual está incluída a bateria, e a dos instrumentos harmônicos. Guest demonstra uma espécie de “resumo” ou fusão de informações para grafar os instrumentos harmônicos (baixo, violão/guitarra, piano).

A exemplo do contrabaixo, a escrita para guitarra, teclados e outros instrumentos harmônicos pode ser feita através de cifras, com indicação de gênero, estilo, clima, pulsação etc. passando a integrar a parte rítmico-harmônica do arranjo numa fusão de harmonia e ritmo (GUEST, 1996, p. 75).

Para Guest, a bateria “tem a complexidade sonora de uma orquestra inteira de percussão” justamente pela multiplicidade de possibilidades de execução nos diversos instrumentos que a compõem, merece “atribuições e notações que costumam não passar de esboços de ideias, deixando a definição a critério do baterista” (GUEST, 1996, p. 79).

Um dos músicos entrevistados disse que existem basicamente dois tipos de “bumbo” (parte grave) no samba: quando tem uma nota é chamado “bumbo a um” ou “samba a um”, e com duas notas é chamado “bumbo a dois” ou “samba a dois”.



Exemplo musical 1: comparação entre “bumbo a um” e “bumbo a dois”

O grave, no tempo dois de um compasso 2/4, é um dos elementos fundamentais de caracterização do samba. Apesar de existirem controvérsias sobre a grafia do samba ser 2/4 ou 4/4, por convenção³⁹⁸ o samba é normalmente escrito em 2/4. O motivo que leva alguns indivíduos a questionarem a escrita em 2/4 se dá porque muitas figuras do tamborim ou da caixa ocorrem completas em dois compassos de 2/4, que seria um compasso de 4/4.

Segundo o percussionista:

Geralmente se toca com o ‘bumbo a um’ quando há muita percussão, para não ter muita briga de instrumentos, já que o tantã e o tamborim tocariam estas células na parte grave. Mas nos bailes [com música ao vivo] geralmente a bateria orquestra as divisões das percussões, porque quase não se tem percussão nos grupos e a bateria acaba fazendo a função da percussão (Entrevista concedida pelo percussionista [grupo Músicos 3] à autora em 16/01/2017).

O baterista comentou que às vezes ele toca com o “bumbo a um pra fazer uma diferença, uma variação entre as partes”. Segundo o baixista, o “bumbo a um” remete a uma sonoridade de “samba Maracanã”, aquele do “surdão”, soa menos estilizado e mais ligado às raízes do samba. O baterista quando se referiu ao “bumbo a dois” falou: “é o sambete! Tem o pedal de samba tumtum/tumtum”. (Entrevista concedida pelo grupo Músicos 2 à autora em 9/1/2017).

Na dissertação de mestrado de Spielmann (2008), foram discutidos os aspectos formais do samba e do choro para fins analíticos e de uma maneira simplificada o samba foi descrito assim:

O samba geralmente ocorre na forma A-B-A, na forma de canção, no compasso de 2/4. Às vezes A-A-B-A ou só A-B, é raro encontrar um samba na forma rondó como o choro [...]. O baterista Márcio Villa Bahia³⁹⁹ que tem uma experiência profissional reconhecida com os ritmos brasileiros forneceu informações sobre as levadas de samba. [...] Segundo Bahia, existem dois padrões básicos do samba, que oscilam de acordo com a levada do cavaco do contorno melódico. O partido alto é também uma

³⁹⁸ No livro *Arranjo, Método prático Vol. 1* de Ian Guest é feita uma listagem de gêneros populares categorizados como: pulsação brasileira (samba), pulsação centro-americana (cubana, incluindo *songo*, *guaguancó* 1 e *guaguancó* 2), pulsação swingada (*jazz USA*) e pulsação funkeada. O autor comenta que: “Os gêneros populares apresentam pelo menos quatro tipos de pulsação básica, trazendo cada um uma ampla variedade de acentuações, velocidades e climas” (GUEST, 1996, p. 82). Ele grafa os sambas em 2/4 com a subdivisão de semicolcheias, a subdivisão centro-americana em 2/2 com colcheias como padrão, o jazz e o funk em 4/4. É comum e convencional encontrar a indicação da grafia do samba em 2/4 com as subdivisões em semicolcheias.

³⁹⁹ O baterista Márcio Villa Bahia nasceu em 18/12/1958 na cidade de Niterói RJ. Este baterista pode ser nomeado, pois as referências às suas falas foram retiradas da dissertação de mestrado (SPIELMANN, 2008) em que ele permitiu a nomeação, diferentemente de alguns músicos entrevistados para a presente pesquisa.

variação de samba, mas a sua configuração rítmica é muito característica, tendo assim uma nomenclatura diferenciada. (SPIELMANN, 2008, p. 48-49).

Foi escolhida uma escrita simplificada da bateria, com os elementos que pudessem ilustrar as diferentes levadas. A referência para a escrita se encontra no método de bateria de Figueiredo & Oliveira (2007). Escreve-se da seguinte maneira:



Exemplo musical 2: notação do bumbo, da caixa e do *hi-hat*

Todos os exemplos que forem demonstrados com a bateria seguem este padrão de escrita.

Na dissertação de Spielmann (2008), são relatados dois comentários do baterista Marcio Bahia:

“Segundo Bahia há dois padrões básicos do samba, que oscilam de acordo com a levada do cavaquinho e do contorno melódico” [...] “É interessante notar que a diferença entre as células de samba 1 e 2 [exemplos musicais 3 e 4 respectivamente] se dá na inversão dos compassos. Ao trocar-se o primeiro compasso da célula de samba 1 pelo segundo, tem-se a célula de samba 2 e esta inversão gera uma divisão diferenciada no acompanhamento e na melodia” (Márcio Bahia *apud* SPIELMANN, 2008, p. 49-50).

Célula de samba 1



Exemplo musical 3: célula de samba 1

Célula de samba 2



Exemplo musical 4: célula de samba 2

A “levada” afeta a relação da melodia com o acompanhamento rítmico. A caixa ou o tamborim fazem as diferentes divisões. Este tipo de divisão é chamado usualmente de “levada telecoteco” (é a sonorização da divisão da caixa do samba 1 com sílabas “té” no acento forte e “co” no acento fraco) e pode ocorrer no tamborim ou na caixa da bateria. O exemplo musical 5 demonstra a silabação da levada telecoteco (exemplo musical 3). Todas as semicolcheias foram

escritas, as sílabas “té” e “lé” têm uma acentuação mais forte pela vogal aberta e a sílaba “co”, mais fechada, funciona como uma *ghost note* ou nota abafada.



Exemplo musical 5: grafia da levada de samba 1 telecoteco por sílabas

Entrevistado para esta pesquisa, um baterista mencionou que existem muitas variações do tamborim que podem ser tocadas na caixa no aro, com baquetas e mesmo no prato. Elas não ocorrem na mesma música de maneira homogênea, havendo sempre pequenas variações ao longo das músicas (Entrevista concedida pelo Baterista [grupo Músicos 4] à autora em 23/01/2017). Posteriormente, ele informou em forma manuscrita algumas das possibilidades das claves de samba (exemplo musical 6). Nota-se que ele escreve em 2/4. A divisão número 4 corresponde ao samba 1 (que ele indica como a número um) e a número 5 corresponde ao samba 2: são pequenas variações destas duas levadas.

"CLAVES" DE SAMBA

- 1- BOSSA NOVA
- 2- BOSSA NOVA
- 3- BOSSA NOVA
- 4- "A Nº 1"
- 5-
- 6-
- 7-
- 8-
- 9-
- 10-
- 11- "Coisa da ANTIGA"

Exemplo musical 6: claves de samba

Quando eu mostrei as classificações da DJ Paulinha para os músicos entrevistados, inicialmente ninguém sentia diferenças entre samba-swing, sambalanço e samba-rock, mas o baterista apontou diferenças importantes entre o samba de gafieira (ou o tradicional) e os “modernos”:

Pensando em termos da bateria e da percussão, a primeira mudança [entre o samba de gafieira e o samba swing, sambalanço e samba-rock] é não ter o telecoteco. A caixa não faz o telecoteco, a caixa toca o *backbeat* o tempo dois e quatro ou só no tempo 2 se você considera que é um samba em 2/4. Tem o bumbo dobrando com a caixa nos [tempos] dois e no quatro e a outra linha de percussão que tem é um pandeiro fazendo as 4 semicolcheias. Então uma característica que a gente poderia dizer desta linhagem do samba-swing, samba-rock ou sambalanço, é não ter o telecoteco, nem mesmo insinuado (Entrevista concedida pelo Baterista [grupo Músicos 4] à autora em 23/01/2017).

A partir desta fala, é possível separar as levadas de samba em categorias que usam o telecoteco (exemplo musical 5) e categorias que não usam esta divisão na caixa ou no tamborim. Com uma escuta mais apurada no decorrer das análises, algumas diferenças foram sendo apontadas pelos músicos. Muitas vezes durante o trabalho de classificação constatou-se que uma música pode ter duas levadas, por exemplo, a parte A ter a levada de samba-swing e a parte B aquela de “telecoteco” na caixa da bateria: as músicas não utilizam uma levada “pura”, geralmente apresentam misturas. De uma maneira geral, as levadas que usam o “telecoteco” são: Samba tradicional, Samba ou Choro de gafieira, Samba ou Choro orquestrado. As levadas que usam o *backbeat* são: Sambalanço, Samba-funk e Samba-swing. O samba tem outras características que serão analisadas em seguida.

Samba tradicional e Samba de gafieira

Para os músicos, as levadas do Samba tradicional e do Samba de gafieira não são muito diferentes, principalmente ao serem tocadas em baile. A bateria toca o “telecoteco” na caixa, divisão que imita o tamborim, e o bumbo pode ser escrito a um ou a dois. Outra possibilidade apontada é tocar o samba no prato como se fosse do “estilo Edison Machado”. O samba no prato também é característico do samba-jazz ou do samba instrumental. Segundo Improta (2015), o “samba no prato” de Edison Machado é uma das inovações do samba praticado na época do samba-jazz de 1950-60, e faz “parte deste histórico de estilizações do samba, que perpassa a música brasileira” (IMPROTA, 2015, p. 212).

O exemplo musical 6 pode ser tradicional ou de gafieira dependendo da instrumentação e de outros fatores. Esta representação gráfica foi elaborada a partir da grafia de cada músico, referente ao seu instrumento, na escuta coletiva, e posteriormente grafada por mim com pentagramas superpostos. É um samba a dois (duas notas na parte grave, no bumbo, nas

primeiras e quartas semicolcheias de cada tempo sendo que a primeira semicolcheia do segundo tempo é sempre mais grave, podendo fazer a diferenciação das alturas abafando ou não a pele do bumbo), com a caixa tocando a divisão da levada de samba 2 não começa tética e sim na quarta semicolcheia do compasso anterior como uma antecipação ou na segunda semicolcheia do compasso), a mais comumente tocada. Neste exemplo, o baixo tem uma linha parecida com o bumbo e o violão tem uma linha (divisão rítmica) mais ligada à caixa. É importante ressaltar que os exemplos musicais que serão demonstrados a seguir apresentam uma simplificação das levadas: geralmente há mais sutilezas e variações do que está grafado para a análise.

levada de samba

The image shows a musical score for a samba rhythm in 2/4 time, divided into two measures. The top staff is for the Violão (guitar), the middle for the Baixo (bass), and the bottom for the Bateria (drums). The Violão part consists of eighth notes and rests. The Baixo part consists of quarter notes and rests. The Bateria part shows a complex pattern of eighth notes and rests, representing the drum kit's contribution to the rhythm.

Exemplo musical 7: levada de samba

Uma das principais diferenças apontadas pelos entrevistados, que determinaria se um samba é chamado de gafieira ou de tradicional, passaria pela orquestração: ter mais ou menos percussões, melodia e harmonias, andamentos, o arranjo de metais e segundo eles principalmente “o arranjo de metais em bloco e articulado com a base rítmico-harmônica”. A levada em si não é tão determinante.

Bossa nova ou samba-canção

Esta levada é parecida com a de samba tradicional ou de gafieira, e a caixa toca uma das variações das claves de samba citadas no exemplo musical 6. Geralmente a bossa-nova não é rápida, o samba-canção é sempre lento com BPM abaixo de 60, e muitos samba-canção são tocados com a mesma levada que a bossa-nova. Os sambas-canção que misturam elementos *pop* não têm a levada grafada como no exemplo musical 7 (com o “telecoteco”), eles são tocados (usualmente) como samba-swing, só que em um andamento bem mais lento.

Levada de bossa nova

The musical score for 'Levada de bossa nova' is written in 2/4 time. It features three staves: violão/teclado (guitar/keyboard), baixo (bass), and bumbo (drum). The violão/teclado part consists of a series of chords marked with 'x' symbols. The baixo part features a simple bass line with quarter notes. The bumbo part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplo musical 8: levada de bossa nova

Partido Alto

O exemplo musical 8 representa a levada de partido alto, que, muitas vezes, é a levada utilizada no pagode antigo ou moderno. Segundo o baterista, esta levada é própria para andamentos (BPM) mais rápidos (Entrevista concedida pelo Baterista [grupo Músicos 4] à autora em 23/01/2017).

Levada de partido alto

The musical score for 'Levada de partido alto' is written in 2/4 time. It features three staves: violão (guitar), baixo (bass), and bateria (drum). The violão part consists of a series of chords marked with 'x' symbols. The baixo part features a simple bass line with quarter notes. The bateria part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplo musical 9: levada de partido-alto

Samba-swing (ou sambalanço)

Ao escutar a música “Menina Carolina”, que ficou conhecida pela gravação de Bebeto, e foi classificada pela DJ Paulinha como um samba-swing (“Esse violãozinho que me disseram que é a base do samba-swing”⁴⁰⁰), o violonista observou que a levada do violão dava a impressão de ter algo parecido com a célula rítmica do Olodum, com o uso da palheta na parte aguda das cordas, dando um som percussivo e penetrante por ser agudo e seco. O violão é um dos emblemas desta levada e recorrentemente apontam o violão como uma marca deste som: “aquele violãozinho do Ben Jor”.

⁴⁰⁰ Trecho da entrevista concedida por Paula Leal à autora em 13/8/2015.

O baixista disse que nesta música o baixo faz a levada de samba a dois (não é diferente dos outros sambas) e o baterista disse que a principal característica desta levada para a bateria é que a caixa não faz o telecoteco: no tempo dois a caixa toca o *backbeat* junto com o surdo ou o bumbo. Os músicos comentaram que o samba-swing pode ser tocado com algumas variações: com o baixo e o “bumbo a um”, com mesma levada de violão, e que cada música tem a sua peculiaridade, linhas melódicas do baixo, do violão ou teclado, mas que é possível traçar em linhas gerais uma levada característica (trechos da entrevista concedida pelo Grupo Músicos 2 à autora em 09/01/2017).

Levada de samba-swing variação 1

guitarra

baixo

bateria

bumbo a um caixa no *backbeat*

Exemplo musical 10: levada básica da música “Menina Carolina” (samba-swing)

Levada de samba-swing variação 2

violão

baixo

bateria

bumbo a um bumbo a um
caixa no *backbeat* caixa no *backbeat*

Exemplo musical 11: levada samba-swing com variações

A DJ Paulinha chamou de sambalço contemporâneo alguns temas de João Sabiá e Seu Jorge, artistas que foram influenciados por Jorge Ben e Tim Maia. Ouvimos (eu e o grupo de escuta) respectivamente os temas “Renata Renatinha” de João Sabiá e “Carolina” de Seu

Jorge. Dentre as principais características comentadas constaram: “o violão é igual ao do samba-swing meio Olodum, o tamborim não faz o telecoteco, tem uma acentuação na segunda semicolcheia” (Entrevista concedida pelo grupo Músicos 2 à autora em 09/01/2017). Os músicos não apontaram diferenças entre samba-swing e sambalanço.

Sambalanço/samba ijexá/samba João Donato

Durante a escuta da gravação da música “Coqueiro Verde”, gravada pelo grupo “Clube do Balanço”, o baixista comentou:

Já nessa gravação eu acho que o baixo se parece um pouco com as levadas do Ed Lincoln, pelo menos o baixo, tem uma antecipação de colcheia no segundo tempo, isso na parte A, já no B vai pro samba. Esta levada do Ed Lincoln já é uma variação do sambalanço. É considerado sambalanço, mas tem uma outra jogada, o sambalanço tem várias variações assim como o samba. O João Donato faz uma mistura com a música latina então eu o chamaria de samba tipo João Donato, e o bumbo desta levada é igual ao do ijexá. Ou seja, é meio misturado (Entrevista concedida pelo Baixista [grupo Músicos 1] à autora em 15/05/2016).

Levada de samba ijexá

Exemplo musical 12: levada de samba- ijexá

Neste tipo de levada, o bumbo toca duas colcheias (semicolcheias 1 e 3) no segundo tempo e lembra a figura da levada grave do ijexá, mas segundo os músicos faltariam outros elementos para que a música fosse considerada um ijexá, como a parte aguda do agogô. Usando determinadas divisões características das levadas e misturando-as com outras, configuram-se levadas híbridas como o samba-ijexá ou sambaião (samba com baião).

Durante a escuta da canção “De Noite na Cama” com a performance da banda Gafieira Carioca, foram manifestadas várias opiniões. Um dos músicos inicialmente disse que era um sambaião: “quem inventou esse nome foi o Giffoni”, se referindo ao baixista Adriano Giffoni. O percussionista contestou essa classificação dizendo que não entendia por que ele usaria esse nome, pois, como tem duas colcheias no grave do segundo tempo, não é baião, e disse que o

grave desta levada parecia com o grave da levada de afoxé ou até uma levada de capoeira, mas na verdade “não é nenhuma delas, é uma mistura, porque os outros elementos não indicam afoxé”.

O tecladista levantou a hipótese de ser um maxixe, mas todos concordaram que era um samba misturado com ijexá e que poderia ser uma variação do afoxé, mas bem distante do afoxé original (Entrevista concedida pelo Percussionista [grupo Músicos 2] à autora em 09/01/2017).

Muitas levadas são construídas com partes de outras levadas, gerando levadas híbridas, como estas descritas acima. Os subgêneros, de uma maneira geral, também foram construídos com misturas de elementos e fragmentos de levadas variadas.

Samba-rock ou pilantragem

levada de samba-rock

Exemplo musical 13: levada de samba-rock

Uma das principais características da levada do samba-rock é a acentuação nas terceiras semicolcheias⁴⁰¹ (que soa como se fosse a segunda colcheia de cada tempo), assinalada na partitura, que segundo o baterista “dá esse efeito como se fosse dobrado, como se fosse um *rockinho* ou um *boogaloo*”. Existe uma diferença entre o samba-rock e o samba-swing, pela presença de um pulso acentuado na segunda e na quarta colcheia (terceira e sétima semicolcheia respectivamente) dos compassos:

Esse som tem um lance diferente porque, por exemplo, na bateria o pedal está a dois, o na outra levada [ele se referia ao samba swing] era a “um”, e não é tocado nem *backbeat* nem o telecoteco. Os agudinhos estão nas colcheias que dão esse efeito como se fosse dobrado, como se fosse um *rockinho* ou um *boogaloo*. Olha, o violão não faz aquele Olodum, e alguns instrumentos como o violão pulsam nesta colcheia da síncope. O *Hi-hat* é pessoal nesta grafia do samba-rock, pode ser com semicolcheia, mas fica meio a gosto de quem toca. Eu gosto, às vezes de tocar três semicolcheias e

⁴⁰¹ O grupo “Gafeira Carioca” tocou um *medley* de samba-rock e alguns dançarinos faziam passos de samba e outros de soltinho, que é o passo do *rock*. A música afeta os passos e alguns dançarinos percebem a questão híbrida das levadas e como essas afetam a variedade de passos no salão.

não quatro, quando é muito rápido e o *hi-hat* também pode acentuar com a caixa que é tocada no aro (Entrevista concedida pelo Baterista [grupo Músicos 4] à autora em 23/1/2017).

Samba-funk

Levada de samba-funk

Exemplo musical 14: levada de samba-funk

Para os músicos, a principal característica desta levada é que há uma antecipação no bumbo (na quarta semicolcheia do segundo tempo do segundo compasso) e a presença do *backbeat* na caixa que fica no tempo 2. Para eles, esta é uma das características que vem da música *pop*. Existe uma diferença entre o que é o *funk* e o samba-funk tocado nos bailes: “o primeiro fica mais no chão [o baixista se referia à acentuação no tempo 1, por isso o uso da palavra chão], o grave nos tempos ímpares, e já no samba-funk o grave fica nos tempos pares”. Em muitos casos utilizamos a denominação informal de “Samba Djavan” ou de “tipo Djavan”, pois muitas gravações foram feitas com a levada de samba-funk, como “Aquele Um”, “Maria dos Mercedes” e “Fato Consumado”. Pode-se ouvir um violão estilizado com antecipações que caracterizam as levadas que o artista faz, e é repassado para os outros instrumentos da base rítmico-harmônica.

Além das levadas, podem-se analisar os gêneros e os subgêneros colocando em evidência aspectos do arranjo musical.

4.5 Aspectos formais e técnicos: arranjo, andamento, texturas e forma

Os arranjos, as texturas, os andamentos e a forma afetam muito a classificação dos tipos de samba, e estes parâmetros associados aos outros já abordados, como a época das gravações, as letras e as levadas, vão configurando limites para os subgêneros. Da mesma forma que as outras, esta seção foi escrita com base nas entrevistas e conversas com músicos e DJs participantes, em diálogo com textos e vídeos que abordam os subgêneros.

Samba tradicional

O samba tradicional geralmente é tocado com ênfase nos instrumentos de percussão como o pandeiro, o tamborim e o surdo, incluindo o cavaco, os violões (tocando contrapontos graves típicos do violão de sete cordas), mas a maioria dos sambas tocados nos bailes tinha a bateria e o baixo incluídos na formação instrumental.

Nos bailes visitados não foi encontrada a formação instrumental de um regional típico do samba de raiz ou do choro (pandeiro, cavaco e violão).

Durante a análise, quando os músicos não conseguiam definir um subgênero específico, classificavam-no simplesmente como samba ou samba tradicional. Músicas como “Sem Compromisso” (Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro) e “Samba do Grande Amor” (Chico Buarque) foram algumas vezes tocadas com a letra ou na forma instrumental, o que levou classificações híbridas, como samba tradicional instrumental.

Os sambas de Noel Rosa dos anos 1930, “Com que Roupa”, “Camisa Amarela”, “Conversa de Botequim” e “Feitio de Oração”, bem como os de Chico Buarque, “A Rita”, “Homenagem ao Malandro”, somados a outros sambas de Nelson Cavaquinho, Lupicínio Rodrigues, Wilson das Neves e Dorival Caymmi, formam o conjunto de temas que foram identificados como samba tradicional nos bailes analisados.

Samba de gafieira

Os músicos disseram que a levada do samba de gafieira é a mesma, ou bem parecida, com a de um samba tradicional, mas são as características do arranjo e da instrumentação que definem um ou outro subgênero. A presença do naipe de metais e a maneira como os sopros se comportam na música são algumas das principais características do samba de gafieira.

Segue um resumo elaborado a partir das conversas sobre a caracterização do samba de gafieira:

- Os andamentos não são nem muito lentos e nem muito rápidos;
- Os sopros fazem frases rítmicas que valorizam as síncopes e a bateria muitas vezes pontua essas frases. Geralmente o naipe toca “em bloco”;
- Existe uma relação de pergunta e resposta entre o naipe de metais e a voz;
- A linha melódica da música também é síncopada;
- Existe uma intenção na maneira de tocar que é para dançar (sem alteração de compassos e diminuição de andamentos);
- Presença de improvisos, mas não em exagero;

- Uma maneira de tocar que valoriza o corte das notas e as pausas para dar o “balanço”;
- A Forma musical não tem refrão e a letra aborda crônicas que falam do passado.

As músicas mais representativas tocadas nos bailes analisados foram “Estatutos da Gafieira” (Billy Blanco), “A Volta da Gafieira” (Dedé da Portela e Dida, faz referência a interpretação de Alcione), “Beija-me” (Roberto Martins e Mário Rossi, faz referência a interpretação de Elza Soares), “Chiclete com Banana” (Gordurinha e Almira Castilho), além dos compositores e intérpretes: João Roberto Kelly, Haroldo Barbosa (referência Miltoninho), Nei Lopes e Zeca do Trombone.

A maneira de tocar para a dança é sempre mencionada. Para Zé Menezes, um dos principais responsáveis “pelo balanço” na música é o naipe de metais:

Balanço na música é pausa. Porque você escreve numa maneira que tocando a nota real com um valor real, ela não dá o balanço que você quer. Então o que é que acontece: você tem que usar pausa [e dá um exemplo cantando]. Esse tipo de coisa é uma característica dos metais, então você faz balanço com metais, porque o pessoal dos metais é acostumado a ler esse tipo de coisas com pausa. Já as cordas, você tem que aproveitar as cordas fazendo muitas notas, que essas sim fazem muito bem, mas não são de balanço. Quem faz o balanço é a metaleira. Na gafieira a metaleira é que tem que fazer o balanço e você tem que manter a base mais “maquininha”. É por isso que às vezes vou fazer show aí fora, e os caras dizem que eu implico com o baterista: eu não implico com o baterista, os caras às vezes querem fazer demais (Entrevista concedida por Zé Menezes à autora em 3 de maio de 2014).

A DJ Paulinha, quando se referiu aos sambas de gafieira, fez uma observação com relação às alturas do naipe de metais, enfatizando a importância de um naipe “suave, contínuo e grave”, mas nos sambas de gafieira tradicionais mais modernos (incluindo a geração da década 2000: Pedro Miranda, Alfredo Del-Penho, etc.), o naipe de metais é mais “picadinho”. Provavelmente esse “picadinho” se refere às pausas.

Toma-se como exemplo o choro de gafieira “Amigo Velho”, composição de Raul de Barros, com uma interpretação com menos pausas entre as notas (exemplo musical 15), e com as notas mais pausas ou divisão “picada” (exemplo musical 16).



Exemplo musical 15: interpretação com menos pausas na música “Amigo Velho”



Exemplo musical 16: interpretação com mais pausas na música “Amigo Velho”

Muitas vezes se escreve uma partitura com menos pausas para facilitar a leitura de quem toca à primeira vista, mas se a interpretação for fiel ao que está escrito se pode chegar a uma maneira de tocar menos adequada à gafeira, que pressupõe pausas, como mencionado por Zé Menezes, e acentuações específicas seguindo a linha do tamborim e da caixa. O exemplo musical 16 apresenta as pausas mencionadas.

Considerando o exemplo musical 15, torna-se necessária uma “tradução” da forma escrita para chegar à interpretação com mais pausas ou balanço. Provavelmente era esta a referência à interpretação que Zé Menezes quis ressaltar com a frase: “de maneira que tocando a nota real com um valor real, ela não dá o balanço que você quer” (Entrevista concedida por Zé Menezes à autora em 3 de maio de 2014). O valor real é o que está escrito na partitura e que precisa ser interpretado para obter o “balanço”.

Choro de Gafeira ou Samba-choro

O principal subgênero do choro tocado nos bailes é o chamado Choro de Gafeira ou Samba-choro, que não tem a levada muito diferente do Samba de Gafeira. Existem muitas variações do choro, como: samba-choro, choro-baião, choro-canção, choro lento, choro-seresteiro, choro-ligeiro, polca-choro, choro-serenata e choro-vivo⁴⁰².

Uma das principais características do choro se dá pelas melodias com muitas notas (com o uso de apojaturas, bordaduras, cromatismos, notas de passagem), geralmente em semicolcheias com sínopes, e o uso dos contrapontos realizados pelo violão de sete cordas, que conduz “linhas de baixo por movimentos adjacentes (graus conjuntos) diatônicos ou cromáticos, além de desenhar, de maneiras diversas, grupos de sínopes e semicolcheias em escalas e arpejos” (SÈVE, 1999, p. 18 *apud* SPIELMANN, 2008, p. 37).

⁴⁰² “O choro-canção geralmente tem o andamento mais lento e a melodia se apresenta de uma maneira mais cantável, menos concebida especificamente para o instrumental, como, por exemplo, “Carinhoso” e “Lamentos”, de Pixinguinha, “Doce de Coco” de Jacob do Bandolim. “Tico-tico no Fubá” de Zequinha de Abreu, apesar de ter letra, não tem o perfil melódico para ser um choro-canção: é um choro ligeiro, um choro-serelepe.

O choro-maxixe tem outra forma de acompanhamento, outra “levada”: é um choro com características rítmicas da dança do maxixe.

Choro varandão: geralmente choros dolentes, melancólicos, saudosistas, com andamentos médios.

Polca-choro: o ritmo é bem característico, é a adaptação da polca ao sotaque brasileiro; geralmente os chorões não conhecem a polca europeia.

O Choro-serelepe tem geralmente os andamentos em torno de 120 BPM para cima e o ritmo em 2/4. As divisões são geralmente de semicolcheias.

O choro-cantado é o choro com letra, com versos que geralmente são colocados depois da composição da melodia”.

(SPIELMANN, 2008, p. 38).

Durante a escuta compartilhada com os músicos, “Receita de Samba” de Jacob do Bandolim foi classificada como um samba-choro, e a música “Amigo Velho” como um choro de gafeira. A justificativa de um deles sobre este diferencial foi que “o samba-choro tem mais notas por compasso, e o choro de gafeira parece mais cantado”. Tanto um quanto o outro geralmente têm duas partes e não três partes (forma rondó), característica de alguns tipos de choro.

O samba-choro também é associado a uma ideia rítmica: a melodia tem muitas antecipações como no samba, mas com uma estrutura melódica de choro, com uma linha mais ligada à música instrumental.

O que define um samba-choro é a divisão rítmica de como você acentua ritmicamente a frase. As semicolcheias são acentuadas com a mesma divisão do tamborim. Na música de Jacob é tudo sincopado, sempre se ouve um samba atrás, toca-se na intenção da base de samba, do tamborim. Por exemplo, o samba-choro ‘Bole-Bole’ de Jacob do Bandolim tem três partes, que nem um choro de Pixinguinha: é um choro pela estrutura e um samba pelo ritmo. No ‘Chorinho pra Você’ têm as antecipações que o choro do Callado não tem” (Entrevista concedida por Mário SÈVE à autora *apud* SPIELMANN, 2008, p. 39).

O mesmo critério usado para abordar o samba de gafeira se aplica ao choro de gafeira: o naipe de metais toca em bloco frases mais curtas e sincopadas, com a intenção é de tocar para a dança.

Um dos aspectos interpretativos de Paulo Moura analisados na minha dissertação de mestrado (2008) foi o uso de recursos interpretativos que valorizam o fim das notas (o momento de finalização do som):

[...] Um estrangulamento do som em notas agudas, uma “sujeira” no fim de notas, quase com um ronco no som, que é um efeito que não deixa o som limpo, assim valorizando a expressão daquele momento musical. As próprias notas agudas já indicam um momento de auge na expressão das frases musicais, mas este efeito a valoriza mais ainda. Deve-se considerar este tipo de prática como característica dos músicos que tocam nas gafeiras, um “sotaque” do músico popular (SPIELMANN, 2008, p. 135).

A conclusão da dissertação é sobre a contribuição interpretativa de Paulo Moura através da gafeira, onde se percebeu uma maneira de tocar para dançar:

A contribuição mais especial de Moura não está no choro, nem no samba ou no *jazz*, mas sim no samba-choro e na gafeira, através de uma rítmica voltada para a dança, onde Moura incorpora elementos do choro, do samba e o do *jazz* em sua *performance*, misturando-os, cada qual de uma maneira, criando um modo inconfundível de tocar. (SPIELMANN, 2008, p. 155-156).

As músicas mais representativas categorizadas para este subgênero foram: “Amigo Velho” (Raul de Barros), “Na Glória” (Raul de Barros), “Receita de Samba” (Jacob do Bandolim), “Chorinho pra Você” (Severino Araújo) e “Chorinho de Gafeira” (Astor Silva).

Samba rasgado

O Samba rasgado está ligado ao andamento rápido, geralmente com BPM mais alto que 120. São músicas que encerram alguns bailes para terminar com um auge, uma apoteose, como por exemplo: “Canta Brasil” (David Nasser e Alcir Pires Vermelho) e “*The Blues Walk*” (Clifford Brown), categorizada também como samba instrumental ou samba-jazz. Alguns sambas como “Sem Compromisso” e “Vai Passar” (Chico Buarque), foram tocados com a levada de samba-enredo para possibilitar os andamentos altos.

Samba-canção

O samba-canção está ligado a andamentos mais lentos, com BPM menores que 60, e engloba agrupamentos contrastantes. Geralmente se inicia o baile ou um novo bloco de músicas dentro de um baile com um grupo de sambas-canção, com a finalidade de acalmar o baile. Geralmente este tipo de samba é tocado perto dos boleros e, por causa do andamento, aparece com frequência nos bailes da terceira idade.

É possível considerar como samba-canção ou choro-canção um agrupamento de choros como “Ternura” (K-Ximbinho) e “Doce de Coco” (Jacob do Bandolim), sambas tradicionais como “As Rosas Não Falam” (Cartola) e “Conceição” (Dunga e Jair Amorim). Podem-se considerar como samba-canção os sambas estilizados como “Eu Sei que Vou Te Amar” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), “Ilusão à Toa” (Johnny Alf), “Samba em Prelúdio” (Baden Powell e Vinícius de Moraes), e também sambas modernos com uma orientação mais romântica e influência da música *pop*, como: “Amor Puro” (Djavan), “Saigon” (Claudio Cartier, Paulo Feital e Carlão) e “*Love Never Felt So Good*” (Michael Jackson e Paul Anka). O que ocorre com a classificação destes últimos é certa hibridação: alguns músicos colocaram nomes como “samba-canção *pop* romântico”, “samba balada” ou “bossa lenta canção”.

A DJ Paula Leal, no início da entrevista, comentou que classificaria a música “Rio Antigo” como um samba de gafieira, mas os músicos, devido ao andamento que era lento, não conseguiram classificá-la como tal e preferiram usar a classificação de samba canção. Os parâmetros de classificação têm pesos diferentes em função de quem está categorizando.

Samba-canção e bossa nova orquestrados

Esta classificação diz respeito aos arranjos típicos de *big band*, como os que foram observados na Orquestra Tabajara, que mostram uma evidente referência aos arranjos das *big bands* americanas. Alguns meses antes de falecer, Severino Araújo me concedeu uma entrevista e falou das suas principais influências: “Benny Goodman tocava clarinete, foi meu mestre,

depois Buddy Franco, Tommy Dorsey que tocou comigo no mesmo palco na Tupy, essa raça toda” (Entrevista concedida por Severino Araújo à autora em 16/4/2012).

Nos bailes que analisei, a única performance que incluiu essa categoria foi a da Orquestra Tabajara. São arranjos escritos, com naipes orquestrados em blocos, com a criação de *solis*, introduções e extroduções, com um grande processo de elaboração anterior à performance, cuja criação é vinculada à escrita do arranjador. Este tipo de escrita para formações instrumentais maiores contrasta com os grupos menores que têm maior possibilidade de criar a distribuição de vozes na hora da performance.

Samba instrumental ou samba-jazz

É o subgênero que mais apresentou composições originais nos bailes visitados, o que tem maior quantidade de improvisos e BPM mais altos, nestes últimos casos também classificados como samba rasgado.

Algumas músicas são marcantes e frequentemente ouvidas, como: “*The Blues Walk*” (Clifford Brown, referência Ed Lincoln no LP *The Bossa Nova Exciting Jazz Samba Rhythms Vol. 2*), “O Morro Não Tem Vez” (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes), “Cascavel” (Antônio Adolfo), “Amazonas” (João Donato), “Naná” (Moacir Santos), “Fibra” (Paulo Moura), “Samba de Candango” (Adriano Giffoni).

São composições tocadas em maior quantidade nos Bailes-show, que têm muitos improvisos e apresentam formas maiores. Os grupos podem alterar a maneira de acompanhar criando situações que propiciam o virtuosismo como: dobrar os andamentos para que a música fique mais rápida, criar texturas diferenciadas para valorizar um solista, uso de improvisos coletivos ou improvisos revezados com a bateria de quatro em quatro compassos.

Este subgênero também foi tocado nos Bailes-baile, principalmente os temas mais ligados ao jazz. Com exceção dos bailes de DJ, nos Bailes-baile são tocados menos sambas instrumentais ligados ao choro.

Pagode tradicional

Uma das principais características do pagode tradicional é o uso das percussões com repiques variados, surdo e tantã, com grande atividade no grave. Também é comum o uso do cavaquinho, do violão e do banjo somados à bateria, baixo e teclado. Muitas vezes a levada associada ao pagode é a do partido alto⁴⁰³.

⁴⁰³ A representação gráfica da levada de partido alto é apresentada no exemplo musical 9.

A levada de partido fica diluída nas percussões e é comum o uso de contrastes: menos ou mais instrumentos nas partes da música. No pagode antigo, o som do teclado geralmente é o de piano. Compositores identificados como representantes deste subgênero são: Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho e Martinho da Vila.

Pagode moderno

O pagode moderno também é tocado com ênfase nos instrumentos de percussão, similarmente ao pagode antigo, mas aparecem elementos da música comercial como a guitarra e determinados timbres de teclado, como o som sintetizado das cordas e outras sonoridades eletrônicas. Geralmente a temática é romântica e há uso de repetições na melodia. Para o baterista a diferença entre o pagode moderno e o tradicional, além das letras e do timbre, se dá pelo excesso de convenções rítmicas.

Os grupos tendem a exagerar nas convenções⁴⁰⁴, “cachorros” e arranjos:

Tá tudo no contratempo! As músicas começam na quarta semicolcheia e ficam convenções grandes, antecipadas, cheia de cachorro. Cachorros quilométricos. Ficam nesse esse afã de querer mostrar conhecimento musical e fazem umas convenções que não tem nada a ver com o samba. Pô, no samba você fica fazendo quiáltera de 6? Isso é pra ficar mostrando virtuosismo num lance que na verdade fica bom mostrando a melodia com um bom *groove* (Entrevista concedida pelo Baterista [grupo Músicos 2] à autora em 9/1/2017).

Este subgênero foi observado nos bailes com DJ e, por serem sucessos comerciais, muitas vezes auxiliam os professores a criar um elo de identidade com os alunos. Esta fala é recorrente em professores e bolsistas encontrados nos bailes, que revelam a dificuldade em colocar músicas “desconhecidas” para alunos iniciantes.

Samba-rock

Os arranjos ou andamentos neste subgênero não são tão marcantes quanto a levada e a influência do *rock* mencionados anteriormente. Nas gravações contemporâneas nota-se o uso de teclados com sons modernos (no sentido de que são usados na atualidade, “estão na moda”), samba com bateria e até bateria eletrônica, com pouca percussão e menos instrumentos, e às vezes o uso da guitarra elétrica, e a ausência do violão.

As músicas emblemáticas sugeridas pelos músicos foram “Vesti Azul” (Nonato Buzar), “Nem Vem Que Não Tem” (Carlos Imperial), as mais modernas “Aeroporto” (Marco Mattoli

⁴⁰⁴ Em sua dissertação de mestrado, Paula Faour elaborou um glossário com termos musicais populares e menciona o significado de convenção ou cachorro: “Convenção/cachorro: é uma divisão rítmica e/ou melódica pré-estabelecida que geralmente todos os integrantes do conjunto realizam ao mesmo tempo. A convenção também pode ser para um número determinado de músicos, e o restante do conjunto não realizar” (FAOUR, 2006, p. 101).

e Luiz Vagner) e “Saudade de Jackson do Pandeiro” (Bebeu e Luiz Vagner), gravadas pelo grupo paulista Clube do Balanço, e “São Gonça” (Seu Jorge). Em sites especializados, muitas vezes os termos samba-swing, samba-rock e sambalanço são usados como se fossem o mesmo gênero ou subgênero.

Samba-swing

Nas melodias cantadas e no naipe de metais são usados motivos rítmicos repetitivos, geralmente com notas mais agudas, com uso de escalas pentatônicas e blues que caracterizam uma influência da música “*pop*”. A gravação de referência é “Menina Carolina” (Bedeu e Leleco Teles, na interpretação de Bebeto). Algumas músicas foram classificadas como samba-swing ou pagode moderno, como “Se eu pudesse” (Bruno Maia) e “Fafá Tiete” (Serginho Meriti). Para a DJ Paulinha, esses compositores não são representativos do pagode moderno, mas, para os músicos, devido ao refrão repetitivo e à temática romântica, ficou uma dúvida na classificação.

Sambalanço

Para os músicos foi um pouco difícil delinear as diferenças entre samba-swing e sambalanço, pois a levada é praticamente a mesma. O sambalanço engloba temas que podem também ser classificados como samba-jazz, fazendo a analogia com o termo sambalanço usado na década de 1960, como “*Blues Walk*” e “*Palladium*”, gravados por Ed Lincoln, “Mas que Nada” e “Ive Brussel”, de Jorge Ben Jor. Foram classificadas como sambalanço também algumas músicas que revelam uma clara influência *pop*, como “Gostava Tanto de Você” (Edson Trindade), “Carolina” (Seu Jorge), “Cara Valente” (Marcelo Camelo, referência gravação de Maria Rita), “Dezesseis Toneladas” (Merle Travis, versão em português de Noriel Vilela, referência gravação do Funk Como Le Gusta).

Samba-funk

O grupo “Gafieira Carioca” e a “Banda Estação Rio” usaram recorrentemente o samba-funk como uma maneira de tocar temas que originalmente não foram gravados (ou compostos) com esta levada. Na performance do grupo Gafieira Carioca, a música “Ladeira da Preguiça” de Gilberto Gil foi apresentada com um arranjo misturado com elementos de *jazz* e *funk*: a levada de violão valorizava as segundas e quartas semicolcheias praticamente com a marcação rítmica nas antecipações, e o solo de saxofone se deu em um acorde só, como se diz no jargão musical: “só no *groove*”.

Foram reconhecidos como samba-funk os temas: “Agamamou” de Leandro Lehart (ref.: grupo “Art Popular”), “Descobridor dos 7 Mares” de Michel e Gilson Mendonça (ref.: gravação de Tim Maia), “Convite à Gafieira” do grupo Universo Gafieira, “Brasil Nagô” de Fernando Ébano, “Mr. Wonder” e “Just Kidding” (gravação da Banda Brasil Show).

Este subgênero também agrupa temas de gerações, épocas e arranjos distintos. Algumas músicas do Djavan, como “Flor de Lis” e “Maçã”, foram elencadas como emblemas do samba-funk ou do samba moderno pós-1980, usando duas categorias de análise: uma da levada e outra associada à época.

A DJ Paula Leal coloca que a questão do timbre é importante para identificar o samba funkeado como a pressão no grave ou “batidão”:

Esse fim de semana eu botei Raul de Barros e Zeca do Trombone, mas tem gente que não gosta. O João Sabiá é linha do samba-swing, é ótimo pra dançar. Serginho Meriti, Beбето, Bruno Maia, Dhema, mas o samba funkeado é mais atual tipo o batidão do Marcelo D2, tem pressão de grave (Entrevista concedida por Paula Leal à autora em 15 de outubro de 2014).

Além da questão da época das gravações, das levadas, da instrumentação, dos andamentos, a maneira de tocar afeta a compreensão e o entendimento de quais são os subgêneros. E todos estes parâmetros em articulação configuram a multiplicidade da identificação dos subgêneros, “podendo estar situado na interseção de dois ou mais gêneros e por isso pertencer aos dois simultaneamente, com regras e definições ambíguas” (FABBRI, 1981, p. 1).

4.6 Aspectos formais e técnicos: harmonia, melodia e o naipe de metais

Para analisar as diferenças referentes à melodia, harmonia e aos aspectos rítmico-harmônicos, foram escolhidas duas músicas emblemáticas de épocas distintas. A primeira música é “Estatutos da Gafieira” (Billy Blanco), classificada como um samba de gafieira principalmente pela temática⁴⁰⁵ e época da composição. A letra aborda os códigos da dança de salão dentro da gafieira e é uma composição da década de 1950. Será analisada a gravação interpretada por Lucinha Bastos, tocada no baile da DJ Paulinha. A segunda música é “Menina Carolina” (Bedeu e Leleco Telles)⁴⁰⁶, um samba-swing da década de 1980 que ficou muito

⁴⁰⁵ A letra da canção “Estatutos da Gafieira” ’se encontra na epígrafe desta tese e a letra de “Menina Carolina” vem em seguida.

⁴⁰⁶ Eu encontrei a Carolina/ aquela menina linda que me fez sonhar/ Naquela tarde de domingo/Quando me perdi no seu olhar/Perdido de amor por Carolina/ Sozinho pelas noites eu vaguei/ Só depois de tanto tempo, menina Carolina eu te encontrei/ Aaah sou feliz agora eu vou cantar/ Aaah eu vou amanhecer no azul do seu olhar/ E como vai ser lindo a gente se amar.

conhecido pela performance de Bebeto. Será analisada a gravação interpretada pelo grupo “Gafieira Carioca”.

As duas músicas representam épocas distintas, e os músicos e a DJ concordaram sobre sua classificação, respectivamente Samba de Gafieira e Samba-swing. Esta escolha se deu pela constatação das diferenças, através da análise do repertório feita no capítulo 3.

Existem contrastes entre o que se toca nos Bailes-show, com uso de temas que referenciam o tradicional e antigo, e nos Bailes-baile, que utilizam um conjunto de temas com referência ao moderno, *pop*.

As partituras foram transcritas no formato melodia e cifra.

Estatutos da Gafieira

Billy Blanco

The musical score for "Estatutos da Gafieira" is presented in six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature. The melody is written in eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the notes: Dm, G7, C6, Am, Dm, G7, C6, Am. The second staff continues the melody and includes a first ending and a second ending. Chords are: F, B7/F#, G/F, C/E, Em, Am, Dm, G7, 1. C6, Am, 2. C6, Am. The third staff continues the melody with chords: Dm, G7, C6, Am, Dm, G7, C6, Am. The fourth staff continues the melody with chords: Dm, G7, C6, Am, Dm, G7, C6, Am. The fifth staff continues the melody with chords: Dm, G7, C6, D7, G7, C7. The sixth staff concludes the piece with chords: F, G/F, Em, Am, Dm, G7, C6, Am.

Exemplo musical 17: partitura elaborada da música “Estatutos da Gafieira” baseada na gravação de Lucinha Bastos

Menina Carolina - Bebeto

1

voz e harmonia

A

E+7(#9) Am7 D7

Bm7 E+7(#9) motivo 1 Am7 D7

15 G6 1. E+7(#9) 2. E+7(#9)

B

21 Am7 D7 Bm7 E7

29 Am7 D7 1. G6 E+7(#9)

37 2. G6 E+7(#9)

Exemplo musical 18: partitura elaborada da música “Menina Carolina”, baseada na gravação do grupo “Gafieira Carioca”, no Rio Scenarium

É possível observar que o ritmo harmônico entre as duas é bem diferente: na primeira música, a harmonia se estrutura com dois acordes por compasso e, na segunda, um acorde a cada dois compassos. Há uma similaridade nas funções harmônicas com recorrência da estrutura II-V-I: na primeira música os acordes Dm-G7-C6-Am e na segunda Am-D7-Bm7-E7. Quase não há notas fora da escala diatônica: são dois exemplos tonais, sem tensões ou modulações.

Os exemplos musicais 19 e 20 apresentam uma divisão da música “Estatutos da Gafieira” em frases musicais. É possível notar que a parte “A” tem duas frases. A parte “B” tem 4 frases com poucas pausas e com um uso de semicolcheias.

Os exemplos musicais 21, 22 e 23 mostram graficamente o uso de notas repetidas e arpejos, o que remete às características melódicas do choro, mas também de voz falada pelas notas repetidas.

Two staves of musical notation. The first staff is in treble clef, 2/4 time, with chords Dm, G7, C6, Am, Dm, G7, C6. The second staff is in bass clef, 2/4 time, with chords B7/F#, Am, F, C/E, G/F, Em, Am, Dm, G7, C6, A.

Exemplo musical 19: frases da parte A de “Estatutos da Gafieira”

Four staves of musical notation. The first staff has chords Am, Dm, G7, C6, Am, Dm, G7, C6. The second staff has chords Am, Dm, G7, C6, Am, Dm, G7. The third staff has chords Am, Dm, G7, C6, D7. The fourth staff has chords F, G/F, Em, Am, Dm, G7, C6, Am.

Exemplo musical 20: frases da parte B de “Estatutos da Gafieira”

One staff of musical notation in bass clef, 2/4 time, with chords B7/F#, Am, F, C/E, G/F, Em.

Exemplo musical 21: uso de notas repetidas em “Estatutos da Gafieira”

One staff of musical notation in bass clef, 2/4 time, with chords Am, Dm, G7.

Exemplo musical 22: uso de notas repetidas e arpejo em “Estatutos da Gafieira”



Exemplo musical 23: usos de arpejos de “Estatutos da Gafeira”

Os exemplos musicais 24 e 25 mostram uma divisão em frases da música “Menina Carolina”. É possível notar que a parte “A” tem duas frases que são praticamente iguais e se repetem, e a parte “B”, que é o refrão, tem três frases.

Exemplo musical 24: “Menina Carolina”, Parte A

Exemplo musical 25: “Menina Carolina”, Parte B (refrão)

Na parte “B”, há uma estrutura de coro e resposta do cantor-solista que é repetida três vezes em alturas diferentes, sendo que a primeira e a terceira praticamente são iguais.



Exemplo musical 26: “Menina Carolina”, Inciso do coro feminino (pergunta)



Exemplo musical 27: resposta do cantor-solista na música “Menina Carolina”

Nesta música, é marcante a quantidade de repetições motivicas e das frases, além do uso de uma estrutura de frases com a fórmula “pergunta-resposta”, que acaba facilitando a memorização da música, que, por isso, fica mais ligada a uma estética comercial. A extensão melódica é menor que uma oitava, o que também configura uma melodia confortável para a voz e sem saltos melódicos amplos.

As duas músicas não têm acordes e funções harmônicas muito diferentes, nem notas alteradas do campo diatônico, mas o ritmo harmônico é diferente: apresenta maior movimentação na música mais antiga, com pouco espaço entre as frases. Na segunda música, ocorre o contrário, há um espaçamento entre as frases, que são geralmente repetidas. As duas estruturas ficam ligadas a duas influências bem distintas, uma que vem do choro (ou do samba-choro), a outra da música com mais elementos *pop*.

Cada música tem a sua particularidade harmônica, melódica e rítmica, com levadas, andamentos e arranjos próprios, mas elas representam épocas, estilos, grupos de músicos e pessoas que elaboram o signo musical, e é através destes signos que as pessoas se relacionam criando identidades. Estas duas músicas analisadas representam principalmente a questão do antigo e moderno. São signos musicais que foram criados pelos músicos, são entendidos e assimilados pelos músicos em comunicação com o que se fala sobre a música, a escuta e a dança. É um processo de mão dupla em que a escuta, a performance, a fala e as expectativas estão em jogo contínuo, umas alimentando as outras.

Esse processo está relacionado com o que abordamos, no capítulo 3, sobre as negociações de repertório e as circunstâncias de execução, sobre as características de cada espaço, e o tipo de acervo ou repertório potencial que cada situação exige.

No capítulo 3, foi observado, através das conversas com os músicos do laboratório de escuta coletiva e das posteriores análises para a elaboração dos gráficos, que, de uma maneira geral, os bailes que usam um repertório mais antigo são os Bailes-show, e os que usam um mais moderno são os Bailes-baile (com exceção da Orquestra Tabajara).

4.7 A maneira de tocar: o arranjo, uma aplicação

O arranjo, com suas distintas variáveis (orquestração, distribuição, forma e andamento), tem um papel importante para a definição dos subgêneros. Dentre as músicas que se repetiram em mais de três bailes analisados no capítulo 3, encontramos a composição “Sem Compromisso” (Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro) que menciona a situação de uma dama que, no salão, troca de parceiro e acaba não firmando o compromisso de dançar com quem a levou para o baile⁴⁰⁷. Essa letra tem, como característica, as “estorinhas” do samba de gafieira apontadas por Paula Leal, mas a maneira de tocar afeta esta classificação e, em algumas das performances analisadas, este samba não foi considerado como um samba de gafieira pelos músicos entrevistados, apesar da letra. A classificação oscilou entre samba tradicional, samba rasgado e samba de gafieira. Nesta análise, não estão incluídos os sambas “modernos *pop*” pois não foram encontrados arranjos desta música com levadas modernas/*pop*⁴⁰⁸.

Comparando inicialmente a forma musical das três performances, nota-se que a música tinha tamanhos e andamentos diferentes, mas o tamanho das partes A e B (16 compassos cada uma) não variou em nenhuma das performances. A variação se deu na quantidade de repetições de cada parte e nas introduções, que em cada uma das performances foram diferentes.

Segue um esquema sintético que descreve a forma, a distribuição de solos, os andamentos e a minutagem total de cada gravação da música “Sem Compromisso”.

Baile do Almeidinha

Tom Sol menor, BPM 124, 05:47 min.

Introdução (bandolim) / AA (tema cantado) / B (tema no bandolim) / AB (tema no bandolim) / ABAB (improviso do bandolim) / ABAB (improviso do trompete) /

⁴⁰⁷ Você só dança com ele/E diz que é sem compromisso/É bom acabar com isso/Não sou nenhum pai-joão/Quem trouxe você fui eu/Não faça papel de louca/ Prá não haver bate-boca dentro do salão/Quando toca um samba/E eu lhe tiro pra dançar/Você me diz: não, eu agora tenho par/E sai dançando com ele, alegre e feliz/Quando para o samba/Bate palmas, pede bis.

⁴⁰⁸ Encontramos versões da música “Estatutos da gafieira”, com a interpretação de Elza Soares, onde há levadas híbridas entre samba-swing e samba de gafieira no CD *O Talento De Elza Soares*, EMI, 2004. É possível vislumbrar arranjos com levadas mais *pop* para sucessos das décadas passadas.

ABAB (improvisado do sax tenor) / A (tema na voz) / B (tema no bandolim) / repete 4 vezes a introdução.

Daniela Spielmann Quarteto:

Tom Ré menor, BPM 97, 03:26 min.

Introdução (quatro sopros: flauta, flügelhorn, sax tenor e trombone) / A (tema no trombone) / A (tema na flauta e sax tenor) / B (tema no flügelhorn com contraponto de flauta e sax tenor) / A (improvisado de sax tenor) / A (improvisado de flügelhorn) / B (tema no trombone) / A (improvisado flauta) / A (improvisado violão) / B (tema no flügelhorn) / final com repetição do último motivo de 4 compassos três vezes.

Gafieira na Surdina:

Tom Dó menor, BPM 102, 02:25 min.

Introdução (sax tenor e trompete) / AAB (tema cantado) / A (improvisado de sax tenor) / A (improvisado de trompete) / B (improvisado de teclado) / A (tema cantado) repetição dos 4 últimos compassos e final convencionado com 2 compassos para emendar com a próxima música.

A partir do esquema proposto acima, com a amostragem dos solistas de cada parte demonstrando a estruturação de cada performance, surgiu a pergunta: como a forma poderia afetar a questão do subgênero? A performance do Baile do Almeidinha apresentou uma forma longa. A parte A foi cantada e a parte B foi solada pelo bandolim. Os solistas improvisaram na forma da música toda. O tamanho da forma da performance do “Daniela Spielmann Quarteto” foi menor que o do “Baile do Almeidinha” e os improvisos foram alternados a cada parte da música. O menor tamanho da forma foi o do grupo “Gafieira na Surdina”, cujo principal solista foi a voz, com três improvisos em cada parte alternadamente. O improvisado no “Baile do Almeidinha” se deu nos moldes do jazz, tema-improvisos-tema, o que afetou um pouco a identificação dos subgêneros, que oscilou entre o samba-jazz e o samba instrumental, pela quantidade de improvisos. Nos outros bailes a forma não tem essa característica.

Outras perguntas foram sendo elaboradas para discutir os parâmetros: como as levadas poderiam afetar a questão do subgênero? No “Baile do Almeidinha” o bumbo é tocado a um, como no partido alto, por causa do andamento que foi rápido. Esta levada estaria entre o samba de gafieira pela composição, samba de partido por causa do bumbo a um, e quase um sambanredo pela velocidade alta. Para o baterista (que ouviu os bailes no processo de escuta coletiva) há misturas na maneira como se tocam as músicas e, referindo-se à performance no “Baile do Almeidinha”, ele disse: “Eu diria que seria um samba de gafieira rápido e como se fosse partido alto, com o grave só no dois, sem o bumbo duplo. Eu diria que aí seria um samba de gafieira,

samba de partido e quase um samba-enredo” (Entrevista concedida pelo Bateria [grupo Músicos 2] à autora em 9/1/2017).

No baile do “Daniela Spielmann Quarteto”, a levada básica foi com o “bumbo a dois”, pois esta era mais lenta. O grupo “Gafieira na Surdina” apresentou um andamento que se situava entre as duas últimas performances, nem tão lento nem tão rápido. A levada básica também foi com o “bumbo a dois”, mas o grupo apresentou convenções rítmicas e harmônicas em vários trechos do arranjo de base. Na primeira parte, a textura de cavaquinho e voz contrastou com a entrada da banda no meio do primeiro A. Em seguida, a banda realizou uma clara mudança de levada na parte B, tocando a levada de partido alto, criando novamente um contraste de timbres na entrada da banda toda. O arranjo de base ou da levada nestes dois últimos bailes tem uma relação clara com o andamento, pois é difícil tocar o samba “telecoteco” característico do samba de gafieira com o andamento muito acelerado.

Como a distribuição de vozes pode afetar a questão do subgênero? No “Baile do Almeidinha” os arranjos eram improvisados, um solista tocava a melodia e os outros faziam contrapontos livres.

No baile do “Daniela Spielmann Quarteto”, em muitos momentos, os solistas dobraram a melodia (uníssono ou em oitavas) ou abriram vozes com a mesma divisão rítmica. Para que quatro instrumentistas toquem simultaneamente sem que uma confusão de notas sobrepostas aflore, é necessária uma noção de organização na distribuição de vozes do arranjo. Mas este arranjo era improvisado: nas estantes de partituras não tinha nada além do que a partitura com a melodia e cifra. Foi através de movimentos corporais e olhares que os temas foram divididos entre os solistas.

Na segunda vez que foi tocada a parte B com o tema solado pelo trombone, o trompete fazia frases nos intervalos da melodia principal e a flauta e o sax realizavam notas longas. Esse revezamento, com este tipo de procedimento, ocorreu na música toda, alternado com pausas nos contrapontos para situações de contraste de timbres, como na primeira parte da música, onde o tema foi solado apenas pelo trombone, sem contrapontos. A característica principal neste tipo arranjo é a valorização dos contrapontos mantendo a melodia aparente, com poucas melodias “em bloco”, lembrando os contrapontos típicos do choro.

O grupo “Gafieira na Surdina” apresentou mais sutilezas no arranjo de base, valorizando a relação entre a voz e o naipe de metais em situações de pergunta e resposta (exemplo musical 28), com frases e sincopadas, com arranjo de sopros articulado colado com a base rítmico-harmônica (exemplo musical 29), característica do samba de gafieira anteriormente mencionada. O acompanhamento foi feito somente pelo cavaquinho até o compasso 12 da parte

A, quando a bateria fez uma “virada” e o resto da banda entrou através de uma convenção rítmica com síncopes. Para os músicos que analisavam e escutavam as diferentes performances, estes procedimentos de arranjo definiam como era caracterizada cada versão.

Sem Compromisso 1

Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the voice part (VOZ) and metal percussion (naipe de metais). The voice part has a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The metal percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes. Chords G7, Cm, G7, Cm, and C7 are indicated above the voice staff. The second system (measures 6-9) continues the voice part with notes G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Chords Fm7, Bb7, Eb, and A7 G7 are indicated. The third system (measures 10-13) shows the voice part with notes G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Chords Cm, G7, Cm, and C7 are indicated. The fourth system (measures 14-17) shows the voice part with notes G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. Chords G7, Cm7, and a final chord are indicated. The score ends with a double bar line.

Exemplo Musical 28: procedimentos de pergunta e resposta entre a voz e o naipe de metais na performance do grupo “Gafieira na Surdina”

Sem Compromisso

Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro

The image displays a musical score for the piece "Sem Compromisso" by Geraldo Pereira and Nelson Trigueiro. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for VOZ (Vocal), Naípe de metais (Metal Percussion), cavaco (Cavaquinho), violão (Guitar), baixo (Bass), and bateria (Drums). The second system shows a continuation of the instrumental parts. Above the vocal staff, a sequence of chords is provided: A, Cm, G7, Cm, C7, Fm7, Bb7, Eb, and Ab7 G7. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, indicating a complex rhythmic structure. The metal percussion part is notably silent in the first system but becomes active in the second system, playing a syncopated pattern.

Exemplo musical 29: melodia, naípe e base da Parte A da música "Sem Compromisso", na performance do grupo "Gafieira na Surdina"

Outro exemplo da relação do naípe de metais com a voz e a base rítmica foi encontrado na música "A Volta da Gafieira" com a performance do grupo "Gafieira Carioca" (exemplo musical 30), cujo naípe de metais entrou na segunda repetição da segunda frase da parte A (terceiro pentagrama) e fez frases curtas, sincopadas e acentuadas, contrapontando a voz. É possível observar frases sincopadas na linha da introdução dos metais: todo final de compasso é ligado com a nota do compasso seguinte e acentuado na quarta colcheia do segundo tempo. Encontramos a valorização da síncope na linha melódica da voz. A cada dois compassos a última semicolcheia é ligada criando uma antecipação melódica para o compasso seguinte. Esta

melodia é articulada com caixa do samba 2 do samba telecoteco, típico da gafeira e também do naipe de metais.

A Volta da Gafeira

INTRO

voz

naipe

A

Chords: Cm⁷, F⁷, B^b6, B^bdim, Cm⁷, F+⁷(#9), 1. B^bmaj⁷, G+⁷(#9), 2. B^bmaj⁷, G+⁷

Exemplo musical 30: relação melódica entre naipe de metais e voz na música “A Volta da Gafeira” performance do grupo Gafeira Carioca

Há hierarquias de regras diferentes para cada canção. Foram elencadas algumas como: a época da composição, as levadas, os arranjos (considerando o andamento e a textura), a forma, a harmonia, a melodia e o comportamento do naipe de metais. Uma música pode abarcar várias classificações dependendo de qual critério se está usando, pode ser um samba-funk pela levada e samba da década de 1980 pela época. Outra música pode usar levadas misturadas, pode usar a levada de um samba-swing na parte A e usar a levada de telecoteco na parte B. Se a levada estiver vinculada à época, uma música tem, pelo menos no aspecto da levada, a mistura de duas épocas.

O arranjo afeta a classificação da música mudando incisivamente a maneira dela soar, como foi observado no exemplo da música “Sem Compromisso” analisando e comparando forma, andamento, textura, e a maneira de arranjar o naipe de metais. Além do mais se podem fazer arranjos contemporâneos para músicas antigas, como um jogo de signos: o passado e o presente.

As performances ou gravações contemporâneas sempre soam diferentemente de uma apresentação ou um LP, por exemplo, de 1950, mesmo se a proposta do grupo musical for aquela de imitar. A tecnologia mudou a escuta e a maneira de tocar, o que acaba levando a classificações engraçadas, mas compreensíveis, como aquela do samba de gafieira tradicional moderno. O tradicional provavelmente se refere à inspiração e o moderno é porque foi gravado no contemporâneo, que é a maneira que a DJ se referiu aos artistas da década de 2000.

A partir do que foi discutido sobre os gêneros e subgêneros musicais, percebe-se que não há como obter uma classificação perfeita que se encaixe de maneira similar para cada música. A ambiguidade é uma característica deste tipo de análise. Há variadas normas e transgressões às normas (citando Fabbri). A música “Grande Hotel”, do Wilson das Neves de 1996, que é considerada um samba de gafieira antigo pela DJ, é um exemplo de como é preciso considerar as ambiguidades, pois não é a época de lançamento do CD que está em jogo e sim o que aquele músico representa. Neste caso, a regra não vale, outros signos dialogam com esta classificação: a memória, ou a necessidade de permanência da memória, como foi observado no capítulo 1, e criam-se identidades a partir da memória.

A necessidade de memória, seja da memória de 1950 da gafieira “tradicional” ou de 1980 da gafieira “moderna”, está presente na manutenção de determinados gêneros, com suas releituras e rearranjos apresentados nos bailes observados.

CONCLUSÃO

O antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1998), no capítulo “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever” do seu livro *O trabalho do antropólogo*, propõe três instâncias para distinguir o trabalho feito pelos antropólogos: o olhar, o ouvir e o escrever. Sobre o “olhar”, admite que, ao entrar em campo, o antropólogo-pesquisador já tem uma visão alterada pela ligação com a pesquisa.

Quando nos preparamos para ir ao campo “o nosso olhar já foi previamente alterado pelo próprio modo de visualizá-lo”. Qualquer objeto é “apreendido pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade” (OLIVEIRA, 1998, p. 19).

A proposta de realizar um trabalho em campo, sobre a temática “bailes de gafeira”, exigiu, de modo análogo ao exposto por Oliveira, um recorte, uma seleção, em que há um envolvimento prévio do “olhar” com o campo de pesquisa. A captura do objeto, sua apreensão, passou inevitavelmente pelo “esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade”. No caso desta tese: a música e a dança.

Ao longo do caminho, a escuta e a percepção do pesquisador se abre para as falas de quem vive o campo, trocando experiências sobre as práticas, compreendendo representações, sentidos, valores e reconstruindo os sentidos, como fruto da elaboração dos diálogos com integrantes do campo. Esse trajeto se configura como a segunda fase do trabalho apresentado por Oliveira. A escuta é alterada pela ligação do pesquisador com seus interesses, como uma “complementaridade ao olhar”.

Ao chegar na terceira e última fase da pesquisa, Oliveira (1998) separa as categorias em “estando lá” (no campo - ver e ouvir) e “estando aqui” (relação com a academia no gabinete) - citando Geertz⁴⁰⁹ com os conceitos “*being there*” e “*being here*”. E é neste momento final da pesquisa, em que o foco é a elaboração e construção textual, olhando as escolhas de leituras, os bailes visitados, os sujeitos entrevistados, os jornais e livros lidos, que se percebe o caminho como uma imagem em movimento no espelho retrovisor. Mas ele o caminho percorrido só pode ser apreciado após o percurso ter sido feito.

A partir de uma abordagem musicológica interdisciplinar, com dois grandes referenciais teóricos, um histórico e outro sócio-antropológico, que norteiam o trabalho na construção dos Repertórios, constata-se uma relação de ajuste entre o passado e o presente. Tanto o tempo histórico, cujo embate entre tradição e modernidade é posto em questão, quanto o tempo

⁴⁰⁹ Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. 2008, LTC.

musical, que representa um dos principais critérios que delimitam a categorização proposta para os bailes de gafieira, participam dessa “relação de ajuste” temporal.

O texto parte das representações passadas - o carnaval, as representações pejorativas sobre a gafieira, as tentativas de contar a história delas, as memórias, os locais e espaços, as formações musicais - e tenta compreender o baile dentro de um sistema de valores, cultura e representações sempre em movimento. Os conceitos de “documento/monumento” de Jacques Le Goff (1990), “lugares de memória” de Pierre Nora (1993), e “enquadramento da memória” de Michael Pollak (1992), deram suporte teórico para a questão da memória e da identidade. Através de uma metodologia que envolveu a pesquisa com periódicos de maneira sincrônica e diacrônica, foi elaborada uma síntese com os principais temas que emergiram da análise dos dados ao longo do tempo. Os periódicos disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional e no Acervo do jornal *O Globo*, somados a livros e entrevistas com músicos e dançarinos, formaram as fontes para os dois primeiros capítulos deste estudo.

A gafieira foi se transformando no tempo, modificaram-se os lugares e as formações musicais, os sentidos e as narrativas: das antigas gafieiras, dos cassinos, dos dancings, das Domingueiras, dos saudosos bailes na Pavuna para os bailes com DJ em academias, Bailes-show na Lapa ou bailes da terceira idade. Apareceram novos tipos de público para novos tipos de música e isto provocou uma grande mudança no repertório, nos temas que se tocam nos bailes, na música baseada em temas de várias épocas de acordo com o gosto do público em geral. Mas a gafieira, em uma forma recriada, persiste mesmo em ambientes inusitados.

Na época do Circo Voador, em um lugar de jovens, de vanguarda e de *rock*, houve um movimento de gafieira tão forte que permanece até hoje na memória dos frequentadores. Alguns ambientes na Lapa do século XXI, como o Rio Scenarium, têm a característica de espaços de lazer que oscilam entre tradição e mudança, situados em imóveis antigos de um bairro tradicional, cuja proposta, direcionada também aos turistas, subentende serviços de alta qualidade. Por uma questão de sobrevivência, as tradicionais Elite e Estudantina precisaram incluir vários gêneros de bailes em suas programações.

Os conjuntos de baile precisaram se transformar para sobreviver, atualizando os repertórios e a forma de trabalho, e realizando eventos que envolvem a dança de salão, mas também outras atividades: bingos, sorteios, bailes com duas bandas se revezando, bailes com dançarinos de ficha. Algumas práticas polêmicas como a do dançarino de aluguel podem por um lado atrapalhar o que seria um baile “normal” (que não tenha dançarinos com este tipo de contrato), mas por outro lado, permitem a sobrevivência dos dançarinos profissionais e satisfazem muitos consumidores, funcionando como um tipo de “manutenção” da gafieira.

As academias atraem cada vez mais os alunos para eventos internos ou a elas vinculados, e também atuam organizando eventos cooperativos com outras academias, como os concursos de dança através competições tipo *ballroom dancing*, podendo contar também com a divulgação da mídia por meio de programas televisivos e novelas ambientadas nas gafieiras. Desta maneira, cresce a divulgação da dança e as academias atraem mais alunos, também funcionando como um tipo de “manutenção” da gafieira.

Foi a partir de uma “fotografia de 10 bailes”, no Rio de Janeiro, em 2016, que se originou a categorização de dois grandes Repertórios de gafieira denominados de “Bailes-show” e “Bailes-baile”. Com isso estabelece-se um diálogo com o conceito de Repertório desenvolvido por Robert Faulkner e Howard Becker (2011), que trazem para o centro do debate a questão do repertório potencial (as canções), as circunstâncias de trabalho, e o repertório em ação, entendidos como negociações ao longo do baile da gafieira. O conceito de Repertório, através da construção e movimento (transformação), é útil para estudar e mapear o “mundo da gafieira” no Rio de Janeiro, pois também não foi encontrada no Repertório da gafieira uma entidade única e sim um complexo processo de escolhas feitas pelos frequentadores, músicos, dançarinos, contratantes, e uma série de outros fatores que constituem esse mundo.

Os Bailes-show oscilam entre um baile e um show, podem comportar participações especiais de renome e canjas ao longo das apresentações. São valorizadas habilidades instrumentais dos músicos, mas os “códigos do baile” não são totalmente respeitados, principalmente as conexões entre as músicas e andamentos compatíveis com a “dança a dois”. A quantidade de improvisos nos Bailes-show é bem maior do que nos Bailes-baile. Os lugares onde ocorrem estão situados em bairros mais nobres, ou em casas com enfoque turístico, com ingressos mais caros, e não são exclusivamente voltados para o público da dança.

Os Bailes-baile seguem o padrão e os códigos da dança de salão. São bailes que têm um intervalo tendencialmente nulo entre as músicas, nos quais a intenção de fazer dançar é mais clara e geralmente observam-se muitos dançarinos “dançando a dois” no salão (pelo menos em comparação aos Bailes-show).

Foi realizada uma escuta compartilhada com músicos e DJ para a identificação dos gêneros musicais que faziam parte do repertório dos bailes analisados, partindo da noção de que eles são constituídos socialmente, ou seja, as pessoas que vivenciam o campo, no qual as músicas estão sendo tocadas, entendem determinadas características sonoras, musicais e textuais (se a música for vocal e tiver letra), e determinam socialmente quais são as características constituintes de cada gênero. Através da escuta de alguns sets de cada baile da parte de músicos especialistas de instrumentos diferentes (bateria, baixo, teclado, violão,

percussão e sopro) e de um DJ, foi elaborada uma definição dos aspectos específicos de cada gênero. Apesar de o samba ser um elemento comum entre os bailes, as várias formações musicais não escolheram os mesmos sambas para serem tocados. Os subgêneros dos sambas tocados nos Bailes-show incluem sambas tradicionais e de gafieira das décadas de 1930 a 1960, sambas modernos de compositores contemporâneos como Chico Buarque e Djavan, e o samba-jazz.

Nos Bailes-baile, há uma maior diversidade de gêneros, incluindo, além do samba, a música *pop* e o bolero. Nos Bailes-baile com DJ incluem-se também *zouk*, ritmos nordestinos, ritmos latinos, e os sambas mais usados são os modernos das décadas de 1980 (samba-swing, samba-funk e samba-rock, que mesclam elementos *pop*), temas *pop* com levada de samba e sucessos comerciais. Os critérios para a análise dos gêneros musicais focaram nas regras formais e técnicas elaboradas por Fabbri (1981), já que se tratava de uma análise feita por músicos profissionais. Os critérios para categorizar e analisar os subgêneros do samba foram: a época das gravações e a letra, as levadas, o arranjo (andamento, textura e forma, harmonia, melodia) e a presença do naipe de metais.

Com base nas noções de Repertório, através da análise dos tipos de baile e dos subgêneros do samba, pôde-se configurar a questão da identidade entre os músicos e seus respectivos grupos. Determinados grupos tocam mais sambas antigos em oposição aos modernos, e a própria categorização do gênero passa por estas noções de tempo e de geração das gravações. Os Repertórios remetem a determinadas canções que são escolhidas para compor um quadro de músicas, previamente selecionado, que serão tocadas em ambientes de dança. As canções sugerem arranjos e arranjos sugerem gravações. Repertórios, canções, arranjos e gravações sugerem épocas. As épocas colocam o dilema entre o passado e o presente. O tempo todo, a cada baile e a cada ambiente de dança visitado, notou-se que os repertórios precisam de uma negociação entre a tradição e a novidade, entre aquilo que identifica o lugar como uma gafieira e o sucesso do momento. Esse é um dilema muito presente na música, especialmente na gafieira.

O tempo musical varia gradualmente de um espaço para outro, a gafieira suporta acelerações até determinado ponto que, se ultrapassado, cria limites para a gafieira. Até quanto tempo pode durar um baile, uma música? A dança depende de uma temporalidade que é o tempo de um casal junto, de uma série de movimentos. Há uma negociação do tempo, ou seja, do tempo das músicas, do tempo do baile e do tempo metronômico (os andamentos), um importante elemento de caracterização dos gêneros. Até que ponto as inovações são possíveis? Até que ponto novas formas de lazer urbanas podem ser chamadas de baile de gafieira? Até que

ponto esses bailes têm uma identidade comum? Até que ponto esses bailes suportam novas formações musicais, novos andamentos, novos gêneros e novos repertórios? Qual o limite da gafeira? A pergunta que foi feita no início do trabalho volta a ser feita com outra perspectiva após o caminho trilhado.

Muitas narrativas abordam a transformação da gafeira, seja dos músicos, dos dançarinos e dos espaços; transformações que afetam toda a dinâmica da produção de música e do repertório. Os participantes rememoram a gafeira inúmeras vezes. Uma experiente cantora da “Banda Brasil Show”, de tempos atrás, mencionou uma transformação que de alguma maneira, “quebrou” a gafeira:

Esse baile já foi gafeira, na época que eu cantava na Brasil Show era. Hoje em dia é muito pouco. A gente tocava aquele tipo de samba rasgado, aquela da Alcione “Olha eu aí levantando a minha bandeira” [“A Volta da gafeira”]. A gente cantava Reinaldo. Hoje eles fazem versão de música americana e botam em samba, em bossa nova. Perde a característica de samba rasgado e antes tinha muito mais baile. Eu acho que o baile deu uma quebrada e não tem a ver com a crise, não acho que tem a ver, porque o repertório mudou, algumas bandas inovaram e quebrou. A dança de academia quebrou também, mudou. (Entrevista concedida por Daniele L. Oliveira à autora em 26/12/2016).

O baile pôde ser percebido com dois valores distintos na narrativa dos músicos: um positivo, vinculado à experiência e à aprendizagem, outro negativo, associado à concepção de “desvalor” deste tipo de trabalho. Quando se diz que um músico “não tem baile”, a expressão é entendida com sentido pejorativo, denotando sua falta de habilidade de “pegar temas de ouvido” e de experiência de improvisação. Os músicos experientes de baile ressaltam que a prática frequente de tocar muitas horas seguidas nas gafeiras ou nos bailes, tendo que improvisar, ler à primeira vista as partituras, deduzir harmonias⁴¹⁰, dão ao músico a experiência necessária para se tornar um bom músico. O músico que “tem baile” possui a capacidade para enfrentar desafios.

Improta (2015) aborda a habilidade musical desenvolvida pelo baile:

Os músicos do sambajazz, de maneira geral, atribuem ao “baile” uma importância muito grande na sua formação. Diz-se que um músico “não tem baile” pejorativamente, quando se quer apontar sua inexperiência. Pois a prática de tocar muitas horas seguidas nas gafeiras e dancings, frequentemente tendo que improvisar ou ler as partituras dos arranjos “à primeira vista” confere ao músico a “cancha”, ou a experiência necessária para se tornar um bom músico. O baile de gafeira acontece muitas vezes sem ensaios musicais, pois se trata de uma “gig” não muito bem paga e

⁴¹⁰ Durante uma conversa informal em 10/04/2017, a pianista Sheila Zagury ressaltou que ao tirar de ouvido uma música na hora do baile, a habilidade de ouvir o baixo, a melodia ou outro músico que esteja tocando a harmonia em baile, pode contribuir a sugerir possíveis harmonias. Enfatizou também que a prática de deduzir a harmonia é uma habilidade requerida e valorizada no músico de baile. Faulkner e Becker (2011) apontam essas habilidades no capítulo 4: “As destrezas necessárias para tocar os conteúdos do acervo de canções” [*Las destrezas necesarias para tocar los contenidos*] (Faulkner e Becker, 2011, p. 105-135).

que torna-se principalmente um local de estudo prático, uma “escola” para o músico (IMPROTA, 2015, p. 134).

Por outro lado, ser “músico de baile” carrega um sentido fortemente pejorativo, pois o músico que sobrevive do baile de alguma maneira é desvalorizado no mercado de trabalho da música. Muitas vezes o músico usa o baile como um meio para alcançar a experiência, mas, o fim, a finalidade mais almejada, seriam as apresentações em salas de concerto, shows com artistas conceituados, shows em circuitos de música instrumental de qualidade, espaços onde se pode conseguir maior reconhecimento artístico e remuneração, entrando em jogo uma noção de “valor” artístico.

A questão da diferença do valor da remuneração entre show e baile foi comentada em conversas informais com os integrantes do grupo Cordão do Boitátá, inclusive considerando os valores da tabela do sindicato dos músicos:

Musico 1 Boitátá - Show é diferente de baile, você pode ver até na tabela dos músicos: a paga é diferente⁴¹¹. Porque baile não pode ser chamado de show? É uma questão do valor, porque? O show tem mais qualidade que baile? Porque que show é melhor que baile? Porque baile é mais desvalorizado?

Musico 2 Boitátá - Eu acho que o baile tem muitas coisas boas que me fazem crescer profissionalmente e como pessoa, como tem coisas ruins que interferem no meu crescimento musical também. Tipo se você decide que só vai tocar com artista tal, só em show ou em estúdio, e para de tocar baile. Você pode subir seu padrão financeiro, ter condições de trabalho melhores, mas o baile tem coisas legais que são oferecidas, o baile dá experiência, tanto que tem aquela expressão: “esse musico tem pouco baile, não é tão experiente”. Mas se eu for tocar num baile sabendo que tem um produtor me roubando e eu tiver que botar aquela calça de tergal, camisa branca, com sapato Vulcabrás... bom é tipo um estereótipo isso, falar da roupa né? Mas se eu vou ficar tocando da pior forma possível, louco para acabar o baile... ah não, assim não dá, prefiro ganhar pouco e tocar com minha galera, com meus amigos.

Músico 3 Boitátá - O músico de baile é menos valorizado. Se você fica só tocando na noite tem muito colega que olha pra você como sendo um músico menor, tem um menosprezo, eu acho isso uma besteira porque tocar é tocar.

Músico 4 Boitátá - O valor do baile é muito menor do que show, o baile bom é 100 reais.

Músico 5 Boitátá - É cruel o terceiro set no baile.

(Entrevista coletiva concedida por Músicos do Cordão do Boitátá à autora em 03/07/2014).

O músico sabe que precisa da experiência do baile, mas tem a convicção de que se manter na noite, na gafeira, fazendo baile, não ajude a crescer profissionalmente.

⁴¹¹ O site do sindicato dos músicos foi acessado para analisar a tabela dos Cachês Mínimos para Trabalhos Eventuais. Segundo a tabela dos cachês, o valor do pagamento mínimo do músico para acompanhamento de artistas nacionais por show é R\$ 1.388,00. Por baile ou qualquer outra apresentação com música ao vivo/ambiente o valor é de R\$ 583,00. Disponível em www.sindmusi.org.br. Acesso em 02/01/2017.

Foram observados alguns processos que tentam valorizar o baile, e um dos músicos do Cordão do Boitatá apontou alguns deles, realizados no Baile do Almeidinha do Circo Voador, seja a valorização do virtuosismo e a participação de convidados especiais que atraem público e agregam valor para o baile:

Músico 3 Boitatá - Agora eu não sei se este termo gafeira o pessoal usa na propaganda pra dar um caráter que a coisa é dançante, mas às vezes é só um mote pro cara fazer música instrumental. O cara quer tocar um instrumental e diz que é uma gafeira, não é que ele faz um baile assim feito pra dançar [...] acho que se você diz que é gafeira passa uma ideia de que a coisa é mais elaborada. [...] No baile do Almeidinha com a participação especial ele tá sempre criando um assunto, é o grande lance, ele é muito inteligente nisso. Todo show tem um assunto novo ou é um compositor que é homenageado ou é um repertório novo. O dia que eu fui [es]tava o Jorge Aragão. Quando ele entrou foi [f.], o Circo Voador inteiro cantou, outro foi a Zélia Duncan. Ele traz pessoas que tem um público, não é uma gafeira inocente! Ele tem um produtor por trás. É um Baile-show e a gente faz isso daqui pro mundo, tão vendendo pro Brasil todo. [...] Fora a qualidade musical eles fizeram uma embalagem que deu certo.

(Entrevista coletiva concedida pelos músicos do Cordão do Boitatá à autora em 03/07/2014.)

Como resultado do processo de transformação das gafeiras, pôde-se observar o progressivo distanciamento do mundo dos dançarinos do mundo da música. No baile “Gafeira do Bebê”, no Cordão do Bola Preta, o dançarino “T” manifestou o incômodo com a questão do andamento quando ele se referiu à prática da música ao vivo, salientando que os músicos da nova geração da Lapa não entendiam qual deveria ser a rítmica para um baile que agrada o bailarino. Ele apontou também o incômodo com a falta de atenção dos dançarinos, que têm maior preocupação em se exhibir e não prestam atenção na música. Para ele, a comunicação entre dançarinos e músicos é interrompida por uma nova tendência de “exibicionismo” de passos e movimentos coreografados nas academias.

Eles não conseguem entender esse movimento. Eles não conseguem entender que o ritmo tem que ser mais cadenciado, tem que ser mais sincopado. Parece uma tendência atual a prática de uma participação especial de renome para valorizar o evento e configurá-lo mais como um espetáculo, um show, do que simplesmente um baile.

O aluno das academias de hoje não é igual ao aluno das academias de alguns anos atrás, até a própria academia teve que se adaptar ao perfil deste aluno que quer jogar o cabelo. A dança virou um show também, a dança virou um espetáculo. Sempre existiu a vaidade e sempre vai existir, mas é outro movimento. E o cara não percebe que as pessoas querem dançar. O cara não tá nem ouvindo o que a rapaziada tá tocando. É um negócio muito doido... têm poucos alunos hoje em dia que escutam a música, tem poucos. Cê vai tocar um monte de coisas, vai se exhibir, e eles não estão nem aí (Entrevista concedida pelo Bailarino “T” à autora em 20/03/2014).

O dançarino “J” em outro momento da conversa comentou sobre a necessidade do virtuosismo do bailarino e uma característica da dança-show: acabar atrapalhando o espaço no salão.

Também aquela coisa de se exhibir, sei que lá, eu acho legal, mas é basicamente espetáculo, é show, eu quero namorar (risos). É uma galera que vai assim, em turma

e só dançam entre eles. Aaah. Normalmente não se misturam não, se você vai lá pegar uma mulher dançar, assim se ela perceber que você não é da turma [...] Os caras fazem aqueles rodopios, aqueles manejos todos, quer dizer [...] Se ela sentir que você... mesmo que você saiba dançar no ritmo e tudo, tem que fazer aquelas manobras pirotécnicas deles (Entrevista concedida pelo Dançarino “J” à autora em 20/03/2014).

O que a vivência na Gafieira do Bebê me ofereceu, no início da pesquisa, foi a percepção de diferentes grupos que vão para um evento como este, denominado gafieira: grupos de dançarinos mais habilitados que dançam entre si e não se misturam, dançarinos amadores, os que não dançam e ficam prestando atenção na música, os que não têm o menor interesse na música, os que sentem saudades de um baile com *fox* e boleros, os que querem dançar os passos que aprenderam nas academias. Enfim uma série de interesses, expectativas e comportamentos diferentes em apenas um ambiente.

Essa multiplicidade alterou o meu olhar sobre o campo: o que era gafieira para mim no início da pesquisa, não é mais o que é hoje. Creio que a maior contribuição desta pesquisa é oferecer um olhar múltiplo, com uma abordagem histórica, juntando uma grande quantidade de matérias jornalísticas, para depois avançar até um momento contemporâneo e entender as transformações e novidades neste campo.

Em entrevistas feitas com meus colegas de dança de salão, alunos da academia Jaime Arôxa – Botafogo, todos mencionaram o hábito de frequentar os bailes de academia com DJ. É neles que se constata a presença do maior número de alunos, professores e bolsistas das academias de danças. Analisando as entrevistas, curiosamente nota-se que quem vai aos bailes com música ao vivo são os alunos mais novos, entre 20 e 30 anos, mas não vão a bailes de gafieira e sim ao baile de forró na Estudantina ou ao baile de *zouk* no CIB. Quando eles falavam sobre a gafieira sempre se referiam a bailes com DJ, quase ninguém ia ao Rio Scenarium, ao Circo Voador ou qualquer um dos espaços frequentados pelos músicos ligados à minha noção inicial de gafieira.

A cena no subúrbio é a que mais mantém uma relação com a tradição dos bailes com música ao vivo, em clubes. Infelizmente, a programação dos bailes fica prevalentemente regionalizada e não aparece nas programações dos jornais. Na hierarquia dos valores artísticos, os bailes do subúrbio ficam na zona considerada mais baixa: o músico que depende do baile para sobreviver é menos reconhecido e pior remunerado.

Os conjuntos precisam atualizar sempre os repertórios e, de certa maneira, existe uma competição com o DJ, que nesse âmbito tem maior flexibilidade e apresenta um custo geralmente menor: existe uma questão de sobrevivência.

A maioria dos bailes de dança de salão na zona central e em Clubes atende a um público da terceira idade, e é fortemente marcada pela presença de dançarinos de aluguel. São bailes cujo repertório inclui menos sambas, com muitos boleros e sambas balada *pop* (sambas com influência *pop* e romântica). É quase inapropriado usar a denominação gafeira nesses casos, a não ser pela própria autodenominação de alguns músicos e pela circularidade. Assim como na época dos cassinos, repertórios e músicos circulavam entre os espaços, os conjuntos de baile de hoje adaptam o repertório de acordo com as circunstâncias.

Aos bailes no Rio Scenarium comparecem, em maior número, casais mais velhos: uns anteriormente dançavam nas gafeiras Elite ou Estudantina, outros eram damas acompanhadas por dançarinos de aluguel. O salão não é frequentado somente por um público de dança de salão, só dançando a dois, o público é misturado. O show faz parte deste cenário. Às vezes aparecem grupos de turistas com animadores de danças estilizadas, quase como aeróbicas para entreter turistas, que mostram gestos e atitudes bem distantes daquelas dos dançarinos de salão.

Os bailes da Lapa com característica de show ficam cada vez mais afastados dos códigos da dança de salão, não respeitando todos os procedimentos discutidos no capítulo 3 desta tese.

As academias ajudaram a transformar os espaços, com um repertório que ora atende ao gosto do aluno, com sucessos do momento, das novelas, das músicas contemporânea tocadas nas rádios, ora busca no passado referências de épocas que reportam a vivências dos dançarinos de outras épocas.

Ouvi os discursos saudosos de todos os professores e DJs sobre a época do Circo Voador, da Pavuna, do Sírio e Libanês. Alguns, entre os mais velhos, ainda rememoravam a antiga fase da Estudantina, mas tudo de certa maneira associa aquelas pessoas: a rememoração dos antigos bailes.

Memória maior ainda aparece nos releases das bandas de Bailes-show, a referência ao repertório dos antigos bailes, da malandragem, do naipe de metais, isso tudo para atestar a música de qualidade. Os repertórios dos grupos da categoria “Bailes/show” que tocam na Lapa podem ser considerados, de certa maneira, “lugares de memória”, restos que precisam ser mantidos artificialmente como testemunhos de uma outra era, como momentos de história arrancados do movimento da história, que lhe devolvem um sentimento misto de pertencimento e de desprendimento, nesse caso agregado ao valor.

A sensação do caminho percorrido é de estilhaçamento, de pedaços soltos a serem unidos em mosaicos, de restos espalhados de gafeira em espaços, em repertórios, em músicos, dançarinos e amantes desta arte que se perpetua em fragmentos.

“Falta refundar o novo estatuto da gafieira!”⁴¹² E, quem sabe, os Repertórios e o baile, que, seguindo seu movimento, consiga aproximar o mundo dos músicos e dos dançarinos, - fala enquadrada de uma sobrevivente de uma época com que encerramos o repertório desta tese.

⁴¹² Frase extraída de conversas informais, no saguão do CCC (Entrevista concedida por Maria Byington à autora em 15/4/2016).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia referenciada

ABREU, Alzira Alves de (org.). *Imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ALBRICKER Lopes, Marcos Vinícius. *A Big Band brasileira - A contribuição de Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara*. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 2000.

ALVES, Andréa Moraes. *A Dama e o Cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

_____. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Ed. Folha Seca, 1ª Edição, 2013.

ARAÚJO, Nelton S. "Imprensa e poder nos anos 1930: uma análise historiográfica". Anais do VI. Congresso Nacional de História da Mídia, 2008.

ARAÚJO, Samuel. *Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar*. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 98-109, setembro/novembro 2010

AREAS, Daiana Maciel. *Imprensa e política na década de 1950: o caso do Correio da Manhã*. Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO, 2012, p. 1-11.

BERENDT, Joachim E. *The Jazzbook: from Ragtime to Fusion and beyond*. Lawrence Hill Books, 6th ed. – Chicago – 1992.

BLÁZQUEZ, Gustavo. *Músicos, mujeres y algo para tomar*. Los mundos de los cuartetos de Córdoba. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2008.

CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: Uma Biografia*, 2007, Editora 34, pag. 270.

CAMPOS, Alice Duarte Silva de et al. *Um Certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1983. 245 pp. (MPB, 11).

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 3ª Edição, 1997.

_____. *Os chorões e a roda: ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de choro*. Dissertação (Mestrado em musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - artes de fazer*. Petrópolis, Editora Vozes 3ª ed. Capt. 9, 1998.

COELHO, Luís Fernando Hering. *Os Músicos Transeuntes de Palavras e Coisas em torno de uns Batutas*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina. UFSCA, 2001.

CORAÚCCI, Carlos. *A Orquestra Tabajara de Severino Araújo - A vida musical da eterna big band brasileira*. Cia Editora Nacional, 2009.

D'ARAÚJO, Maria Celina. *Sindicatos, carisma & poder. O PDT de 1945-65*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Ed. Cambridge, 2004.

DRUMMOND, Teresa. *Enquanto houver dança - biografia de Maria Antonietta Guaycurús de Souza, a grande dama dos salões*. Ed. Bom texto, 2004.

EFEGÊ, Jota. *O Cabrocha*. Rio de Janeiro, Ed. Casa Leuzinger, 1931.

_____. *Maxixe a dança excomungada*. Estado da Guanabara, Ed. Conquista, 1964. Coleção temas brasileiros vol. 16.

FABBRI, Franco. *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. In: *Popular Music Perspectives*, Ed. D. Horn and P. Tagg, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981, p. 52-81.

FAOUR, Paula. *Acompanhamento pianístico em bossa nova: análise rítmica em duas performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano*. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2006.

FAULKNER, Robert; BECKER, Howard. *El Jazz em acción*. La dinámica de los músicos sobre el escenario. 304 pp. Argentina. Ed. Siglo veintiuno editores, 2011. Trad. Stella Mastrangelo.

FEIJÓ, Léo; WAGNER, Marcus. *Rio Cultura da Noite*. Rio de Janeiro, Ed. Casa da Palavra, 2014.

FIGUEIREDO, Vera; OLIVEIRA, Daniel. *Brazilian Rhythms for Drumset*. Hudson Music, Briarcliff, NY, 2007.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XIX*. In *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 71-80, 2006.

GUEST, Jan. *Arranjo Método prático*, vol. 1. Rio de Janeiro, LUMIAR Editora, 1996.

IMPROTA, Muniz França Gabriel. *Sambajazz em Movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. PUC/RJ, 2015.

LE GOFF, Jacques. *História e memória; 1924*. Tradução Bernardo Leitão Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

MIDDLETON, Richard. *Popular music analysis and musicology: bridging the gap in Popular Music*, Volume 12/2. Cambridge University Press, 1993.

NASCIMENTO, Kelly. *Pas de deux carioca*, Revista Cariouice, 2005, p. 9-16.

NETTL, Bruno. *The study of Ethnomusicology - Twenty nine issues and concepts*. University of Illinois Press Urbana and Chicago, 1983.

NORA, Pierre. *Lieux de Mémoire*, La République, Paris, Gallimard, 1984, pp. 18 – 42.

_____. *Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares*. Tradução: Yara Aun Khoury. In Revista Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, SP - Brasil, 1993, pp. 7-29. Consultada e citada a versão em português, do 1993.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, Paralelo 15, 1998.

PAES LEME, Beatriz Campello. *Guerra-Peixe e as 14 canções do guia prático de Villa-Lobos - Reflexões acerca da prática da transcrição*. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2000.

PERNA, Marco Antônio. *Samba de gafieira – a história da dança de salão brasileira*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: DIRETO, 2005.

PLASTINO, Virna Virgínia. *Dança com Hora Marcada: uma etnografia da atração social em bailes de salão no Rio de Janeiro*. UFRJ – IFCS, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, 2006.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5. Nº 10, 1992, pp. 200-212.

RIBEIRO, Ana P. Goulart. *Nelson Werneck Sodré e a História da Imprensa no Brasil*. In Intercom – RBCC, São Paulo, v.38, n.2, pp. 275-288, jul. - dez. 2015

SALGADO e SILVA, José Alberto. *Construindo a profissão musical - uma etnografia entre estudantes universitários de música*. UNIRIO, Tese de doutorado, 2005

_____. Notas sobre Descrição, diálogo e etnografia. In: *Revista música e cultura vol. 6*. P. 57-68, 2011. Disponível em <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/MeC06-Jose-Alberto.pdf>>.

_____. Variação sobre o tema da gafieira: um conjunto na Lapa carioca. In *Debates*, Rio de Janeiro, n.8, pp. 39-69, 2005.

SÃO JOSÉ, Ana Maria de. “ *Samba de gafieira: Corpos em contato na cena social carioca* ” *Salvador*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Dissertação de mestrado. UFBA, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro – Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo do século XIX*. 1ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério. *Songbook do choro Vol. 1*. LUMIAR EDITORA, Rio de Janeiro, RJ, 2007.

SOUZA, Maria Inês Galvão. Dança de salão: uma experiência estética popular. *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 02, pp. 01-14, 2009.

_____. *Vida é Dança no Cenário Carioca*. In: I Colóquio Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura, 2010, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, v. 1, pp. 59-62.

SOUZA, Tárík, “*Sambalanço a bossa que dança um mosaico*”, KUARUP EDITORA, São Paulo- SP, 2016.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de Chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. Edições Tinhorão, 1ª Edição, 1976.

ULHÔA, Martha Tupinambá de, COSTA-LIMA NETO, Luiz. *Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX*. In: XXIV Congresso da ANPPOM, 2014, São Paulo. Anais da ANPPOM, 2014.

VEIGA, Felipe B. “*O Ambiente Exige Respeito: Etnografia Urbana e Memória Social da Gafieira Estudantina*” 2011. Tese. Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói.

_____. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas. In *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, n. 33, 2012, pp. 51-71.

VELOSO, Rafael. *O Saxofone no Choro - A introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

VILA, Pablo. *Identidades narrativas y música*. Una primera propuesta para entender sus relaciones. In: Revista Transcultural de Música (2), 1996.

ZAGURY, Sheila, *Os Grupos de Choro dos anos 90 no Rio de Janeiro e suas Releituras dos Grandes Clássicos do Gênero*. Tese, Doutorado em Música, Programa de pós-graduação em música, UNICAMP, 2014, Campinas SP.

Bibliografia consultada

ALMEIDA, Jordão De; MIRANDA, Rita de Cassia. *Dança de salão na cultura e no lazer do Rio de Janeiro no período de 1870-1998*. Mestrado em Educação Física, Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 1998.

OLIVEIRA, Samuel de. *Uma visão sobre o choro*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

REQUIÃO, Luciana. *Eis aí a Lapa: processos e relações de trabalho dos músicos nas casas de shows da Lapa*. Rio de Janeiro, Ed. Annablume, 2010.

Dicionários

CRAVO ALBIN, Ricardo (Coord. Geral). Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Paracatu Editora; Instituto Antônio Houaiss; Instituto Cultural Cravo Albin, 2006.

HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORAES SILVA, Antonio De. Dicionário da língua portuguesa - recopilado dos vocabulários até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito acrescentado [*sic*], por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa, Typographia Lacerdina, 1813.

SILVA, Antonio De Moraes. Dicionário da língua portuguesa, Lisboa. 10ª edição, Vol. V, ano 1945.

Dicionários acessados como consulta

Dicionário Etimológico

Dicionário de Sinônimos

Dicionário Priberam

Dicionário online

Dicionário Michaelis

Dicionário Aurélio.

Jornais, revistas e encartes

DUARTE, Francisco. Gafieiras - tratado geral do ambiente que exige respeito, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/8/1979, Revista de domingo ano 4 n. 173

GAFIEIRA DANCE BRASIL, CD, 2001. The Paulo Moura & Cliff Korman Ensemble. Almonds & Roses Music 03597002422.

MEDEIROS, Elton. Texto no encarte do CD *Gafieira de Bolso*, de Eduardo Neves. In: *Olho no Tempo*, 2005. Disponível em: <http://www.olhodotempo.com.br/docs/texto-elton-medeiros.doc>. Acesso em: 16/11/2010.

SIMÕES, Júlio. Pai das Gafieiras lembra sua vida e do Rio Antigo, *Jornal do Brasil*, 29/04/1970.

TINHORÃO, José Ramos. História das gafieiras. *Jornal Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24/2/1965.

Sites Pesquisados

- <http://acervo.oglobo.globo.com/>
- <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Sites acessados

- <http://www.dancadesalao.com/jornal/falandodedanca/jfalandodedanca046-especialIPremioCultura.pdf>
- <http://www.danceadois.com.br/seminario-historicidade-da-danca-de-salao-e-os-200-anos-de-sociedades-dancantes/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=AksRNRFOI5A> [*Vida é Dança no Cenário Carioca* - Publicado em 4 de maio de 2012 - Um filme de Maria Inês Galvão Souza]
- <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1316.nsf/249cb321f17965260325775900523a42/5c0b9ccc7fd73f9003257c370056d0d8?OpenDocument>
- http://www.carioquice.com.br/upload/revistas/revista_7_05.pdf
- http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&PagFis=3441
- http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=7228
- <http://www.dicionariompb.com.br/>
- In <http://cifrantiga2.blogspot.com.br/2013/02/romeu-arede-o-picareta.html> Fonte: Figuras e Coisas do Carnaval Carioca / Jota Efege: apresentação de Artur da Távola. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- www.dicionariompb.com.br/jotaefege acesso em 11/12/2014
- <https://www.facebook.com/OficialJaimeArôxa>. Acesso em 08/03/2016
- <http://www.cdcj.com.br/>, acesso em 08/03/2016.
- <https://www.facebook.com/GafieiradoBebe/>. Acesso em 08/03/2016
- <https://www.facebook.com/Gafieira-na-Surdina-202174663155896/?fref=ts>. Acesso em 08/03/2016.
- <https://www.facebook.com/GafieiraDeOuro/?fref=tshttps://www.facebook.com/GafieiraElite/?fref=ts>. Acesso em 08/03/2016.
- http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=3774
- <https://www.facebook.com/Gafieira-Estudantina-232146256907590/?fref=ts>. Acesso em 08/03/2016.
- <https://www.facebook.com/leticia.estudantina?fref=ts>, acesso em 08/03/2016
- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gaffe/35770?q=gaffe#35735>
- <https://www.facebook.com/gafieiraegraca?fref=ts>.
- <https://www.facebook.com/gaproducoes2>
- <https://www.facebook.com/gafieiramoderna/?pnref=story>
- In <http://www.educacional.com.br/reportagens/dinheiro/brasil.asp>. Sobre o dinheiro na República Velha (1889-1937)
- <http://www.olhodotempo.com.br/docs/texto-elton-medeiros.doc>. Acesso em: 16/11/2010.
- <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil>. Programa “ 100 anos de samba” Temporada 1 episódio 04, dedicado ao Samba de Breque, Samba Sincopado e Samba de Gafieira. Acesso em: 10/06 2016.

- <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil>. Programa “ 100 anos de samba” Temporada 1 episódio 04, dedicado ao Samba de Breque, Samba Sincopado e Samba de Gafieira. Acesso em: 10/06 2016.
- <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil>. Programa “ 100 anos de samba”, Temporada 1 episódio 10, sobre a bossa nova e o samba-canção. Acesso em: 01/03/2017.
- <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil>. Programa “ 100 anos de samba”, Temporada 1 episódio 12, dedicado ao Sambalço, samba-funk. Acesso em: 01/03/2017.
- *Clube do balanço: Swing & sambarock* - Regata Music e Black NINJA. Filmes disponíveis em www.youtube.com.br, acesso em 15/10/2016.

DVDs, CDs, LPs, Vídeos

A Farra do Circo, Berliner/Bronz TV Zero, 2013.

Entrevistas

Em todas as entrevistas o entrevistador foi a autora Daniela Spielmann.

Entrevistado	Data	Local
Alexandre Meritello	12/06/2016	Clube dos Democráticos - Lapa
Alunas 1 e 2 de academia de dança	15/04/2016	Centro Cultural Carioca - Centro
Bailarino "T"	20/03/2014	Gafieira do Bebê no Cordão do Bola Preta
Bailarino "T"	23/04/2016	Baile do Almeidinha no Circo Voador
Bebê Kramer	02/12/2014	Residência do entrevistador
Bolsista de academia "J"	23/04/2016	Baile do Almeidinha no Circo Voador
Breno Hirata	25/05/2016	Entrevista telefônica
Cantora e atriz "B"	28/01/2016	Baile do Almeidinha no Circo Voador
Carlos Alberto Oliveira Santos	14/10/2013	Papelaria Portrait Art Studio - Copacabana
Cristiane Cotrim	03/07/2014	Restaurante em Santa Teresa – Rio de Janeiro
Dançarino "E"	30/10/2014	Residência do entrevistador
Dançarino "E"	30/04/2015	Baile na ASPOM – Piedade
Dançarino "J"	20/03/2014	Gafieira do Bebê no Cordão do Bola Preta
Dançarino "G"	24/05/2016	Centro Cultural Carioca – Centro
Daniele	26/12/2016	Baile do Castelo da Pavuna
Elton Medeiros	14/07/2014	Entrevista telefônica
Ex-integrantes da Orquestra de Agostinho Silva	22/07/2016	Residência do entrevistador
Frequentador A. B.	10/03/2014	Baile do Almeidinha no Circo Voador
Hélio Cigano	23/04/2016	Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro
Henrique Oliveira	10/08/2014	Hotel Sheraton
Isnard Manso	15/04/2016	Centro Cultural Carioca – Centro
Jaime Araújo	09/01/2016	Residência do entrevistado
João Carlos Ramos	01/04/2016	Restaurante Macedônia Vídeo – Leme
José Carlos Bigorna	13/07/2008	Residência do entrevistado
Kátia Nascimento	23/08/2016	Entrevista telefônica
Levi Chaves	29/01/2016	Residência do entrevistado
Marcelo Chocolate	26/12/2016	Baile do Castelo da Pavuna
Maria Byington	15/04/2016	Centro Cultural Carioca
Mariana Baltar	29/01/2016	Residência do entrevistado
Músico "J"	03/07/2014	Restaurante em Santa Teresa – Rio de Janeiro
Músico "S"	07/09/2015	Rio Scenarium – Lapa
Músicos 1 (baixista, baterista, violonista)	15/05/2016	A caminho de um show
Músicos 2 (baterista, percussionista, tecladista, baixista, violonista)	09/01/2017	Residência do entrevistador
Músicos 3 (percussionista, tecladista, baixista, violonista)	16/01/2016	Residência do entrevistador
Músicos 4 (baterista)	23/01/2017	Residência do entrevistador
Músicos do Cordão de Boitató	03/07/2014	Restaurante em Santa Teresa – Rio de Janeiro

Entrevistado	Data	Local
Neti Szpilman	07/11/2014	Residência do entrevistador
Paula Leal	15/10/2014	Restaurante Epifania – Botafogo
Paula Leal	13/08/2015	Escola de dança Jaime Arôxa – Botafogo
Paula Leal	18/11/2015	Domingueira da Paulinha no Elite Club
Paulo Moura	05/07/2006	Residência do entrevistado
Paulo Moura	13/02/2007	Residência do entrevistado
Perfeito Fortuna	02/02/2016	Baile na Fundação Progresso
Plínio Araújo	23/05/2014	Padaria em Laranjeiras
Professor "E"	05/04/2015	Residência do entrevistado
Professor "E"	31/10/2015	Residência do entrevistado
Professor "J"	01/04/2016	Estudantina Musical
Professora "M"	29/01/2016	Residência do entrevistado
Professora "P"	13/08/2015	Academia de dança de salão
Professora "R"	21/03/2015	Lapa 40 Graus
Robson Crispin	26/12/2016	Baile do Castelo da Pavuna
Rubão Sabino	24/08/2015	Entrevista telefônica
Severino Araújo	16/04/2012	Residência do entrevistado
Silvério Pontes	05/10/2015	Bar Itália – Niterói
Siqueira	13/08/2014	SESC Tijuca
Thiago Queiroz	03/07/2014	Restaurante em Santa Tereza
Valdeci de Souza	26/12/2016	Baile do Castelo da Pavuna
Valéria Mariano	12/06/2016	Clube dos Democráticos – Lapa
William Souza	26/12/2016	Baile do Castelo da Pavuna
Wander Pio	29/06/2014	Quiosque Arab da Lagoa
Zé Menezes de França	03/05/2014	Residência do entrevistado em Guapimirim RJ

Dancings, Gafieiras, Sociedades Recreativas e Clubes, com programação frequente	Gafieira	Localização	Décadas											
			1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	
Danúbio	1	Rua Monsenhor Félix, 538 - Irajá						1	1	1				
Dragão Clube	1	Rua dos Andradas, 29 sobrado - Centro. Inaugurado em 25/3/1939, fechou em 1948.				1	1							
Éden Club		Rua Senador Pompeu, 180 - Centro	1	1	1	1	1	1						
Eldorado Dansas	1	Rua Leopoldo Froes - Santa Teresa (fundado em 5/5/1933).				1								
Elite Club	1	Fundada como "Elite Bar Dancing da Guanabara", aliás "Dancing Elite Club", conhecida também como Gafieira Elite. Rua Frei Caneca, 4 ou Praça da República, 87 (sobrado) - Centro (inaugurada em 17/7/1930)				1	1	1	1	1	1	1	1	1
Elite Clube de Nilópolis	1	Avenida João Pessoa - Nilópolis				1								
Elite Sul	1	Rua Bambina, 19 - Botafogo										1		
Embaixada do Sossego		Avenida Rio Branco, 175 2º andar - Centro			1	1	1	1	1	1	1			
Embaixadores de Bento Ribeiro		Rua João Vicente, 1191 - Bento Ribeiro. Inaugurado em 28/1/1933.				1	1	1						
Emporium 100	1	Rua do Senado, 53 - Lapa (inicialmente instalado na Rua do Lavradio, 100; já foi o "Coisa da Antiga")												1
Endiabrados de Ramos		Rua André Pinto, 167 - Ramos		1	1	1	1	1						
Estrela da Lapa		Avenida Mem de Sá, 69 - Lapa											1	1
Estudantina Musical	1	Aliás "Clube Recreativo Tiradentes", "Gafieira Tiradentes", "Gafieira do Rio Antigo". Praça Tiradentes, 79 1º andar - Centro (criada em 1928). Foi na Praça José de Alencar e mudou para a Praça Tiradentes em 1943.			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Farolito Dancing		Rua Chile - Centro					1	1						
Fidalgos da Praça da Bandeira		Praça da Bandeira				1	1	1						
Filhos de Talma		Denominação completa: "Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma". Rua do Proposito, 20 - Gamboa. Fundada em 6/7/1879.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Flor da Lira de Bangu		Rua Santa Cecilia - Bangu		1	1	1	1							
Flor do Abacate		Rua do Catete - Catete. Inicialmente na Rua Tavares Bastos, 29. Fundada em 14/4/1906, fechou em 1948.	1	1	1	1	1							
Flor do Ipê	1	Rua Haddock Lobo, 225 - Tijuca				1	1							
Flor Tapuya		Rua José Mauricio, 54 - Penha			1									
Fogão	1	Aliás "Dancing Engenho Novo". Praça do Engenho Novo, frente a estação - Engenho Novo					1	1						
Gafieira Asa Branca	1	Avenida Mem de Sá, 17 - Lapa. Inaugurada em 23/5/1983.										1	1	
Gafieira Carioca (no Clube Carioca)	1	Rua Jardim Botânico, 650 - Jardim Botânico										1		
Gafieira da Mãe Joana (no "Humaitá Atlético Clube")	1	Rua Visconde do Rio Branco, 15 - Centro										1		
Gafieira da Tia Vicentina (no Portelão)	1	Quadra da Portela, Rua Clara Nunes, 81 (antiga Rua Arruda Câmara, 81) - Madureira. Inaugurada em 10/6/1979.									1	1		

Dancings, Gafieiras, Sociedades Recreativas e Clubes, com programação frequente	Gafieira	Localização	Décadas											
			1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	
Gafieira do Zuzuca	1	Rua Silvia Telles, 104 - Tijuca. Hospedada na Quadra do G.R.E.S. Salgueiro.									1	1		
Gafieira Flor de Lys	1	Estrada do Joã, 150 - São Conrado. Inaugurada em 8/6/1979									1	1		
Granfinagem	1	Avenida Rio Branco, 277 - Centro. Novo nome do Dancing Brasil, inaugurado no início de setembro de 1979.)									1	1		
G.R.E.I.P. da Penha		Rua Santa Ingrácia, 440 - Penha. É o antigo IAPI da Penha.						1	1	1	1	1	1	1
Grêmio Penha Circular		Rua Lobo Júnior, 1768 - Penha				1	1	1	1					
Grêmio Recreativo 11 de Junho		Rua 21 de Maio, 208 - São Francisco Xavier			1	1								
Grêmio Recreativo de Ramos		Rua João Silva, 65 - Olaria. Fundado em 10 de março de 1960							1	1	1	1	1	1
Grêmio Recreativo Independência		Rua José do Patrocínio, 171 - Grajaú						1	1					
Helênico Atlético Clube		Rua Itapiru, 1305 - Rio Comprido, Rio de Janeiro										1	1	1
High-Life Club		Rua Santo Amaro, 28 - Glória. Na década de 1920 mudou o nome em "Centro Elegante".		1	1	1	1	1	1	1				
Ideal, Clube de Dança		Rua Domingos Lopes, 243 - Madureira				1								
Imperial Dancing		Rua Gonçalves Dias, 16 - Centro (inaugurado em 30/04/1931)				1								
Indianos da Caverna		Rua São Cristóvão, 295 - São Cristóvão				1								
Inferno de Dante		Rua do Teatro, 31 - Centro (inaugurado em 11/08/1932)				1								
Irajá Dancing Club	1	Aliás "Dancing Vitória do Brasil", ou "Gafieira do Irajá". Rua Monsenhor Félix, 481 sobrado Irajá (inaugurado 14/12/1941, fechado em 1956)						1	1					
Ita Club		Rua Visconde de Itaúna - Jardim Botânico				1								
Kananga do Japão	1	Rua Senador Euzébio, 44 - Flamengo (Inicialmente na Rua Barão de São Felix). Fundado em 1914.		1	1	1								
Lapa 40°	1	Rua do Riachuelo, 97 - Lapa (Inaugurada em 16/11/2007)												1
Legionários da Folia		Rua São Francisco Xavier, 121 - Maracanã				1								
Lord Club		Rua do Rezende - Lapa (inicialmente na Rua Riachuelo, 42). Inaugurado em 31/12/1930.				1								
Lordes da Tijuca		Rua Conde de Bonfim, 795 - Tijuca				1								
Lusitano Club		Praça da República, 231 - Centro		1	1	1								
Lyrío Clube		Rua São Clemente, 107 - Botafogo		1	1	1								
Magia Tropical	1	Aliás "Gafieira Moderna", "Horto Dançante", "Gafieira Etc e Tal", "Gafieira Tropical". Rua Abreu Fialho, 12 - Jardim Botânico. Inaugurada em 9/11/1985.										1	1	
Mas Será o Benedito		Avenida Gomes Freire, 599 - Lapa												1
Maximus Dancing	1	Largo da Carioca, 18 (sobrado) - Centro. Em meados de 1956 foi inaugurado como "Pirajá Musical Clube" na Rua Visconde de Pirajá, 112-A. Em 1959 mudou-se para a Avenida 13 de Maio, 13, fundos. Enfim chegou no Largo da Carioca em 1962. Fechou por incêndio em 1974.							1	1	1			

Dancings, Gaffieiras, Sociedades Recreativas e Clubes, com programação frequente	Gafieira	Localização	Décadas											
			1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	
Mimosas Cravinas		Rua Voluntários da Pátria - Botafogo		1	1	1								
Montanha Clube		Estrada Velha da Tijuca, 407/447 - Alto da Boa Vista					1	1	1	1	1	1	1	1
Monumental Club Dancing		Rua dos Andradas					1	1						
Musical Carioca		Aliás "Club Recreativo Musical Carioca". Estrada Dona Castorina - Gávea. Fundado em 17/3/1895.	1	1	1	1	1							
Noites Cariocas		Morro da Urca - Urca									1	1		
O Prazer É Nosso, Clube Recreativo	1	Rua de Santana, 115 - Centro. Fundado em 1935. Mudou-se para a Rua Conde de Bonfim, 280 (sobrado)				1	1	1	1	1				
Olympico Club		Rua Álvaro Alvim, 27 - Centro				1	1	1	1	1				
Orfeão Português		Rua São Francisco Xavier, 363 - Tijuca. A primeira sede foi na Rua dos Andradas, 59 - Centro			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Orfeão Portugal		Rua do Senado - Centro (inaugurado em 26/05/1923). Em 1960 mudou-se para a Rua Aguiar, 60 - Tijuca			1	1	1	1	1	1	1			
Palace Dancing		Rua da Lapa, 10 - Lapa (inaugurado em 14/11/1935)				1								
Parasitas de Ramos		Rua das Missões, 312 - Ramos			1	1	1	1	1	1	1			
Paratodos, Grêmio Recreativo	1	Rua Comendador Guerra, 84 - Pavuna (fundado em 1982)										1	1	1
Penha Clube		Rua Nicarágua - Penha			1	1	1							
Perfeita União		Rua Viçosa, 14 - Brás de Pina - Penha Circular		1	1									
Phenix Dancing		2º andar do Teatro Phenix - Av. Almirante Barroso - Centro. Inaugurado em 7/3/1931.				1								
Pierrôs da Caverna		Rua Sete de Setembro, 237 - Centro.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Portobello		Av. Sernambetiba, 4700 - Barra da Tijuca										1		
Prazer das Morenas de Bangu		Rua Coronel Tamarindo, 640 - Bangu		1	1	1	1	1						
Recreio Club		Rua Barão de São Felix, 6 - Centro			1	1	1	1						
Recreio das Flores		Rua Sacadura Cabral - Gamboa			1	1	1	1						
Recreio de Santa Luzia		Rua da Constituição, 44 - Centro			1	1	1							
Resistentes de Ramos		Rua Andrade Pinto, 209 - Madureira. Rancho fundado em 30/3/1933				1								
Rio Scenarium		Rua do Lavradio, 20 - Lapa												1
Riso Club		Rua Frei Caneca, 115 - Centro				1	1							
Roda Viva		Avenida Pasteur, 520 - Urca									1			
Rosa de Ouro		Rua Teodoro da Silva - Vila Isabel (fundada em 24/2/1918)		1	1	1								
Rouxinol de Bangu		Estrada de Santa Cruz, 4 - Bangu			1	1	1	1	1					
Salon d'Or		Avenida Rio Branco, 127 (Inaugurado em 19/2/1928)			1									
Samba Flor	1	Avenida Pasteur, 520 - Urca. Inaugurada em 5/11/1979									1	1		

Dancings, Gafieiras, Sociedades Recreativas e Clubes, com programação frequente	Gafieira	Localização	Décadas											
			1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	
Sassaricando	1	Estrada do Joá, 150 - São Conrado (em novembro 1992 virou Sassaribar)											1	
Social Ramos Clube	1	Rua Aureliano Lessa, 97, Ramos. Fundado em 22/4/1945 com o nome de "Centro Progressista e Social de Ramos".												1
Sociedade Musical de Bonsucesso	1	Rua Roberto Silva - Bonsucesso			1	1	1	1						
Sociedade de Danças Clóvis Invencível	1	Rua Senador Pompeu, 182 - Centro (Primeira gafieira fundada no Rio, em 1906. Júlio Simões foi dono dessa gafieira)	1											
Sport Club Mackenzie		Rua Dias da Cruz, 561 - Meier, Rio de Janeiro			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Teatro Odisseia		Avenida Mem de Sá, 66 - Lapa												1
Tenentes do Diabo		Rua Maranguape, 24 - Centro. Fundado em 1855.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Tupi Dancing	1	Aliás "Tupy Dancing". Rua Barbara de Alvarenga (Praça Tiradentes) - Centro. Inaugurado em 14/5/1942, fechado em 1957.					1	1						
Turma do Ponto Chic		Rua do Riachuelo, 261 - Centro			1	1								
Turunas de Monte Alegre		Rua André Cavalcanti, 20 - Centro				1	1	1	1	1	1	1	1	
União da Pavuna	1	Rua Sargento de Milícias, 509 - Pavuna								1	1	1	1	
União do Bom Viver	1	Rua João Ricardo - São Cristóvão		1	1									
Unidos da Ponte		Rua Sargento de Milícias, 500 - Pavuna, Rio de Janeiro								1	1			
Vera Cruz, Grémio Recreativo	1	Rua Frei Henrique, 46 - Piedade						1	1	1	1	1	1	1
Vinicius		Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 1144 - Copacabana											1	
Vitória Dancing	1	Rua do Resende, 18 sobrado - Lapa (fechou em 1963)						1	1					
West Show	1	Estrada do Monteiro, 111 - Campo Grande												
York Esporte Clube	1	Avenida Nova Iorque, 336 - Bonsucesso						1	1	1	1	1		

Orquestras	Aonde se apresentaram	Décadas										
		19 00	19 10	19 20	19 30	19 40	19 50	19 60	19 70	19 80	19 90	20 00
Guimarães Jazz (dir. Manuelita e Maxinha Guimarães)	S. C. Alegria - Cometa F. C. - A. A. Portuguesa - Magno F. C. - Legionários da Folia - Clube dos Democráticos - Associação dos Empregados no Comércio - Aliança Club - Centro Gallego - Bangu Clube - Parasitas de Ramos - Palácio das Festas - Piedade F. C. - Endiabrados de Ramos - Clube A. R. Inhaíma - Clube de São Cristóvão - Cassino Atlântico - Bonsucesso F. C. - Grêmio Republicano Português				1	1						
Helena Jazz (maestro Jayme Coelho)	Filhos de Talma - Cruzeiro do Sul - Centro Gallego - Banda Portugal - Parasitas de Ramos - A. A. Portuguesa - Mauá F. C.				1							
Hooping Jazz	América F. C.				1							
Jazz Baiano	Club Atletico Central - S. C. Mackenzie - Grêmio João Caetano - Magno F. C.				1							
Jazz Band Brasil Itália, de Fidelis Raffo	Centro Cívico Leopoldinense - Endiabrados de Ramos - Mauá F. C. - Ameno Resedá			1	1							
Jazz Band do Batalhão Naval	Clube Ginástico Português - América F. C. - Clube Sírio e Libanês - Clube de Natação e Regatas - Centro Recreativo Boqueirão do Passeio - Dancing Assírio - Penha Náutico Club - Amantes da Arte Club - Clube de Regatas Botafogo - Fluminense S. C. - Clube dos Democráticos - Clube dos Fenianos - Casino Beira Mar - Lords da Tijuca - Palácio das Festas - Kosmos A. C.				1	1						
Jazz Band Ideal (maestro José Vianna)	Méier Club - Vaidosos do Encantado - Grêmio 11 de Junho - Grêmio João Caetano - Casino Brasil Industrial - Endiabrados de Ramos - Fraternidade Lusitana - Associação Comercial Suburbana - Centro Lusitano Alvares Pereira - Fraternidade Lusitana - Fenianos de Cascadura - Prazer das Morenas de Bangu				1	1						
Jazz Band da Polícia Militar	Fenianos de Cascadura - Pierrôs da Caverna - Clube Ginástico Português - Clube de São Cristóvão - Foliões Cariocas - Clube dos Fenianos - Penha Club - Fraternidade Lusitana - Centro recreativo de Brás de Pinna - Grêmio 11 de Junho - Clube dos Democráticos - Centro Dramático Luso-Brasileiro - Club Municipal - Associação de Sargentos				1	1	1					
Jazz Band Schubert (dir. Arthur Pinheiro Schubert)	Fraternidade Lusitana - Banda Portugal - Lusitano Club - Casa do Estudante do Brasil - Recreio Club - Banda Lusitana - Centro Affonso Costa - Centro Musical da Colonia Portuguesa - Orfeão Portugal - Club dos Arrepiados - Club Arte e Instrução - Atheneu Luso-Brasileiro - Ramos F. C. - Clube dos Democráticos				1	1						
Jazz Band Sul Americano - Romeu Silva	Casino Copacabana - Cassino da Urca - Palace Hotel - Academia de Comercio do Rio de Janeiro - Villa Lusitana A. C. - Sul América F. C. - Indianos da Caverna - Recreio Club - Clube dos Fenianos - Clube de Regatas Botafogo - Clube de Regatas Guanabara - Clube dos Democráticos - Marqueza F. C. - Clube de Regatas do Flamengo - Audax Club - Dancing Assírio - Fluminense F. C. - Hellenico Clube				1	1	1					
Jazz Botafogo	Tuna 17 de Junho - Ameno Resedá - Oceano F. C. - Hunaitá F. C. - Portuense F. C. - Banda Portugal - Centro de Cronistas Carnavalescos - Centro Cosmopolita - Clube de Regatas Lage - Dragão Clube - Centro de Previdência - Teatro Carlos Gomes - Musical Carioca - Tomara Que Chova					1	1					
Jazz Elitiano	Elite Club					1						
Jazz Yankee (dir. Arnaldo E. Pinto)	Banda Lusitana - Embaixada do Sossego - Centro Gallego - Independente F. C. - Clube Municipal - Clube Fraternidade Lusitana - Penha Clube - Academia do Comércio - Sampaio A. C. - Centro Lusitano Alvares Pereira - Orfeão Portugal - Grêmio 11 de Junho				1	1	1					
Modern Tropical Quintet	Clube Ginástico Português - Tijuca Tênis Clube - Olaria A. C. - Clube Sírio e Libanês - Clube Monte Libano							1	1			

Orquestras	Aonde se apresentaram	Décadas										
		19 00	19 10	19 20	19 30	19 40	19 50	19 60	19 70	19 80	19 90	20 00
Orquestra Moacyr Silva (aliás Bob Fleming)	Sport Club Mackenzie - Copacabana Palace - Clube Monte Libano - Café Nice - Montanha Clube - A. A. Florença - Paquetá Iate Clube - A. A. Tijuca - Esporte Clube Minerva - Canto do Rio F. C. - Satélite Clube do Banco do Brasil - Banda Portugal - Au Bon Gourmet - Hotel Glória - Cascadura Tênis Clube - Iate Clube do Rio de Janeiro - Social Ramos Clube - Palhota						1	1	1			
Orquestra Napoleão Tavares	Clube de Regatas Botafogo - América F. C. - Alhambra Dancing - Standard F. C. - Clube de Regatas Guanabara - Tijuca Tênis Clube - Fluminense F. C. - Grajaú Tênis Clube - High-Life Club - Azul Branco Club - Olímpico Clube - Automóvel Clube do Brasil - Clube dos Cabiras - Clube Ginástico Português - Associação dos Empregados no Comércio - A. A. Banco do Brasil - U.N.E. - Clube Militar Bangu - Clube Monte Libano - Olaria A. C.				1	1	1					
Orquestra Nélia Fernandes	Clube de São Cristóvão Imperial - River F. C. - Grêmio Penha Circular - Cascadura Tênis Clube - Clube Kibon - Sociedade Musical 10 de Maio (Campo Grande) - Casa da Vila da Feira - Casa das Beiras							1				
Orquestra Night in Rio (maestro Silvio Barbosa)	Elite Club											1
Orquestra Osvaldo Borba	Associação dos Empregados no Comércio - Clube Ginástico Português - Clube Monte Libano - Hotel Glória - A. A. Banco do Brasil - Clube de Aeronáutica - Casa da Vila da Feira - A. A. Grajaú - Maison de France - Clube Militar - Mello Tênis Clube - Olaria A. C. - Cascadura Tênis Clube - Casa das Beiras - Tijuca Tênis Clube - A. A. Portuguesa - Grajaú Tênis Clube - América F. C. - A. A. Vila Isabel - Jacarepaguá Tênis Clube - Grajaú Country Clube - Sampaio A. C.						1	1				
Orquestra Pan Americana de Simon Boutman (aliás Pan American Jazz Band)	Casino Copacabana - Clube de Regatas do Flamengo				1	1						
Orquestra Passos	Clube Ginástico Português - Clube dos Cabiras - Salão do Cine Palais			1	1	1						
Orquestra Pereira Filho (e conjunto)	Dancing Avenida - Clube Municipal - Teatro João Caetano - Clube dos Estados - Clube Internacional de Regatas - Casa da Vila da Feira - Clube de Regatas Guanabara - Orfeão Portugal - Fluminense F. C. - Clube de Engenharia - Grêmio Esportivo Estudantes do Realengo - Grajaú Country Clube - América F. C. - Cascadura Tênis Clube - A. A. Tijuca - Tijuca Country Clube					1	1	1				
Orquestra Perminio Gonçalves	Associação dos Empregados no Comércio - Orfeão Portugal - A. A. Vila Isabel - São Cristóvão de Futebol e Regatas - América F. C. - Mello Tênis Clube - Grêmio Recreativo de Ramos - Social Ramos Clube - Cascadura Tênis Clube - G.R.E.I.P. da Penha - Banda Portugal - Clube dos Suboficiais e Sargentos da Aeronáutica - Sport Club Mackenzie - Imperial Basquete Clube - Centro Recreativo Rio Light - A. A. Trinta de Maio (Penha) - Bandeirantes Tênis Clube - Automóvel Clube do Brasil						1	1	1			
Orquestra Republicana	Circo Voador - Clube dos Democráticos											1
Orquestra Reversom (maestro Heraldo Reis)	Magia Tropical - Estudantina Musical - Elite Club								1	1		
Orquestra Roberto Mendes	Paquetá Iate Clube							1				

Orquestras	Aonde se apresentaram	Décadas										
		19 00	19 10	19 20	19 30	19 40	19 50	19 60	19 70	19 80	19 90	20 00
Orquestra Ruy Rey	Botafofo de Futebol e Regatas - Olímpico Clube - Clube dos Milionários - América F. C. - River F. C. - Clube Ginástico Português - A. A. Vila Isabel - Esporte Clube Rio Branco - Casino Bangu - Sindicato dos Contabilistas - Leopoldina Railway A. A. - Associação de Cronistas Carnavalescos - Tijuca Tênis Clube - Kosmos Country Club - Clube de Instrução Militar - Clube de Regatas do Flamengo - A. A. Banco do Brasil - A. A. Grajaú - Light-Rio - Centro Recreativo Industriários do Realengo - G.R.E.I.P. da Penha - Bangu A. C. - Clube dos Democráticos - Turunas de Monte Alegre - Clube Municipal - Casa dos Açores - Sport Club Mackenzie - Automóvel Clube do Brasil - Grajaú Tênis Clube - Orfeão Portugal - Fluminense F. C. - Clube de São Cristóvão Imperial - Clube Olímpico de Jacarepaguá - Mello Tênis Clube - Centro Civico Leopoldinense - Banda Lusitana					1	1	1				
Orquestra Sérgio Noberto	Clube Ginástico Português - Tijuca Tênis Clube - Grajaú Country Clube - Associação dos Empregados no Comércio								1			
Orquestra Severino Filho	Tijuca Tênis Clube - Clube de Aeronáutica - Orfeão Portugal - Clube Monte Líbano - Clube Ginástico Português - Olaria A. C. - A. A. Vila Isabel - Olaria A. C. - Riachuelo Tênis Clube						1	1				
Orquestra Som Maior (maestro Izaias)	Estudantina Musical									1		
Orquestra Steve Bernard	A. A. Grajaú - Casa do Estudante do Brasil - A. A. Vila Isabel - Esporte Clube Cocotã - Clube Municipal - Botafofo de Futebol e Regatas - Tijuca Tênis Clube - Montanha Clube - Clube Monte Líbano - Hotel Glória - Fluminense F. C. - Cascadura Tênis Clube - Grajaú Tênis Clube - Clube de São Cristóvão - Club Comercial - Clube de São Cristóvão Imperial - Clube Naval - Grajaú Tênis Clube - Clube Ginástico Português - Clube de Regatas Guanabara - Clube de Regatas do Flamengo - Botafofo F. C. - Embaixada Americana - Social Ramos Clube - Clube de Regatas Piraquê - Mello Tênis Clube - Clube de Regatas Vasco da Gama - Clube Sírio e Libanês - Sport Club Mackenzie - Clube de Aeronáutica - Hotel Glória - Clube Hebraica - Orfeão Portugal - Clube Militar - A. A. Banco do Brasil - Copacabana Palace - Centro Israelita Brasileiro - Jequiá Esporte Clube						1	1				
Orquestra Tabajara	União Nacional dos Estudantes - Associação dos Empregados no Comércio - Clube Ginástico Português - Canto da Ilha - Circo Voador - Horto Dançante - Gafieira Asa Branca - Cordão da Bola Preta - Sassaricando - Clube Sírio e Libanês - Gafieira Tropical - Estudantina Musical - Clube Monte Líbano - Gafieira da Mãe Joana - Café Nice - Sport Club Mackenzie - Grêmio Recreativo Paratodos - A. A. Vila Isabel - Clube Naval - Clube Militar - Arena Carioca Dicró (Penha) - Orfeão Portugal - Portobello - Vasco da Gama - A. A. Banco do Brasil - Hotel Glória - Clube de Regatas Vasco da Gama - G.R.E.I.P. da Penha - S. C. Minerva - Social Ramos Clube - S. C. Minerva - Valqueire Tênis Clube - Canecão - Arraial do Pão de Açúcar - Elite Club - Roda Viva - Fundação Progresso - Copacabana Palace					1	1	1	1	1	1	1
Orquestra Tropical (maestro Sérgio Alcântara)	Estudantina Musical										1	
Orquestra Tupy (maestro Bruno Rodrigues)	Circo Voador - Ballroom - Cordão da Bola Preta - Clube Municipal - G.R.E.I.P. da Penha - Roda Viva - Scala										1	1
Orquestra Valdo Meireles (Brazilian Olympic Jazz, etc.)	City Bank Club - Clube Monte Líbano - A. A. Vila Isabel - A. A. Tijuca - Sampaio A. C. - A. A. Caixa Econômica - Clube Ginástico Português - Light A. C. - Grajaú Tênis Clube - Riachuelo Tênis Clube - Vila Isabel F. C. - A. A. Grajaú - Ginásio do Fluminense					1	1	1	1			
Orquestra Venilton Santos	Tijuca Tênis Clube - Clube Ginástico Português - Grajaú Tênis Clube - Bonsucesso F. C. - Jacarepaguá Tênis Clube							1	1			

A03 – Descrição detalhada dos Bailes-show e dos Bailes-baile

Neste anexo são descritos aspectos retirados dos cadernos de campo sobre os principais bailes visitados em campo:

- Associações entre os grupos e os músicos que tocam em cada lugar;
- *Release* de apresentação de cada grupo como uma categoria discursiva autorreferente;
- Perfil do público que frequenta;
- Visão dos dançarinos, músicos e frequentadores sobre os espaços;
- Relação com a música.

A descrição será seguida do quadro com a lista das músicas de cada baile, que inclui as seguintes informações:

- Nome da música e compositores (interpretes no caso dos bailes de DJ);
- Comentários gerais sobre o gênero e descrições sobre a apresentação;
- Notação dos andamentos;
- Duração (em minutos) de cada música;
- Duração do intervalo entre as músicas.

A03.01 - Baile 1: “Baile do Almeidinha”, Circo Voador

O “Baile do Almeidinha” começou em 2013, no Circo Voador, liderado por Hamilton de Holanda, bandolinista e compositor originário de Brasília, que, junto com Maria Juçá, diretora do Circo Voador, e o produtor Marcos Portinari, “colocaram em prática o desejo de fazer algo parecido com o que foi feito no Circo Voador por Paulo Moura e Severino Araújo (Orquestra Tabajara) no evento semanal chamado ‘Domingueira Voadora’, entre 1985 e 1994”. Este “desejo” foi citado no release online escrito pelo próprio Hamilton de Holanda no site do “Baile do Almeidinha”⁴¹³.

Através da fala de Hamilton, o site informa quais são suas referências para o baile: o *swing*, a improvisação e o uso de temas populares para serem cantados em conjunto. Músicas autorais e de compositores como Tom Jobim, Luiz Gonzaga, Baden Powell, Pixinguinha, etc.⁴¹⁴ A referência à gafeira e à dança aparecem no release “[...] o ritmo com balanço, *swingado*, no tempo pra dança, seria o foco principal”. O Almeidinha, que aparece no nome do baile, faz referência à estória de um personagem: “um funcionário público colecionador de pássaros ao ver seu canário devorado acorda de uma vida acomodada e descobre o prazer da liberdade”. Eles levam a brincadeira à sério e todos os ingressos vendidos a pessoas com o sobrenome Almeida recebem descontos.

A primeira formação do grupo “Hamilton de Holanda e o Baile do Almeidinha” foi com Hamilton de Holanda (bandolim), Guto Wirtti (baixo acústico), Eduardo Neves (flauta e saxofone), Rafael dos Anjos (violão), Xande Figueiredo (bateria) e Thiago da Serrinha (percussão). Em um segundo momento houve a entrada do trompetista Aquiles Moraes e do acordeonista Marcelo Caldi. Todos estes músicos, que já tocaram com artistas consagrados e têm a carreira centrada na performance, são atuantes em festivais internacionais e nacionais, além de gravações, composições e arranjos. Durante um período o Baile do Almeidinha era quinzenal, mas em 2016 os bailes ocorreram mensalmente⁴¹⁵.

O Baile se caracteriza por ter participações especiais em seus shows. Dentre elas: Arlindo Cruz, Moacyr Luz, Roberta Sá, Yamandú Costa, Diogo Nogueira, Pedro Luís, João Bosco, Carlos Malta, Zélia Duncan, Sombrinha, Zé da Velha, Silvério Pontes, Rogê, Bebê Kramer, Pretinho da Serrinha, Maria Gadú, Beth Carvalho, Alfredo Del-Penho, Sombrinha, Celso Fonseca, Ellen Oléria, Teresa Cristina, Wilson das Neves, Áurea Martins, Carlinhos de Jesus, Armandinho Macedo, Xande de Pilares, Pretinho da Serrinha, entre muitos outros.

De acordo com o que o Hamilton cita em seu site, há vários tipos de frequentadores no Circo Voador: os que assistem à performance em pé, os que dançam perto do palco e os que dançam sozinhos. Todos no mesmo ambiente, em frente ao palco, dividindo espaços. Em dias de lotação alta, com a casa muito cheia, observei pessoas em torno do espaço destinado à plateia, mas do lado de fora. O Circo Voador tem esta característica de não ser fechado nas laterais. A quantidade de pessoas varia em função

⁴¹³ <http://bailedoalmeidinha.com.br/>

⁴¹⁴ “No primeiro ensaio de reconhecimento do território o som rolou legal! Algumas coisas foram faladas: que o ritmo com balanço, *swingado*, no tempo pra dança, seria o foco principal. Improvisação e temas populares que o público pudesse cantar conosco. No próprio ensaio já rolaram uns vocais bem bacanas. Músicas de compositores brasileiros como Luiz Gonzaga, Tom Jobim, Cartola, Chico Buarque, Baden Powell, Egberto Gismonti, Nelson Cavaquinho, Milton Nascimento, Sivuca, Hermeto Pascoal, Adoniran Barbosa, Pixinguinha, entre outros que fazem a festa ficar bem alegre. Muita coisa saiu com aquele ritmo do jazz latino, um astral afro, latino e caribenho (...) E também tocamos músicas autorais, novas ou antigas. Terminamos o ensaio e eu tive a certeza de que aquilo se repetiria por muitas vezes. Durante mais de dois anos, muita alegria, bailes inesquecíveis, convidados especiais (alguns até mais de uma vez, agradeço a todos eles com bastante carinho), um repertório ‘crescente e constante’. Sempre tem uma turma que gosta de dançar como típicos bailarinos de gafeira, dançarinos de salão, tem um pessoal que gosta de dançar sozinho mesmo e têm aqueles que ficam só curtindo o som. E o tempo passa rapidinho, nem percebemos quando acaba depois de, no mínimo, duas horas e meia de música” (Hamilton de Holanda, site <http://bailedoalmeidinha.com.br/>).

⁴¹⁵ O baile foi apresentado em várias casas de show como Imperator - Centro Cultural João Nogueira, em Festivais no Brasil, como o Festival MIMO e o Festival Villa-Lobos, e fora do Brasil: Suíça, Portugal, Escócia, Londres, França, entre outros. Em julho 2017 participará ao aclamado Úmbria Jazz Festival, em Perugia (Itália), entre outras apresentações na Itália e Portugal.

de qual convidado se apresenta, mas provavelmente um dos motivos do sucesso deste baile é a fascinação dos frequentadores, ouvintes ou dançarinos, por um grupo musicalmente criativo e formado por músicos muito admirados que fazem música instrumental.

Em todas as visitas realizadas, não observei mais do que dez casais dançando passos da dança de salão em frente ao palco. No restante do espaço, as pessoas ficavam em pé, como ouvintes ou dançantes individuais. Não observei a Ronda, que é o movimento dos casais, circular anti-horário, de dançar ao longo do salão, típico nas aulas de dança de salão e em outros espaços ligados à dança. Geralmente no segundo set, quando Hamilton tocava uma sequência de cirandas, o público formava uma grande roda e dançava-se junto os passos da ciranda.

Ao longo do período estudado, o grupo foi variando o repertório inicial e alguns blocos de músicas, porém mantendo certa estabilidade. Das oito músicas tocadas inicialmente pelo grupo (sem as participações especiais) sete são comuns entre um baile e outro. Essas músicas geralmente acontecem em bloco, ou seja, o baterista ou a percussão ou o próprio Hamilton emendam as músicas quase que imediatamente. Além da análise do baile, pôde-se observar um “*set list*” (maneira que os músicos chamam o roteiro ou *lista de músicas*) mais ou menos estável através das listas gentilmente oferecidas para esta pesquisa por Hamilton de Holanda e Marcos Portinari (produtor de Hamilton de Holanda e do Baile do Almeidinha), que se encontram nos anexos A05.01 (Baile do Almeidinha no Circo Voador, participação Diogo Nogueira e Yamandú Costa) e A05.02 (Baile do Almeidinha no Circo Voador, participação João Bosco e Carlos Malta). As músicas autorais e os arranjos de clássicos da MPB (“Sem Compromisso”, de Geraldo Pereira; “Chega de Saudade”, de Tom Jobim), foram repetidas no início de cada baile. Além destas, em todos os bailes visitados foram tocadas as músicas “Xote do Almeidinha” e “Capricho do Rafael”, composições respetivamente de Eduardo Neves e Hamilton de Holanda. No momento da ciranda, o grupo tocou “Suíte do pescador”, de Dorival Caymmi, e, na finalização do show, as músicas “É” de Gonzaguinha e “Timoneiro”, de Paulinho de Viola. Esta última foi cantada e tocada pelo grupo durante mais de dez minutos.

No momento da entrada da participação especial, o evento nitidamente se transforma em uma atmosfera de show. Em cada baile há duas participações especiais, de um cantor e de um instrumentista. Dependendo de cada artista, acontece um tipo de apresentação. Luiz Caldas conduziu sua apresentação com o ritmo do carnaval baiano, um sucesso atrás do outro, colocando a plateia em estado esfuziante. Dudu Nobre e a bateria do Império Serrano se apresentaram na época do carnaval, Dudu Nobre cantou sambas-enredo e ainda improvisou versos de partido alto; a bateria da escola de samba acompanhava os sambas de Dudu Nobre e naquele momento de carnaval eram impactantes. Em muitas apresentações vi as participações especiais entrarem no fim do primeiro set ou no início do segundo set, mas no dia da apresentação de Hermeto Pascoal o show não ocorreu em dois sets como de costume, e foram duas horas e meia de apresentação sem interrupções.

O baile gravado ocorreu no dia 9 de junho de 2016 e contou com a participação de Hermeto Pascoal, Carlos Malta e Fábio Pascoal. O baile foi estruturado da maneira que geralmente ocorre quando se tem participações especiais: a banda começa a tocar e, depois de algum tempo, o convidado especial é chamado para tocar. Hermeto tocou nove músicas, entre elas composições próprias e clássicos do choro e do forró.

Em termos de timbre e organização instrumental, observamos que os instrumentos mais agudos são os solistas: bandolim, flauta, trompete e sanfona. Eduardo Neves reveza flauta e saxofone tenor; estes, somados com o trompete, trazem a ideia do “som dos metais da gafeira”, mas a sonoridade deste grupo é bem original. É raro encontrar um bandolim solista como líder de um grupo para a dança, por ser um instrumento usado mais em música de câmara e com menos projeção sonora. É provável que Hamilton, que mantém uma postura ativa, pulsante e rockeira no palco, tenha sido influenciado pelo som da guitarra baiana de Armandinho Macedo, integrante do grupo Cor do Som, que misturou a sonoridade do *rock* com o choro e os ritmos nordestinos. Esta postura também traz à apresentação uma perspectiva maior de show que de baile.

Baile do Almeidinha, Circo Voador, 09/06/2016				
Nome da música e compositores	Gênero e comentários	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
<i>Plateia batendo palmas</i>		130	00:40	Emendou para a música seguinte
1. Abertura	6/8 afro-jazz	130	01:48	00:02 Hamilton deu um acorde para a introdução e começou a música seguinte
2. A escola e a bola - Hamilton de Holanda	Samba instrumental - bateria fazendo levada de escola de samba. Sanfona toca um riff parecido com "Madalena".	100	04:32	Final espalhado sem levada de bateria. Quando o som termina, o bandolim começa a introdução com o final do tema e a bateria não toca
3. Sem compromisso – Geraldo Pereira / Nelson Trigueira	Samba rasgado (rápido) cantado / Instrumental. Levada de samba escola de samba. Bumbo à 1, parte B: Cubanito. Muitos improvisos.	124	05:47	00:02 O bandolim começa introdução, em seguida a flauta começa o tema bateria não toca, a banda só entra depois
4. Chega de saudade - Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes	Bossa nova instrumental. Muitos improvisos.	80	06:19	00:36 Hamilton de Holanda apresenta a banda com o substituto do sax Lucas Brito "Boa noite galera este é o Baile do Almeidinha"
5. <i>Mitch's boogie</i> - Hamilton de Holanda e Eduardo Neves	Boogaloo – levada de samba-rock, instrumental. Harmonia não convencional, que remete à forma blues reharmonizada.	110	05:10	00:02 em seguida o baixo começa com a levada da música seguinte
6. Polícia e ladrão - Hamilton de Holanda e Eduardo Neves	Rock Blues menor jazzística, todos os músicos dobram a melodia, a música fica "pesada". Na última vez há a exposição do tema.	113	04:41	00:11 O bandolim começa
7. Chorinho em Cochabamba - Eduardo Neves	Ritmo latino, harmonia jazzística.	92	05:15	00:14 A percussão começa e depois o tema é tocado pela sanfona, sopros (flauta) e bandolim. Só com o tamborim levada cheia entra depois
8. Choro do Portina - Eduardo Neves	Samba-choro com muitas notas quase sem pausas, com movimento harmônico intenso, quase um acorde por compasso e com influências jazzísticas. Tamborim e bateria de enredo.	123	03:48	00:09 Aplausos, levada de samba pelo violão que começou sozinho
9. Intocável - Hermeto Pascoal	Choro canção. Estilo de composições de Hermeto Pascoal com criatividade melódica e harmônica, baseada na estruturação de choro misturado com harmonias modernas e influências do jazz. Hermeto toca escaleta.	80	03:27	01:33 Hamilton anuncia a participação especial de Hermeto Pascoal e do saxofonista Carlos Malta. Entra também Fábio Pascoal (percussionista, filho de Hermeto)
10. Viajando pelo Brasil - Hermeto Pascoal	Samba quebrado com ritmo harmônico intenso e modulante. Sax soprano tocando notas bem agudas, muitos improvisos.	136	08:40	00:14 Aplausos, bandolim começa arpejos de São Jorge e a música começa bem tranquila.
11. São Jorge - Hermeto Pascoal	Toada e baião.	118	04:26	Aplausos, bandolim começa arpejos de Santo Antônio
12. Santo Antônio - Hermeto Pascoal	Baião. Nesta versão Hermeto faz brincadeiras de vocalizações para o público repetir.	121	07:24	00:17 Público ovacionando. Hamilton começa com uma levada de baião no bandolim
13. Bebê - Hermeto Pascoal	Baião – Essa música é muito tocada e conhecida no meio instrumental brasileiro. Há muitos improvisos na forma toda.	108	07:28	00:10 Público ovacionando e em seguida Hamilton começa com levada e solos virtuosos no bandolim
14. Feira de Mangaio - Sivuca e Glorinha Gadelha	Baião clássico que frequentemente é tocado em formações instrumentais. Muitos improvisos e mudanças de textura (com menos ou mais instrumentos tocando)	125	05:43	00:30 Após aplausos, Hermeto começa a cantarolar a melodia
15. Doce de coco - Jacob do Bandolim	Choro lento. Hermeto toca a melodia em um copo com vinho fazendo som de borbulho e voz.	54	05:22	00:02 Hermeto começa a tocar com a escaleta, faz umas brincadeiras e começa a citar o Brasileirinho
16. Brasileirinho – Waldir Azevedo	Samba-choro rápido. Bateria e tamborim tocam levada de samba escola de samba.	133	02:16	00:06 Aplausos, Hamilton começa sozinho o tema seguinte, seguido da sanfona em terças

Baile do Almeidinha, Circo Voador, 09/06/2016				
Nome da música e compositores	Gênero e comentários	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
17. Forró Brasil - Hermeto Pascoal	Forró instrumental. Ao longo da música muitos momentos sem bateria explorando texturas diferentes e muitos improvisos.	122	08:13	00:16 Hermeto dá um berro pedindo o acorde Mi bemol e aplausos. Hamilton começa a melodia de "Parabéns pra você"
18. Parabéns pra você	Valsa	90	00:30	00:26 Hamilton agradece a participação de Hermeto e o público ovaciona pedindo mais uma e Hamilton começa a tocar a introdução de "Chorinho pra Ele".
19. Chorinho pra ele - Hermeto Pascoal	Choro que acelera muito na última vez em que o tema é tocado.	70 136	03:05	Em seguida todos emendam direto para um outro tema puxado por Hamilton, seguido por sanfona e o resto do grupo
20. Bem-te-vi atrevido – Lina Pesce	Choro calangueado	70	02:20	Hermeto toca "Parabéns pra você", dá um berro e sai do palco, Guto Wirtti (baixo) puxa a linha do xote/reggae
21. Xote do Almeidinha - Eduardo Neves	Xote/reggae. Ao longo da música têm algumas vocalizações que dobram os contrapontos feitos pela sanfona, além dos timbres que variam ao longo da música. Essa música, muito expressiva, foi tocada em todos os bailes que visitei.	64	04:50	A bateria começa com o bumbo reto e Hamilton em seguida com a sequência de dominante - tônica (<i>groove</i>)
22. Capricho do Rafael - Eduardo Neves	Zouk (latino) muitos improvisos, flauta dobra com o bandolim.	121	06:17	A bateria começa com levada de ciranda
23. Minha jangada vai sair pro mar - Dorival Caymmi	Ciranda. Os músicos ora cantam, ora tocam a melodia em forma de mantra. Durante a execução do tema todos gritam "hey" no tempo 1 da levada	108	03:49	No final da música a bateria acelera e transforma a levada em frevo, Hamilton improvisa até chegar no tom da próxima música
24. Vassourinhas - Matias da Rocha e Joana Batista Ramos	Frevo. Todos improvisam.	163	04:10	Final espalhado do blues. Hamilton puxa sozinho a introdução da próxima música
25. Pedras que cantam (Quem é rico mora na praia) – Dominginhos	Arrasta-pé	170	02:25	Hamilton emenda direto na introdução
26. Isso aqui tá bom demais – Dominginhos	Arrasta-pé	170	01:03	00:17 Aplausos, Hamilton começa com uma levada de samba e a plateia em uníssono "Fora Temer".
27. Vai passar - Chico Buarque	Samba instrumental rápido (rasgado) e a bateria faz levada de escola de samba.	126	04:19	00:04 Aplausos. Hamilton começa com uma levada em quintas justas paralelas, parecendo <i>rock</i> (heavy metal modal) para fazer a introdução e a passagem à próxima música. Os instrumentos vão entrando aos poucos até chegar a sequência de acordes característica desta música
28. Canto de Ossanha - Baden Powell e Vinícius de Moraes	Samba rasgado e levada 6/8 (no final). Samba rápido e a bateria faz levada de escola de samba.	137	05:14	01:28 Hamilton apresenta a banda de novo, agradece ao Hermeto e puxa uma melodia com sonoridade menor harmônica (modal) com bandolim solo. Os outros instrumentos fazem efeitos e ele inicia a melodia de Timoneiro.
29. Timoneiro - Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho	Parte A – Samba em tonalidade menor lento misturado com latino. Depois da exposição do tema instrumental alguns músicos cantam a letra só do refrão. O tema é curto e repetido muitas vezes parecendo um mantra. Os músicos cantam no meio da música. A música termina em fade out com a saída progressiva dos instrumentos.	75	14:08	O apresentador finaliza e diz que o DJ continuará a noite

A03.02 - Baile 2: Daniela Spielmann Quarteto convida Zé da Velha e Silvério Pontes, Rio Scenarium

De abril a setembro de 2016, durante seis meses seguidos, me apresentei semanalmente no Rio Scenarium com uma banda de seis integrantes no primeiro horário da *happy hour* (19:30 - 22:00hs) das quartas-feiras, em um projeto chamado “Quartas de Gafieira”. Os grupos que se apresentam no primeiro horário da casa são geralmente menores (sempre toquei com a formação de trio ou de quarteto), mas, desta vez, pude me apresentar com seis integrantes fazendo música instrumental todas as quartas-feiras. Ao longo da minha temporada, no horário da noite grupos maiores tocaram e se revezaram.

Dois destes grupos do horário da noite foram analisados: “Gafieira na Surdina” e “Gafieira Carioca”. O Baile do primeiro horário ocorre com dois sets de 60 minutos (isto é definido pelos contratantes) e um intervalo de vinte minutos. O tempo preciso de apresentação e duração dos sets varia de semana a semana, podendo durar não mais que 65 minutos cada um, e há uma limitação pelo horário de início da apresentação da banda do segundo horário.

O que se observa no público que frequenta o horário da *happy hour* é certa estabilidade e certa variabilidade de tipos. Há frequentadores que estão sempre lá, chegam em grupo em torno das 19:45hs, vão dançar, conversar e socializar. São geralmente mulheres em torno dos cinquenta e sessenta anos, com dançarinos de aluguel ou acompanhantes e alguns casais que gostam de dançar e procuram salões com pista de madeira, não muito cheios, em um horário mais confortável para voltar para casa.

Do público itinerante, observamos muitos turistas estrangeiros e brasileiros que tem curiosidade de conhecer a casa, renomada por ter arquitetura antiga, com uma decoração exótica e peças de antiquário, remetendo à reconstrução contemporânea do Rio Antigo. A entrada da quarta-feira é de 35,00 reais e o preço do consumo é um pouco acima da média visto que é uma casa com estrutura custosa (3 andares com 5 ambientes) e enfoque turístico.

Durante o mês de abril, a formação da banda “Daniela Spielmann Quarteto convida Zé da Velha e Silvério Pontes” foi: Alexandre Figueiredo (bateria), Rodrigo Villa (baixo elétrico), Domingos Teixeira (violão), Daniela Spielmann (saxofone tenor e soprano, líder do grupo), mais os convidados Silvério Pontes (trompete e flügelhorn) e Zé da Velha (trombone de vara).

A partir do mês de maio, Zé da Velha não pôde mais se apresentar e foi substituído pelo flautista Alexandre Romanazzi, conhecido como “Maionese da flauta”. Desde 2003 o grupo chamado “Daniela Spielmann Quarteto” se apresenta com esta formação e já se apresentou em diversos shows ligados a música instrumental ou choro, nacionais e internacionais, em alguns deles com Zé da Velha e Silvério Pontes como convidados.

Aprontei o roteiro⁴¹⁶ destas apresentações considerando principalmente o repertório da dupla Zé da Velha e Silvério, as músicas gravadas nos CDs da dupla, a experiência com os próprios e os telefonemas com Silvério Pontes para combinar a lista a partir das preferências deles. As listas elaboradas foram ora seguidas e ora não: acabaram funcionando mais como uma memória de acervo disponível na hora da atuação.

Para a análise do repertório em ação, foi escolhida a apresentação do dia 27 de abril de 2016 pela disponibilidade da gravação inteira sem cortes, mas poderíamos ter usado várias gravações das semanas posteriores. Foi a última participação de Zé da Velha com o grupo e naquele dia Maionese da Flauta “deu uma canja”; sendo assim adicionada uma flauta ao trio de sopros, formando um quarteto. Foi o último dia de validade de uma lista razoavelmente estável de um repertório em ação.

⁴¹⁶ As listas A05.03 e A05.04 no anexo elencam o repertório tocado no baile em abril e em setembro respectivamente.

Daniela Spielmann Quarteto convida Zé da Velha e Silvério Pontes, Rio Scenarium, 27/04/2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
Primeiro set, duração 55:53 min				
1. Cheguei – Pixinguinha	Maxixe e <i>zouk</i> (ou <i>reggaeton</i>) – A introdução de dominante tônica é repetida como um <i>ostinato</i> durante 01:15. Os músicos de sopro tocam juntos fazendo texturas contrapontísticas. A bateria entra com o bumbo reto (a cada semínima), fazendo uma levada com hibridação entre o maxixe e o <i>zouk</i> por causa do bumbo. Os músicos revezam o solo de cada parte, quem não faz o solo faz contraponto (em duas vozes). Os improvisos acontecem na terceira parte.	93	05:00	00:48 Daniela e Silvério apresentam a banda (às 19:30): Alexandre Figueiredo, Romulo Duarte (substituindo Rodrigo Villa), Domingos Teixeira, Daniela Spielmann, Zé da Velha, Silvério Pontes e Alexandre Romanazzi.
2. Oito Batutas - Pixinguinha	Maxixe. Introdução de dominante tônica (<i>ostinato</i>) durante 00:50s. Inicialmente a bateria faz nos pratos semicolcheias acentuadas e entra em seguida com o bumbo reto (semimínimas subsequentes) dando a ideia da levada de <i>zouk</i> . No corpo da música não ocorrem improvisos, só variações melódicas na parte C. Os temas de cada parte são revezados entre si.	96	04:35	00:08 Final espalhado e pausa. Após o fim da música o trombone toca uma melodia que é muito tocada em finais de músicas populares tanto <i>jazz</i> como sambas, que termina com a sétima menor indicando uma sonoridade de blues.
3. Bossa nova Nº 1 – Zé Menezes	Samba de gafeira ou choro de gafeira. Introdução só de sopros e no A entra a base rítmica O tema é tocado na primeira todo em uníssono como uma textura “gorda” dos sopros. Algumas divisões rítmicas são pontuadas pela base. Solos de flauta, sax, trompete, trombone, violão e baixo na música inteira.	91	06:23	00:09 Dica da melodia da próxima música tocada pelo sax
4. Receita de samba – Jacob do Bandolim	Samba-choro. Introdução é tocada no início e no final com uma melodia que “todos conhecem” do repertório de Zé da Velha e Silvério, os instrumentos tocam-no em dobra (ou abrindo vozes, mas com a mesma divisão). O tema é revezado entre os instrumentos, e os instrumentos que não estão solando fazem contrapontos com uma divisão rítmica aproximada. Os improvisos ocorrem na segunda parte	120	05:35	00:15 Daniela anuncia João Carlos Ramos (diretor da Cia Aérea de Dança) “essa para vocês”
5. Ternura - K-Ximbinho	Choro-canção (consideramos choro, pela melodia com semicolcheias subsequentes, mas a levada é de samba-canção.) Improvisos e música lenta. Melodia revezada entre instrumentos com contrapontos que ora estão em uníssono e ora em diálogo.	47	07:21	00:10 Final espalhado e pausa
6. Chorinho pra você – Severino Araújo	Samba-choro. Baixo do violão começa e fica um <i>ostinato</i> de acordes na introdução durante 00:50s. Instrumentistas improvisam revezando no <i>ostinato</i> . Solos são tocados pelo sax soprano e flauta e o contraponto é feito pelo trombone e trompete. Os Improvisos ocorrem na parte C.	115	04:55	00:08 Bateria para no final espalhado, sopros iniciam sem a bateria a música seguinte, mas há um espaço entre o final da música anterior e a seguinte.
7. Chorinho de gafeira – Astor Silva	Samba de gafeira, choro de gafeira ou samba-choro. Os sopros começam em uníssono. Improvisos alternados entre os instrumentos, cada um em uma parte.	110	04:41	00:08 Daniela começa a tocar a melodia, Maionese (Alexandre Romanazzi, flauta) toca outra coisa simultaneamente (exemplo típico de descarrilhamento, por dois músicos atuarem como líderes), Silvério começa novamente e o início da melodia dá certo na segunda vez.
8. Amigo Velho – Cristóvão de Alencar e Hélio Nascimento	Samba-choro. A melodia do A no início é tocada em uníssono sem a base rítmica. Improvisos na primeira parte da música, na parte B todos tocam a melodia	115	03:35	00:43 Agora é outro ritmo, músicos se comunicam para entender qual ritmo irão tocar
9. Menina moça – Milton Santos de Almeida (Miltinho)	Algum subgênero latino (variação da salsa): cubanito ou samba-latino. Introdução da música com <i>ostinato</i> de dominante tônica e levada latina. Improvisos na música inteira. Na parte B todos tocam a melodia e a levada é de samba.	66 acelera no meio 76	09:12	00:22 Daniela avisa: Bilinho “Vou deitar e rolar”, Maionese começa e depois Silvério sola um pedaço do A sem base, todos seguem Silvério e vão entrando aos poucos.

Daniela Spielmann Quarteto convida Zé da Velha e Silvério Pontes, Rio Scenarium, 27/04/2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
10. Vou deitar e rolar - Baden Powell	Samba rasgado, levada de escola de samba. No arranjo há um soli só, o trompete improvisa	125	04:36	Final espalhado, Daniela apresenta os músicos e fecha o set
Intervalo, segundo set, duração 49:21 min				
Medley de maxixes: 11. Dorinha, meu amor - José Francisco de Freitas 12. Gosto que me enrosco – Sinhô 13. Jura – Sinhô 14. Pelo telefone - Donga e João da Baiana	Maxixes conhecidos que são geralmente cantados, tocados na forma medley. Introduções são tocadas em uníssono (no máximo com uma voz aberta). As melodias são revezadas e os contrapontos são tocados com frases que lembram contrapontos do violão já convencionadas na composição.	100	07:03	Virada. Confuso o final da primeira música para a segunda, alguns músicos conheciam a música seguinte e outros não, como haviam breques que não foram realizados, ficou confuso. Uns começaram em uma parte da música e outros em outra.
15. Já te digo – Pixinguinha	Maxixe. Esta música é um exemplo de descarrilhamento: os músicos que conheciam bem a música conseguiram evitar que o descarrilhamento fosse pior do que foi.	101	03:06	00:09 Daniela pergunta: “Sonoroso?” Saxofone toca a introdução solo e puxa solo a frase de introdução.
16. Sonoroso – K-Ximbinho	Samba-choro. Revezamento entre solistas e improvisos na terceira parte. Contrapontos soltos: cada músico toca melodias contrapontísticas que em alguns momentos se encontram e soam bem, em outros fica um pouco confuso	95	04:23	00:03 Daniela fala “Sem Compromisso”, Zé da Velha e Silvério puxam a introdução sem a base; Daniela e Maionese abrem vozes na repetição da introdução.
17. Sem compromisso – Geraldo Pereira / Nelson Trigueira	Samba tradicional (tocado com formação instrumental). Os improvisos e solos se dão de maneira alternada em que cada instrumentista toca uma parte da música.	97	03:26	00:02 Daniela canta um pedaço pequenino da próxima melodia e Silvério entra sem base rítmica, a bateria faz contrapontos (livres sem groove) seguindo a melodia do trompete.
18. Pra que discutir com Madame? - Haroldo Barbosa e Janet de Almeida	Samba de gafeira. Na parte A samba e na parte Balseado. Os músicos revezam a melodia e no B sempre tocam a melodia em uníssono.	94	03:09	Final espalhado 00:35 Daniela anuncia um aniversário e fala “vamos um jazzinho?”. Sopros começam, violão entende outra rítmica, há um pequeno descarrilhamento que logo em seguida é consertado
19. Catita - K-Ximbinho	Fox na introdução e samba-choro no resto da música, ou, parece um samba-choro com intenção de jazz. Improvisos de todos na forma toda.	94	07:04	00:07 Aplausos, Daniela canta a melodia para avisar qual a música e avisa para Silvério. Pergunta no microfone: Quem dança chá-chá-chá aí? Logo em seguida a melodia da introdução começou a ser tocada pelo baixo
20. Reencontro- Silvério Pontes	Chá-chá-chá. Improvisos de todos na forma toda. Sopros tocam juntos a introdução que é repetida no final	64	06:33	00:08 Silêncio e aplausos. Daniela avisa a Silvério que iam tocar “Tea for Two”. A melodia inicialmente é tocada sem levada.
21. Tea for Two - Vincent Youmans e Irving Caesar	Chá-chá-chá. Os sopros começam solo. O A é tocado por todos os sopros em uníssono. Os três sopros improvisam na música toda e em seguida tocam o tema de novo (estrutura do jazz – aumenta o tempo da música)	66	06:58	00:34 Há uma indecisão sobre o que tocar, músicos conversam entre si no palco. Daniela canta a melodia da próxima música
22. Menina Flor - Luiz Bonfá, Maria Helena Toledo.	Samba rápido ou rasgado. Os sopros tocam a melodia em uníssono e há momentos em que há convenções da base com os sopros.	130	05:29	A música finaliza, mas Daniela sinaliza para Alexandre (baterista) continuar com a levada na bateria e acelerar. Sopros puxam a melodia da música seguinte, a base entra em seguida
23. The blues walk – Clifford Brown	Samba rápido. Sopros tocam a melodia em uníssono e os solos são na forma blues e cada músico faz um solo para se apresentar.	144	02:10	Final espalhado com frases blues. Daniela fala “valeu, obrigado, acabou o baile!”.

A03.03 - Baile 3: Gafieira na Surdina, Rio Scenarium

O grupo “Gafieira na Surdina” surgiu em 2007 formado pelos músicos: Roberta Lima (voz), Denize Rodrigues (saxofone tenor e flauta), Diogo Gomes (trompete), Pedro Araújo (guitarra), Dudu Viana (piano ou teclado), Bruno Repsold (baixo), Renato Endrigo (bateria) e Ramon Murcia (percussão). Este último entrou no lugar de Gilmar Ferreira, trombonista da formação original.

No *release*⁴¹⁷ afirmam que o grupo se formou “a partir da necessidade de suprir a lacuna de fazer boa música brasileira para dançar, existente no atual cenário musical carioca”. Incluem no seu repertório os gêneros: “samba, samba de gafieira, samba-jazz, samba-canção, bossa nova, baião e choro, indo de Tom Jobim, passando por Zé Ketti, Nelson Cavaquinho, Carlos Lyra, Chico Buarque, Luiz Gonzaga e tantos outros”.

O *release* do grupo ainda enfatiza que o grupo “remete o ouvinte, através de sua releitura, a uma viagem pelos grandes salões de gafieira do passado. No entanto, sua concepção musical traz sempre a busca pelo novo e pela qualidade, onde a boa música está sempre aliada à dança”. Descreve a participação do grupo em alguns shows e a frequência nas principais casas noturnas da cidade do Rio de Janeiro. O grupo tem um vídeo disponível no *YouTube* com o título de “Gafieira na Surdina Teaser”⁴¹⁸, com a gravação da música “Influência do Jazz”⁴¹⁹ durante um show em teatro e não em um baile.

O grupo “Gafieira na Surdina” apresentou-se quinzenalmente no Rio Scenarium, no segundo horário dos meses de abril e maio de 2016, dentro do projeto “Quartas de Gafieira”, alternando-se com o grupo “Gafieira Carioca”, que será abordado em seguida. A performance gravada foi a do dia 13 de abril de 2016 e todos os integrantes do grupo estavam participando, sem nenhuma substituição. A formação inicial do grupo tinha três sopros e diminuiu para dois.

⁴¹⁷ Texto do *release* Gafieira na Surdina fornecido por Denize Rodrigues e Bruno Repsold.

“Formada por jovens músicos cariocas e mineiros, Gafieira na Surdina surgiu no ano de 2007 a partir da necessidade destes músicos de suprir a lacuna de fazer boa música brasileira para dançar, existente no atual cenário musical carioca. Seus integrantes possuem vasta experiência em diversos segmentos do cenário musical brasileiro atuando entre shows e gravações com artistas como: Azymuth, Elza Soares, João Bosco, João Donato, Chico Buarque, Zeca Pagodinho, Cristina Buarque, Maria Bethânia, Áurea Martins, entre muitos outros. Seus arranjos são compostos exclusivamente para a sua formação (saxofone tenor/flauta; trompete/flügelhorn; trombone; baixo; guitarra; piano/acordeom; bateria e voz) e aliados ao seu repertório de extrema versatilidade onde encontramos samba, samba de gafieira, samba jazz, samba-canção, bossa-nova baião e choro, indo de Tom Jobim, passando por Zé Ketti, Nelson Cavaquinho, Carlos Lyra, Chico Buarque, Luiz Gonzaga e tantos outros, remete ao ouvinte, através de sua releitura, a uma viagem pelos grandes salões de gafieira do passado. No entanto, sua concepção musical traz sempre a busca pelo novo e pela qualidade, onde a boa música está sempre aliada à dança. A Gafieira na Surdina tem se destacado no cenário musical carioca e se apresenta com grande frequência nas principais casas noturnas da cidade do Rio de Janeiro. No ano de 2009 se apresentou na Sala Funarte de Brasília e em 2011 no auditório do BNDES, no projeto “Quintas do BNDES”, na categoria novos talentos”.

⁴¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=B36sN1RFjXw>

⁴¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=g59LfDU83uo&feature=youtu.be>

Gafieira na Surdina, Rio Scenarium, 13/04/2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
Primeiro set duração 01:17:56				
1. Pisei num despacho - Geraldo Pereira	Samba de gafieira cantado. Levada apoiada na tumbadora e a guitarra simula um cavaquinho. Sopros em ação constante na música, na introdução e nos contrapontos.	99	01:58	Emenda com frase dos sopros, bateria não para.
2. Sem compromisso - Geraldo Pereira / Nelson Trigueira	Samba de gafieira. Os sopros acentuam com a bateria. Na parte B há uma convenção da base fazendo um partido alto com sopros e bateria. Solos de sax e trompete na parte A, teclado na parte B (improvisos alternados em cada parte).	102	02:25	Emenda a cantora através dos sopros. Na introdução fala "Gafieira na Surdina"
3. Essa moça tá diferente - Chico Buarque	Samba tradicional com ijexá na parte A e parada da levada na parte B; a levada se desfaz mantendo o andamento. Frase de naipe em uníssono na introdução, a mesma frase acontece três vezes ao longo da música.	100	02:08	Emenda do naipe de sopros.
4. Samba do grande amor - Chico Buarque	Samba tradicional cantado. Introdução com levada de samba com ijexá. O primeiro A só tem voz e teclado e aos poucos vão entrando os instrumentos. Os sopros não atuam muito nesta música.	103	02:01	Emenda do naipe de sopros.
5. Homenagem ao malandro - Chico Buarque	Samba tradicional cantado. Os sopros não atuam muito nesta música, fazem mais arranjos com notas longas. Violão faz frases de violão de 7 cordas com contrapontos graves.	106	02:00	Emenda do naipe de sopros.
6. A Rita - Chico Buarque	Samba tradicional cantado. Improvisos em partes da música (sax, teclado e guitarra). Os sopros não atuam muito nesta música.	105	03:29	Emenda, música termina e imediatamente começa o tema.
7. Amigo velho – Cristóvão de Alencar e Hélio Nascimento	Samba-choro de gafieira instrumental. Improvisos ao longo da música toda. Na parte B, cubanito. Baixo com o samba a 1 e com pandeiro. Sopros tocam em uníssono.	110	03:45	Emenda a bateria, vira e cai o andamento.
8. Chega de saudade - Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes	Bossa nova com levada de samba cantado. Ao longo da música a textura se altera com mais ou menos instrumentos. Improviso de teclado na parte A	91	03:27	Emenda: virada de bateria e sopros iniciam a melodia
9. O morro não tem vez - Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes	Samba instrumental. Levada de samba de escola de samba. Todos improvisam na forma toda: trompete, sax, guitarra e teclado.	115	06:12	00:46 A cantora apresenta "Gafieira na Surdina pra vocês, vamos tocar sequência mais lenta atendendo a pedidos, peguem seu par, quem ainda não teve coragem de dançar agora é a hora, hein!"
10. Clara paixão - Nonato Buzar/ Rosinha de Valença/ Sarah Benchimol (ref.: gravação Nana Caymmi)	Introdução de samba-canção. Sem improvisos, samba bem lento e sopros com atuação constante com frases soando nas tensões melódicas, lembrando os arranjos para <i>big band</i> , mas com menos sopros.	46	02:08	Emenda entre a introdução da primeira música (repetida no final da música) com a introdução da música seguinte, ambas tocada pelos sopros, com bateria pontuando ritmicamente a frase dos sopros.
11. Ilusão à toa – Johnny Alf	Samba-canção. Arranjo com soli de sopros, a cantora dobra a melodia em alguns momentos. Sofisticação harmônica deste arranjo: a base pontua as frases de sopros.	46	02:52	00:29 A cantora fala "obrigada" e depois a banda fica em silêncio.
12. Conversa de botequim - Noel Rosa	Samba tradicional cantado com levada "telecoteco". Guitarra toca algumas frases simulando um violão de sete cordas. A música é cantada duas vezes sem improvisos.	90	02:05	0 Emenda pelos sopros
13. Feitio de oração - Noel Rosa	Samba tradicional cantado telecoteco (mais perto do samba de gafieira). Quando a voz começa há uma diminuição na textura. O baixo para e ficam só guitarra e percussão. Na repetição do A todos entram. No segundo A os sopros começam com maior atuação. Improvisos de trompete e teclado, guitarra em partes alternadas da música.	94	04:24	0 Emenda pelos sopros: fazem a extrodução e a introdução, e há uma pequena caída no andamento

Gafieira na Surdina, Rio Scenarium, 13/04/2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
14. Folhas secas – Nelson Cavaquinho e Guilherme De Brito	Samba tradicional cantado telecoto. Diminuição na textura com guitarra (toca na parte aguda simulando um cavaco) e tamborim. Na parte B todos entram. Na repetição da música, há um solo da melodia feito pelos sopros.	90	03:16	0 Emenda pelos sopros: começam com a introdução, aceleram de novo um pouco depois de uma virada de bateria.
15. Rosa morena – Dorival Caymmi	Samba partido alto na parte A, samba de escola de samba na parte B com tumbadora. Improviso de teclado.	97	03:36	Emenda pelos sopros: começam com introdução, aceleram de novo um pouco
16. Formosa – Baden Powell	Samba de gafieira cantado. Bateria e pandeiro, sopros bem atuantes fazendo convenções com a bateria. Improviso no A de guitarra.	102	02:21	Emenda através dos sopros, que iniciam o tema
17. The Blues walk – Clifford Brown (ref.: Ed Lincoln, LP “The bossa nova exciting jazz samba rhythms”)	Samba-jazz instrumental. Todos improvisam. O tecladista coloca o timbre de órgão Hammond simulando sons do Ed Lincoln. Improvisos na harmonia de blues. Muitos improvisos e longos: trompete, sax e guitarra. Nos breques finais, os instrumentistas fazem improvisos alternadamente.	110	07:43	00:17 Final espalhado blues. A cantora fala “Gafieira na Surdina, o baile neste momento para”
18. Meu guarda-chuva – Jorge Ben Jor (ref.: gravação Paula Lima e Funk Como Le Gusta)	Sambalanco parte A (bumbo de ijexá, guitarra samba de reggae). Naípe marcado que se repete (frase de 4 compassos de 2/4)	97	02:07	Naípe faz emenda das músicas
19. De noite na cama – Caetano Veloso (ref.: gravação Marisa Monte, CD “Mais”)	Sambalanco cantado. Uso de levada com guitarra percussiva (efeito de pica pau, abafando as cordas da guitarra) e mais recursos da música <i>pop</i> .	100	02:09	Naípe faz a emenda
20. Palladium - Ed Lincoln	Sambalanco cantado com a mesma levada, termina com repetição de <i>riff</i> de naípe dobrado com a voz.	100	01:38	Emenda: bateria e percussão fazem levadas
21. Primo do jazz - Nei Lopes e Magnu Souza (ref.: Alcione)	Sambalanco cantado. Guitarra faz <i>riff</i> de pica-pau e levada de sambalanco. Solos: teclado, guitarra, percussão. Naípe atua nas pausas da voz e faz mais frases agudas e blueseadas.	100	05:16	Final espalhado com cadencia blues e 00:24 silêncio
22. O que é o que é – Gonzaguinha	Samba moderno cantado. A música começa com a voz sem levada cantando a parte A, pontuada pelo violão, em seguida entra a levada de escola de samba.	107	03:40	Emenda de base e sopros
23. É - Gonzaguinha	Samba moderno cantado ou samba de gafieira. Tamborim, surdo, Textura diminui para valorizar o canto. Naípe presente.	112	03:42	Anuncio de aniversário
24. Parabéns	Samba cantado	134	01:17	A cantora fala “Gafieira na Surdina, vamos dar um pequeno intervalo, já a gente volta”
Intervalo, 2º set duração 56 minutos				
25. Amazonas – João Donato	Samba instrumental com elementos latinos na parte A na parte B samba instrumental. Todos improvisam a forma toda, tumbadora bem presente.	70	07:10	Emenda com uma convenção rítmica e entram os sopros
26. Nanã - Moacir Santos	Samba instrumental. Todos entram dobrando a melodia, levada conhecida como Mojo na primeira (influências latinas), na segunda, samba. Durante o solo de teclado é dobrado o andamento com muitas viradas da bateria. Solos 4 em 4, um instrumento solista improvisa 4 compassos e a percussão responde com 4 solos de improviso.	68 /120	09:40	00:45. Cantora chama o público para dançar “entra, bora dançar um forrozinho?”
27. Xote das meninas – Luiz Gonzaga e Zé Dantas	Xote/ reggae cantado – Introdução leve com flauta. Em alguns momentos o baixista faz uma linha de baixo de reggae.	74	03:28	Emenda feita pelos sopros, introdução clássica.

Gafieira na Surdina, Rio Scenarium, 13/04/2016				
<i>Nome da música e compositores</i>	<i>Gênero</i>	<i>BPM</i>	<i>m/s</i>	<i>Duração entre músicas e descrição das emendas</i>
28. Eu só quero um xodó – Dominginhos e Anastácia	Baião lento cantado. Na frase de sopros final há uma parada e a música acelera com os sopros puxando a música em um andamento acelerado. Introdução clássica da música. Naípe leve com flauta.	88 – 113	03:17	Emenda através dos sopros introdução clássica.
29. Qui nem jiló – Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira	Baião – Introdução clássica da música Naípe leve com flauta.	113	02:40	Emenda com a frase dos sopros
30. Feira de Mangaio – Sivuca e Glorinha Gadelha	Baião, bumbo de zouk a primeira vez. Guitarra dá uma sonoridade moderna, sem sanfona.	114	02:00	Emenda direta.
31. Forró brasil – Hermeto Pascoal	Baião instrumental. Voz faz vocalize junto com o naipe de metais. No final da música há uma aceleração (eles aceleram num andamento impensável para a dança de salão) e há convenções de baixo e bateria na segunda parte da música, “quebradas”.	116 – 138	02:37	00:10 A cantora fala “obrigado”
32. É com esse que eu vou – Pedro Caetano (ref.: versão Elis Regina e César Camargo Mariano)	Samba moderno na parte A e na parte B a levada dilui-se. Tumbadora bastante presente. Especial de naipe de metais seguido de improvisos de teclado. Naípe fica presente na repetição da música.	78	03:34	Emenda, mas acelera através dos sopros
33. Madalena - Ivan Lins e Ronaldo Monteiro De Souza	Samba moderno, samba ijexá e samba escola de samba (duas colcheias no tempo dois, antecipação de acordes). Riff de teclado típico. Improviso de teclado na música toda.	97	03:44	Emenda fim da frase de Madalena com a frase de Flor de Lis com convenções rítmicas entre bateria e sopros.
34. Flor de lis – Djavan	Samba moderno, com algumas convenções rítmicas em algumas partes. A primeira vez que a música é cantada há uma diminuição da textura com menos instrumentos tocando; e em seguida entram todos.	104	03:11	Emenda frase de Flor de Lis, emenda na frase de Fato Consumado
35. Fato consumado – Djavan	Samba-funk e samba moderno bumbo com duas colcheias no dois e depois tocado samba escola de samba. Naípe atuante e sincopado.	103	02:48	Emenda das frases de Fato Consumado e Serrado
36. Serrado - Djavan	Samba moderno, bumbo com duas colcheias no dois e segunda parte samba escola de samba. Citação da música Bebê, de Hermeto Pascoal, e volta ao tema inusitada	103	04:34	Final com convenção todos juntos. 01:27 Apresenta a banda
37. Aquele um – Djavan	Samba-funk. Frase de naipe, emenda no naipe de Sir Duke, de Stevie Wonder, solo de guitarra, solo de bateria, parte em que o groove é valorizado.	104	05:10	Levada de bateria de fim da gravação

A03.04 - Baile 4: Gafieira Carioca, Rio Scenarium

O grupo “Gafieira Carioca”, criado em 2006, é formado pelos músicos: Artur Elyachar (voz e violão), Thaís Motta (voz), Lourival Franco (piano/teclado), Pedro Moraez (baixo), Gláucio Ayala (bateria), Jeferson Victor (trompete, filho do trompetista Darcy da Cruz), Marlon Sette (trombone, trabalhou na orquestra Raul de Barros) e Lelei Gracindo (sax alto e flauta). Ao longo de sua atuação, o grupo, além das temporadas no Rio Scenarium, participou de alguns festivais de música no Brasil, eventos, casamentos, e do programa “Super Star” da TV Globo, em 2014.

O *release*⁴²⁰ do grupo resalta os símbolos da gafieira que recorrentemente encontram-se nos grupos da Lapa, especialmente os vinculados ao Rio Scenarium: samba, música de qualidade para dançar e a malandragem. Estes signos aparecem ao abordar os gêneros e uso do repertório: “Samba, Gafieira e muita MBp/D (Música Brasileira pra Dançar)”. “Seu repertório eclético contém de clássicos da MPB, Baião, *Salsa*, passando por Jorge Ben Jor, Aldir Blanc, Wilson Simonal, Elis Regina, Tom Jobim, Alcione, Paulinho da Viola, Djavan, Luiz Gonzaga, Tim Maia, Maria Rita, Gonzaguinha, Chico Buarque, entre outros”.

O grupo tem duas espécies de líderes: Artur Elyachar e Jeferson Victor. Segundo Artur, em conversas informais, “quem geralmente faz o roteiro é o Jefinho (Jeferson Victor), e o modo dele pensar é sempre em crescente, começando o baile devagar e sentindo a presença do público, alternando gêneros de samba diferentes, tipo de três em três na forma de *pot-pourris*”⁴²¹. Jeferson é o segundo que segue a linhagem de trompetistas na família, sendo filho de Darcy da Cruz⁴²², importante referência como músico participante de diversas formações musicais ligadas às gafieiras no Rio de Janeiro (Orquestra do Maestro Cipó, Banda da Idade Média, Rio Ritmo e Dança, entre muitas). O grupo tem dois cantores, Artur Elyachar e Thaís Motta, que se revezam ao longo do baile, que apresenta poucas músicas instrumentais.

A performance gravada do grupo foi do dia 20 de abril 2016, uma semana após a apresentação do grupo Gafieira na Surdina no mesmo projeto “Quartas de Gafieira” do Rio Scenarium, após a apresentação do baile da *happy hour*. A formação que tocava neste dia foi: Thaís Motta (voz), Artur Elyachar (voz e violão), Jeferson Victor (trompete), Jr. Trakinas (sax), Rodrigo Munhoz (sax), Bebeto

⁴²⁰ O release do grupo foi cedido por Artur Elyachar.

Samba, Gafieira e muita MBp/D (Música Brasileira pra Dançar).

Alguns dos mais experientes e requisitados músicos do Rio de Janeiro resolveram reunir influências do samba, *Big Bands* e MPB e criar a “GAFIEIRA CARIOCA”, onde a proposta é o samba de salão regado à malandragem bem carioca.

Unindo a tradição das orquestras de baile à uma musicalidade requintada, a GAFIEIRA CARIOCA tem como proposta transportar o espectador às noites do Rio com seus bailes, sua alegria, balanço, e o melhor desta forma de expressão cultural arquetípica da nossa cidade.

Seu repertório eclético contém de clássicos da MPB, baião, salsa, passando por Jorge Ben Jor, Aldir Blanc, Wilson Simonal, Elis Regina, Tom Jobim, Alcione, Paulinho da Viola, Djavan, Luiz Gonzaga, Tim Maia, Maria Rita, Gonzaguinha, Chico Buarque, entre outros.

A banda Gafieira Carioca, atuou em diversos shows e festivais como os Festival de música Brasileira de Gramado (2014) e Bento Gonçalves (2014), o Festival de Jazz de Garanhuns (PE), eventos corporativos e casamentos. Mais recentemente, no ano de 2014, participou do programa “Super Star” da Rede Globo de televisão.

⁴²¹ *Pot-pourri* em francês, *medley* em inglês, ou bloco de músicas, são maneiras de se referir aos agrupamentos de temas que têm o mesmo andamento, ou levadas, ou a mesma tonalidade, onde, de alguma maneira, é fácil conectar uma música seguida de outras. Este recurso é usualmente usado em bailes com música ao vivo para a dança para evitar finalizar e parar a levada, e assim começar uma nova música. Às vezes o próprio arranjo é pensado como *pot-pourri*, toca-se só os refrãos ou as introduções marcantes de cada música.

⁴²² Darcy da Cruz nasceu no Rio de Janeiro em 1935 e teve seu primeiro emprego no Dancing Eldorado nos anos 1950, trabalhou com a Orquestra do Maestro Cipó, foi primeiro trompete da orquestra do Teatro Municipal e trabalhou em orquestras de rádio e TV. Participou também do conjunto Garrafieira no início dos anos 2000.

(percussão), Lourival Franco (teclado), Eduardo Guerra (bateria), Pedro Moraez (baixo). O cantor Kadu Mendonça entrou como participação especial.

Gafieira Carioca, Rio Scenarium, 20-04-2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
Primeiro set, duração 01:35:51				
1. Cascavel (Antônio Adolfo)	Samba instrumental ou samba-jazz. Tema na maior parte solado pelos sopros, improvisado de sax tenor na forma toda	96	02:00	00:15 Artur saúda o público “Boa noite, é um prazer estar aqui”.
2. A volta da gafieira - Dida e Dedé da Portela (ref.: gravação Alcione, 1981)	Samba de gafieira. A gafieira está presente na atuação do naipe em relação à base, temática da gafieira na letra. Cantado por Thaís Motta e Artur Elyachar. Naipe com frases é repetido três vezes.	91	03:00	00:12 Thaís pede a André (técnico de som) para ajeitar o som.
3. Só tinha de ser com você – Antônio Carlos Jobim	Bossa-nova com arranjo de samba. Cantado por Thaís. Frase de naipe repetida e um pequeno soli. Naipe não está tão presente	73	05:28	00:14 Artur pede obrigado, Jefferson conta, os músicos não entram, conta de novo, entram violão e trombone, depois o grupo todo.
4. E vamos à luta – Gonzaguinha	Samba moderno parte A e samba-funk parte B Cantado por Artur. Naipe presente com notas agudas.	90	04:20	00:10 Final espalhado rápido, fala “viva Gonzaguinha” e começa a introdução da música seguinte pelo teclado.
5. Desabafo – Marcelo D2 (ref.: interpretação de Cláudia ou Marcelo D2)	Samba moderno. Cantado por Thaís. Arranjo com os metais. Naipe parcialmente atuante. Solo de sax alto.	78	03:50	00:20 Aplausos e contagem de Jefferson duas vezes.
6. Eu sambo mesmo - Gilberto Gil (ref.: Roberta Sá)	Samba moderno. Cantado por Thaís. Introdução de metais e convenção com base. Harmonia cromática.	88	03:17	00:26 Artur faz o anúncio do ritmo soltinho convida todos a dançar. “Vamos tocar um soltinho, se solta aí”
7. Vesti Azul – Nonato Buzar / Nem vem que não tem – Carlos Imperial	Samba-rock, malandragem, pilantragem. Artur canta a melodia principal e Thaís faz o coro. Artur diz que é para dançar soltinho, mas o bumbo está em samba a dois e alguns casais dançam samba outros soltinho. Naipe de metais toca frases conhecidas de gravações anteriores.	140 em 4/4 e 70 em 2/4	05:30	Final espalhado 00:07 Artur fala “Salve Simonal, toca a festa”.
8. Colombina - Ed Motta e Rita Lee	Algum subgênero do latino. (Bolero acelerado com elementos <i>pop</i>). Cantado por Artur. Naipe repetido 3 vezes em partes diferentes da música.	70	03:56	00:04 Fica um silêncio e o tecladista começa a fazer a levada da música seguinte onde se ouve nitidamente a antecipação de colcheia dos acordes
9. De noite na cama – Caetano Veloso (ref.: gravação Marisa Monte)	Samba moderno com samba-ijexá (duas colcheias no grave). Violão faz como uma levada de axé ou olodum. Thaís cantando. Solo de sax alto (em um acorde só valorizando o <i>groove</i>).	90	04:10	00:04 Thaís pede obrigado e começa levada de teclado
10. a) Além do Horizonte - Roberto Carlos e Erasmo Carlos / b) Como é grande o meu amor por Você - Roberto Carlos e Erasmo Carlos / c) Menina Carolina – Bebeto	a) Samba (levada Madalena). Artur canta, naipe de metais faz soli e não há improviso. b) Samba-swing. Naipe pontuando com a base. c) Samba-swing (violão típico que parece do olodum). Naipe com notas secas e acentuadas, acentuando com a base	94	10:05	00:05 Contagem do Jefferson.
11. Piano na mangueira – Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque	Samba partido alto (levada da quinta que sobe) na parte A e parte B samba. Sem improvisos. Cantado por Thaís.	97	02:40	00:08 Contagem do Jefferson em cima da levada de bateria
12. Vatapá – Dorival Caymmi	Samba tradicional/samba-ijexá na introdução e samba a dois no resto da música. Cantado por Thaís e Artur. Improviso de sax tenor.	97	04:37	00:15 Anuncio do Artur “uma das antigas”. Jefferson cantarola a melodia do início do naipe.
13. Se acaso você chegasse - Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins	Samba tradicional. Cantado por Artur. Solo de trombone. Naipe com atuação moderada.	105	03:20	00:10 Músico canta a intro, termina a música e não emendam. Jefferson cantarola a intro e bateria dá a contagem.
14. Tá perdoado – Arlindo Cruz e Franco (ref.: gravação Maria Rita)	Samba pagode moderno. A primeira parte tem menos instrumentos e tem o grave no dois, a outra é mais preenchida. Cantado por Thaís. Harmonia mais moderna com sus 4 e cadências menos tradicionais.	111	03:30	00:17 apresenta Dudu Guerra, Jefferson diz que agora é sambão.

Gafieira Carioca, Rio Scenarium, 20-04-2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
15. Com que Roupa - Noel Rosa	Samba tradicional. Cantado por Thaís e Artur. Thaís imita o timbre rasgado de Elza Soares na pausa da introdução. Naípe presente.	114	03:05	00:23 Os dois cantores falam “everybody!!! let’s clap your hands” com a divisão de samba de roda (baião).
16. Beija-me - Roberto Martins e Mário Rossi	Samba de gafieira. Cantado por Thaís e Artur. Presença constante do naípe de metais.	105	03:08	00:14 Palmas, divisão baião, mas é o maxixe.
17. Jura – Sinhô	Maxixe no piano e Samba na bateria. Artur voz principal Thaís brinca, imitam cantores com trejeitos Carmem Miranda, vibratos. Naípe toca as frases conhecidas.	108	02:11	00:35 Artur fala “vamos continuando nessa onda que tá boa pra caramba, 1930 Assis Valente”. Arthur canta um pedacinho da introdução.
18. O mundo não se acabou - Assis Valente	Samba de gafieira. Cantado por Thaís. Naípe bem presente.	102	02:50	00:06 Thaís pede “Upa Neguinho”. Logo começa uma introdução de teclado.
19. Upa Neguinho - Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo	Introdução baião, corpo da música samba. (Trecho da música com referência à capoeira) Cantada por Thaís. Solos de sax e naípe com as frases conhecidas. Baião moderno com tensões.	106	03:55	00:00:11 Thaís anuncia os compositores Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, Jefferson cantarola o naípe.
20. Samba do grande amor – Chico Buarque	Samba tradicional (telecoto, caixa faz o tamborim) antecipado. Solo de trombone. Cantado por Artur.	112	03:17	00:20 Bateria continua direto e teclado finaliza com tons inteiros.
21. A voz do morro - Zé Ketti	Samba de gafieira. Naípe sola a música toda. Cantada por Artur. Naípe presente.	112	03:38	00:05 Aplausos e Artur fala “Gafieira Carioca com vocês”. Em seguida tum tumtum da bateria 00:00:15
22. Linha de Passe - João Bosco e Aldir Blanc	Samba rápido (samba rasgado). Cantado por Thaís e Artur, breque para pequenos soli dos músicos.	116	05:23	00:40 Apresentam a banda e falam do aniversário da Raquel.
23. Parabéns pra você	Ritmos de country norte-americano	153	00:50	Jefferson fala “a banda quer bolo”.
Intervalo (duração 38 minutos), 2º set duração total 01:12:07				
24. Samba do avião – Antônio Carlos Jobim	Bossa nova. Naípe com frases conhecidas e soli com o tema após a música ter sido cantada (estilo de arranjo de sambas orquestrados para <i>big band</i>). Cantado por Artur. Soli de metais.	80	03:58	00:00 A bateria continua, convenções de base com intervenções vocais e naípe.
25. Cara Valente – Marcelo Camelo (ref.: gravação de Maria Rita)	Sambalço moderno. Cantado por Thaís, com muitas convenções rítmicas.	81	04:16	00:02 A bateria continua.
26. Madalena - Ivan Lins e Vitor Martins) / Samba da minha terra - Dorival Caymmi	Samba moderno com <i>riff</i> de Madalena típico Thaís canta a primeira a música do medley e Arthur a segunda. Entre as duas músicas solo de sax. A segunda música termina com um ritornelo do naípe várias vezes.	84	04:34	Aplausos e o naípe no final é misturado das duas músicas anteriores 00:17
27. Coqueiro Verde - Erasmo Carlos e Roberto Carlos	Sambalço. Cantado por Artur. Naípe bem presente.	91	03:08	00:10 Artur fala “não fica brabo com a gente não”.
28. Ladeira da preguiça - Gilberto Gil (ref.: versão de Elis Regina)	Samba-funk na parte A e samba na parte B. Cantado por Thaís. Arranjo misturado com elementos de <i>jazz</i> e <i>funk</i> , levada de violão sincopada e solo de sax em um acorde (<i>groove</i>).	101	05:33	00:15 Bateria continua com o bumbo a dois. Thaís fala “Gilberto Gil” e Jefferson conta “próxima música”.
29. Mas que nada - Jorge Ben Jor	Sambalço com convenções rítmicas. Artur canta como voz principal e Thaís faz <i>backing vocal</i> . Naípe presente	100	02:23	00:13 Jefferson dá comando para entrar o naípe e bateria.
30. Maracangalha – Dorival Caymmi	Samba de gafieira (por causa do arranjo com naípe presente junto com a base, poderia ser samba). Introdução: só bateria e naípe. Cantado por Thaís. Naípe bem presente	101	02:29	00:20 Jefferson cantarola a intro.
31. Chiclete com banana - Gordurinha e Almira Castilho	Samba de gafieira. Cantado por Artur, Thaís canta atrás junto com o naípe fazendo <i>scat singing</i> . Naípe presente articulado com a base. A introdução é repetida 3 vezes ao longo da forma e é conhecida.	100	02:50	00:10 Os dois cantores anunciam “chegou aquele momento das luzes baixas, casais juntos”
32. Dezesesseis Toneladas - Noriel Vilela (ref.: gravação Funk Como Le Gusta)	Sambalço lento com influência de blues e jazz. Arthur canta com voz bem grave, solo grande de trompete com surdina e sax tenor.	70	04:59	00:25 Músicos se comunicam para saber qual é a próxima música. Thaís anuncia “Gafieira Carioca”, Jefferson faz a contagem.

Gafieira Carioca, Rio Scenarium, 20-04-2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
33. Flor de Lis – Djavan	Samba-funk na introdução e samba no corpo da música. Soli de metais, frase de metais na introdução conhecida. Cantam Artur e Thaís.	100	03:11	00:07 A bateria não para, Jefferson conta.
34. Não deixe o samba morrer – Edson Conceição e Aloísio Silva (ref.: gravação de Alcione)	Samba rápido (pagode antigo) tocado na caixa. Introdução com naipe de metais repetindo o refrão da música. Cantado por Thaís. Especial com naipe, voz e convenções rítmicas na base.	103	03:45	00:02 A bateria continua, naipe termina e começa a música
35. Gostoso veneno - Wilson Moreira e Nei Lopes	Samba rápido (pagode antigo). Cantam Artur e Thaís. Naipe presente.	105	03:29	00:12 A bateria não para, naipe termina e começa a música, Jefferson conta.
36. Coração em desalinho - Mauro Diniz e Alcino Correia Ferreira	Samba rápido (pagode antigo). Cantado por Thaís.	107	04:01	01:12 Bateria continua, Thaís fala “aproveita que tá acabando”, Artur chama o Kadu Mendonça, diz que é do superstar e do Mr. Brown e faz brincadeiras com a plateia. A levada passa do samba para um samba funkeado. E diz: “Aqui é 0800 não precisa de dinheiro não” (brincadeira interna entre os músicos).
37. Gostava tanto de você - Edson Trindade / Você - Tim Maia / Primavera - Cassiano (Genival Cassiano dos Santos)	Sambalço, rápido. Cantado por Artur e Kadu.	111	04:51	Não para, emenda direto e fala “vamos balançar agora com Seu Jorge”.
38. Pretinha – Seu Jorge	Samba-funk. Cantam Artur e Thaís. Naipe bem presente, baixo fazendo slap.	113	03:17	Thaís fala “tá acabando hein gente”.
39. Agamamou – Leandro Lehart (ref.: grupo Art Popular)	Sambalço. Artur canta música para brincar. Levada de violão bem presente e que faz o groove principal.	102	03:50	01:24 Emenda com bateria e solo de sax alto, várias falas simultâneas: um agradecendo, outro cantando e outro falando.
40. Carolina - Seu Jorge	Sambalço rápido. Artur canta, Thaís <i>backing vocals</i> .	112	03:54	Artur fala: “Valeu, obrigado uhuuu, solta o DJ”.

A03.05 - Baile 5: Gafieira do Bebê, CCC

O grupo musical “Gafieira do Bebê” é uma formação liderada pelo acordeonista Alessandro Kramer, conhecido no meio artístico por Bebê Kramer. O grupo é formado por Bebê Kramer (acordeom), Nina Wirtti (voz), Marco Pereira (violão), Guto Wirtti (contrabaixo), Cassius Theperson (bateria), Bebeto (percussão), Zé Carlos Bigorna (sax alto e flauta), Everson Moraes (trombone de vara) e Aquiles Moraes (trompete e flügelhorn).

Bebê Kramer trabalhou desde menino em bailes populares em Vacaria (RS), sua cidade natal. É um músico reconhecido no mercado da música instrumental, nacional e internacional, atuando com músicos como Toninho Ferragutti, Yamandú Costa, Hermeto Pascoal, entre outros. O release do grupo também ressalta a influência do baile de gafieira na carreira do artista: “Quando vim morar no Rio, absorvendo e sendo absorvido por esta cultura rica e diversificada, não pude deixar de me influenciar pelo baile de gafieira”. Ao chegar no Rio de Janeiro começou a trabalhar com Paulo Moura e segundo Kramer foi a influência e o contato com Paulo Moura que o inspirou para criar este trabalho.

Eu criei a Gafieira do Bebê meio que para homenagear o Paulo. A gente tem coisa dele no repertório e ele só escolhia pérolas. Depois que eu comecei a tocar com ele, foi assim que eu conheci o Zé da Velha e o Silvério também, né? É que os caras são gafieira na veia, a minha história ficou conectada com gafieira, porque sanfona sempre fica conectada a forró e eu queria fazer diferente, queria fazer gafieira. A gafieira tem uma sofisticação a mais e eu gosto desta coisa de improvisar, é só não brincar com o ritmo que dá certo, a gente fica bem com os dançarinos, o batera é bem descolado, pô eu tenho casos de amigos de música instrumental que não se deram bem com o baile. A gente toca bastante samba, tem que ter alguns boleros, tem samba mais lento, alguma coisa a gente salseia, mas não muito. Tem um *fox* que a gente toca, “Nada

Além” de Custodio Mesquita, mas a maioria é samba e no final a gente toca um forrozinho” (Entrevista concedida por Bebê Kramer à autora em 2/12/2014).

O release⁴²³ do grupo mostra o texto do jornalista João Pimentel, que ressalta o momento musical efervescente da Lapa na época da chegada de Bebê ao Rio de Janeiro “os músicos e a efervescência da Lapa a partir da virada dos anos 1990” e a sua influência por Paulo Moura “Do encontro fundamental com o maestro Paulo Moura, que o convidou para ser um de seus ‘batutas’, nome que o clarinetista emprestou de Pixinguinha, ele desenvolveu a ideia de explorar mais o acordeão no contexto da gafieira”. O release cita outras influências de Kramer, como a da “menor *big band* do mundo”, o trombonista Zé da Velha e o trompetista Silvério Pontes, com quem toca constantemente.

O repertório referenciado no texto inclui os temas: “Adeus América”, de Haroldo Barbosa e Jacques Geraldo; “Chiclete com banana”, clássico de Gordurinha e Almira Castilho; “Influência do Jazz”, de Carlos Lyra; “Notícia”, de Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Norival Bahia, entre outros.

Ao longo dos anos 2014 a 2016, assisti a algumas apresentações da Gafieira do Bebê em lugares diferentes como na sede do Cordão do Bola Preta, no Bar Semente, no palco carnavalesco patrocinado pela Fundação Progresso, na Lapa, e no CCC (Centro Cultural Carioca). O Grupo também se apresentou em festivais fora do Rio de Janeiro e do “circuito da noite”, como bares e espaços com pista para a dança.

Assim como no Baile do Almeidinha, em muitas apresentações da Gafieira do Bebê notamos a presença de participações especiais como: Grupo Casuarina, na ocasião da apresentação na sede do Bola Preta em 2014, e do cantor Marcos Sacramento no CCC. Foi esta última apresentação que foi gravada e será discutida. Ela se deu no dia 12 de abril de 2014. Neste dia havia muitos substitutos: Glauber Seixas (violão) no lugar de Marco Pereira, Bruno Aguilar (baixo) no lugar de Guto Wirtti, e eu, Daniela Spielmann, tocando saxofone alto e flauta no lugar de Zé Carlos Bigorna. Além do Marcos Sacramento, a cantora Liz Rosa cantou alguns forrós no segundo set.

⁴²³ O release foi enviado por Nano Ribeiro, produtor do grupo.

O texto escrito pelo jornalista João Pimentel pode ser consultado no site: https://www.facebook.com/GafieiradoBebe/about/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info.

“Na grande safra de músicos que desembarcou no Rio de Janeiro, principalmente na Lapa, em busca de viver a efervescência que o renovado bairro boêmio abrigou a partir da virada dos anos 1990 para os 2000, surgiu, vindo do Sul do país, um acordeonista ímpar. Alessandro ‘Bebê’ Kramer, ou simplesmente Bebê Kramer, trouxe na bagagem, além do instrumento mais popular por aquelas bandas, uma bagagem musical de fronteira, de diálogo intercultural, e os ritmos regionais. E mais, uma rara capacidade de absorver conhecimentos, de reconhecer beleza no novo. E isso o acompanhou em suas andanças ao lado de músicos como Yamandú Costa, Hermeto Pascoal, Carlos Malta, Toninho Horta, Hamilton de Holanda e outros.

Do encontro fundamental com o maestro Paulo Moura, que o convidou para ser um de seus ‘batutas’, nome que o clarinetista emprestou de Pixinguinha, ele desenvolveu a ideia de explorar mais o acordeão no contexto da gafieira. Daí surgiu o projeto Gafieira do Bebê, em que o músico arregimenta um time de grandes músicos para executar um repertório de clássicos e de canções que ganham novos arranjos e levadas. O primeiro bailão aconteceu no dia 20 de fevereiro (de 2014), às 21h, no Cordão da Bola Preta, com participação da cantora Áurea Martins.

- O acordeão é um instrumento muito conhecido e difundido no universo da dança. Foi Luiz Gonzaga quem mostrou isso ao Brasil. Eu, como gaúcho e acordeonistas, tenho um histórico de bailes vida afora. Quando vim morar no Rio, absorvendo e sendo absorvido por esta cultura rica e diversificada, não pude deixar de me influenciar pelo baile de gafieira - explica Bebê, citando também outras de suas referências, a ‘menor big band do Mundo’, o trombonista Zé da Velha, e o trompetista Silvério Pontes, com quem toca constantemente.

Bebê será acompanhado por craques como o violonista Marco Pereira, pelo contrabaixista Guto Wirtti, pelo baterista Cassius Theperson, pela percussão de Bebeto e pelos sopros de Zé Bigorna, Everson e Aquiles Moraes. A ótima cantora Nina Wirtti faz as vezes de crooner. No repertório, “Adeus América”, de Haroldo Barbosa; “Chiclete com banana”, clássico de Gordurinha; “Influência do Jazz”, de Carlos Lyra; e “Notícia”, de Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Norival Bahia, entre outras.

Acompanhar Bebê Kramer e seu fole em sua viagem atemporal pelos salões de baile é garantia de leveza, alegria e boa música.

Gafieira do Bebê, Centro Cultural Carioca, 4/12/2014				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
Primeiro set, duração 46:36				
1. Céu e Mar - Johnny Alf	Samba-jazz instrumental. Solo de congas com bateria na introdução. O tema é revezado entre a sanfona e o naipe. Improvisos longos de sanfona/sax alto/trompete. ^Durante o solo de sanfona Bebê realiza vocalizes como improviso similar aos de Sivuca. O tema é tocado de novo para terminar a música com um ritornelo nos últimos 8 compassos da música.	93	06:43	Final espalhado, mas a bateria e a percussão não param, com uma virada começa a nova música.
2. Influência do jazz – Carlos Lyra	Samba-jazz na parte A e salsa na parte B. O tema é tocado pelo naipe e a sanfona. Improvisos de sanfona, trombone, soprano. Por fim, o tema é tocado novamente igual à primeira vez repetindo três vezes o final da música.	93	05:30	A música emenda direto pelo naipe de metais e base
3. Menino das laranjas – Théó de Barros	Samba-jazz, cantado por Nina Wirtti. O tema é tocado todo instrumental e depois entra a voz. Até a voz entrar acontece um solo de sanfona e cuíca em um acorde só (o solo dura três minutos, é longo), e só assim entra voz que canta uma vez a música e termina.	74	05:57	00:21 Final espalhado, Bebê conta a entrada da próxima música. Nina fala “Gafieira do Bebe com a participação de Dani Spielmann”.
4. Boato - João Roberto Kelly	Samba de gafieira. Naipe de metais bem presente. Improvisos só na parte A da música. A música termina com a repetição dos últimos 4 compassos.	90	03:17	00:09 Bateria não para e faz uma virada para dar a entrada.
5. Palhaçada - Haroldo Barbosa e Luís Reis (referência Miltoninho)	Samba de gafieira. Introdução metais, improviso de sanfona.	90	04:01	00:23 para a música e músicos conversam entre si. Bebê faz a contagem.
6. Adeus América – Haroldo Barbosa e Geraldo Jacques (ref.: gravação consagrada de João Gilberto e, mais recentemente, de Paula Lima)	Samba de gafieira (harmonia <i>boogie woogie</i>). Forma (A B C D, repetem D meio refrão), a forma conta uma historinha.	92	04:17	02:30 Apresenta a banda toda, chama a participação especial da noite, Marcos Sacramento, fala do novo CD dele.
7. Rosa Morena – Dorival Caymmi	Samba ou samba de gafieira. Primeira parte da música tocada com convenção rítmica da base. Música cantada pelos dois cantores: Marcos e Nina. Solo de sanfona.	84	03:25	00:31 Pausa e contagem para a próxima música.
8. Camisa amarela - Noel Rosa	Samba com breques, solos de sanfona e trompete. Cantado por Marcos Sacramento.	78	04:47	00:24 Aplausos. Marcos agradece a honra de estar na Gafieira do Bebê e “que na moral aqui não tem pra ninguém”.
9. O samba do grande amor - Chico Buarque	Introdução e parte A com levada de samba-funk, segue samba (moderno) na parte B. Na introdução a sanfona e voz brincam com frases revezadas sobre um acorde dominante, citando Aquarela do Brasil de Ary Barroso. Marcos canta a letra toda, em seguida o naipe a repete instrumental e volta a voz na forma toda.	100	05:49	00:30 Conversa entre músicos e contagem. Bateria e tamborim começam o samba.
10. Cai dentro – Baden Powell e Paulo César Pinheiro (ref.: gravação de Elis Regina)	Samba rasgado. Introdução (brincadeira de base, sanfona e voz falando ziriguidum). A voz canta a forma toda. Em seguida, solo de sax soprano A, solo de sanfona, e a voz entra em A.	131	02:50	Fim do primeiro set.
Intervalo, 2º set duração 49:53				
11. Coisa Nº 10 - Moacyr Santos	Samba instrumental. Parte A levada típica de Moacir Santos chamada Mojo, e parte B em samba. O tema é tocado e depois improvisam sanfona, trombone, trompete, sax alto, guitarra e baixo. O tema é novamente tocado.	94	06:05	00:35 Aplausos e contagem
12.				
13. Domingo Sincopado – Antônio Carlos Jobim	Samba-jazz instrumental, sem improvisos. O arranjo é todo escrito com as vozes em abertura seccionais (sonoridade dos grupos de samba-jazz).	83	03:20	00:05

Gafieira do Bebê, Centro Cultural Carioca, 4/12/2014				
<i>Nome da música e compositores</i>	<i>Gênero</i>	<i>BPM</i>	<i>m/s</i>	<i>Duração entre músicas e descrição das emendas</i>
14. Drume Negrita - Eliseo Grenet Sanchez	Chá-Chá-chá. Tema é tocado com arranjo escrito, em seguida o improvisado é feito pela sanfona, flauta, guitarra.	66	07:09	01:37 Bebê chama a cantora Nina Wirtti e brinca “para de rodopiar no salão e vem cantar”.
15. Bolero de Satã – Guinga e Paulo César Pinheiro	Bolero. Naípe bem agudo e arranjado. Música dramática e não muito conhecida. Chama o Marcos Sacramento, no meio acontece um improvisado de sanfona	50	05:12	00:42 Aplausos os cantores agradecem
16. Olhos verdes – Vicente Paiva (referência Dalva de Oliveira e várias)	Samba tradicional. Música começa com naipe de metais, improvisado de sanfona e soli de metais em conexão com as viradas e acentuações da bateria.	109	04:27	00:46 Nina fala do Luís Barcelos arranjador e do compositor que é dos anos 1930.
17. Lamento Sertanejo - Dominguihos e Gilberto Gil	Xote e baião rápido. Introdução da sanfona ad libitum. Depois de 50” começa a levada de xote-reggae e no meio da música acelera para um baião. No meio da música Nina chama a cantora Liz Rosa para cantar com ela.	60 - 128	07:23	00:27
18. Feira de Mangaio – Sivuca e Glorinha Gadelha	Baião. A introdução começa com um improvisado coletivo ad libitum sem levada (com acordes de dominante e tônica).	112	06:04	00:27 Final aberto e aplausos, levada, e melodia iniciada pela sanfona e tamborim
19. Se acaso você chegasse – Lupicínio Rodrigues	Samba de gafieira. Introdução tocada pela sanfona Forma normal, canto da letra toda, improvisado de alto e trompete, letra de novo para fechar a música.	98	05:55	Bebê agradece e diz que vai fazer a saideira, apresenta a banda
20. Canta Brasil - David Nasser e Alcir Pires Vermelho	Samba exaltação (samba rasgado) com pontuações do naipe no agudo e com a bateria pontuando. Na forma há um soli dos metais e sanfona.	115	04:18	01:08 Agradece e há berros da plateia pedindo mais um. Começam o bis que não foi gravado.
21. Boato - João Roberto Kelly	Não gravado			

A03.06 - Baile 6: Orquestra Tabajara, Copacabana Palace

O baile da Orquestra Tabajara foi gravado no dia 21 de maio de 2016 por Breno Hirata, saxofonista da Orquestra Tabajara, durante uma festa de casamento no Copacabana Palace. Ele gravou a performance inteira em seu aparelho de MP3, me informou que era um casamento com noivos de origem árabe, e que entre os dois sets houve uma apresentação de dança do ventre. Breno me informou também que os músicos tocaram uniformizados, usaram estantes de partitura customizadas com as iniciais da orquestra, e que este baile teve uma duração menor, devido à participação de um grupo de música árabe.

Sobre o repertório, Jaime Araújo comentou que certa vez uma “fazendeira rica” pediu de presente de aniversário de casamento um baile com a Orquestra Tabajara porque ela era fã “daquele repertório”, que, segundo ele, seria representado pelos arranjos tradicionais de Severino: as músicas americanas, os boleros⁴²⁴, as canções francesas e italianas.

Em entrevista, pedi para que ele recriasse um baile que considerasse como o “daquele repertório” e ele descreveu o que considera o repertório que o público espera ao contratar a Orquestra Tabajara:

Severino era muito conservador, sempre começava do mesmo jeito. E eu, sempre estudo o ambiente, às vezes, percebo tudo errado (risos) mas, vamos lá, eu começaria o baile com “As time goes by” e depois outra balada americana, com arranjos só de sax, lentas, preparando o ambiente [...], depois “Unforgettable”, “My way”, “New York New York”, “Cheek to Cheek”, “C’est si bon”, “In the mood”. Aí começa o

⁴²⁴ Jaime Araújo comentou que os arranjos dos boleros foram adaptados por Severino Araújo da série de Românticos de Cuba. O primeiro LP é de 1959 e o último de 1979, gravados pela Musidisc, com a direção de Sérgio Nilo. A versão gravada tinha orquestra de cordas, na O.T. eles foram adaptados para a formação com sopros.

samba mais lento: “Eu sei que eu vou te amar”, e, nesse caso, os dois cantores cantam. “As rosas não falam” que seria só instrumental, depois “Samba em prelúdio”, nessa os dois cantores cantam e tem o tom do cantor, e aí faz aquela modulação e entra a cantora. Severino era o rei da modulação. Depois “Travessia” de Milton Nascimento, “Sábado em Copacabana” de Dorival e Carlos Guinle. Aí começa a subir o andamento: “Wave” de Tom Jobim, “Samba do avião”, “Feitiço da Vila”, “Samba-enredo da mangueira” [...] mas é samba-enredo da época em que as escolas de samba faziam samba e não marcha. “Espinha de bacalhau”, mas tem que ter quem toque, o Galvão tocava, mas agora ele não está e não tem quem toque, quase não tocam chorinho. Aí começa com os boleros tradicionais, Augustin Lara, repertório do Românticos de Cuba, depois chá-chá-chá: “Tea for two”, “Perfídia”, os mambos, *salsas*. Aí a gente estuda o ambiente, se tem muito jovem dançando separado a gente toca aquela música *funk*, Ivete Sangalo, essas músicas *pop*. Porque a gente é comercial, temos que angariar o público, o arranjo é feito na hora, porque algumas são tão conhecidas que o pessoal toca de ouvido, tipo as introduções do Tim Maia [...]. Mas, quando contratam a gente querem um tipo de som. Geralmente somos chamados para fazer festas e reproduzir o que foi tocado há cinquenta anos (Entrevista concedida por Jaime Araújo à autora em 9/1/2016).

Ao analisar o repertório gravado, percebemos que o conjunto de temas tocados, ou seja, o repertório em ação, é muito parecido com o baile descrito por Jaime Araújo em sua lista criada em casa. A diferença é que no segundo set neste baile incluíram marchas carnavalescas.

Orquestra Tabajara, Copacabana Palace, 21/05/2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
Primeiro set, duração 1:29:59				
1. <i>Deep purple</i> – Peter DeRose	<i>Jazz ballad</i> instrumental, arranjos <i>big band</i> .	72	03:45	00:02 Bateria não para
2. <i>As time goes by</i> – Herman Hupfeld	<i>Jazz ballad</i> instrumental, arranjos <i>big band</i> .	73	03:26	00:08 Bateria não para
3. <i>When I fall in love</i> - Victor Young e Edward Heyman	<i>Jazz ballad</i> instrumental até 2 min., em seguida entra o vocal feminino.	74	04:30	00:02 Aplausos
4. <i>I apologize</i> - Al Hoffman, Edward G. Nelson, Al Goodhart	<i>Jazz ballad</i> instrumental até 01:30 min, em seguida entra o vocal masculino	74	04:37	00:04 Bateria não para e contagem
5. <i>Moonlight in Vermont</i> - John Blackburn e Karl Suessdorf	<i>Jazz ballad instrumental</i> ou <i>medium</i> (o <i>medium</i> é um meio termo entre a <i>jazz ballad</i> e o <i>swing</i> , como andante lento e moderato).	84	04:04	00:01 Saxofone solo entra direto com a melodia
6. <i>Misty</i> – Erroll Garner e Johnny Burke	<i>Jazz ballad</i> , sem arranjo, só um tenor solando. Vocal masculino	88	04:34	00:05 Bateria continua, acelera e virada
7. Pantera cor de rosa - Doug Goodwin, Walter Greene, William Lava	<i>Jazz medium</i> instrumental. Arranjo <i>big band</i> . Improvisos de sax tenor, trompete	116	03:25	00:05 Bateria continua
8. <i>I've got you under my skin</i> – Cole Porter	<i>Jazz medium</i> com arranjos de <i>big band</i> . Vocal masculina com soli e especiais de metais com base.	112	04:20	00:04 Bateria continua
9. <i>Cheek to cheek</i> – Irving Berlin	<i>Jazz swing</i> . Vocal masculino, soli instrumental grande na intro e no meio da música	116	06:15	00:03 Bateria continua
10. <i>Sing</i> – Joe Raposo (ref.: The Carpenters)	<i>Jazz swing</i> . Vocal feminino sem arranjo e sem solos (com especial da música que é conhecido).	126	02:50	00:20 Pausa longa em silencio
11. Eu sei que eu vou te amar – Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes	Samba-canção. Vocal masculino e feminino. Arranjo de <i>big band</i> , vozes abertas.	48	04:00	00:01 Bateria continua
12. Conceição - Dunga e Jair Amorim	Samba-canção. Vocal masculino, sem arranjo.	50	05:35	00:02 Bateria continua
13. As rosas não falam - Cartola	Samba-canção com levada de bossa-nova. Arranjo com ênfase no solo de sax alto, mas todo arranjado, entre os metais com solos divididos, entre o naipe de instrumentos (trompetes, trombones e saxes)	47	03:15	00:07 Bateria continua e dá uma virada

Orquestra Tabajara, Copacabana Palace, 21/05/2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
14. Samba em prelúdio – Baden Powell e Vinícius de Moraes	Samba-canção com levada de bossa nova. O tema é solado com ênfase no trombone. Na primeira vez, instrumental de 1'46". Em seguida entra o vocal masculino e depois o feminino.	50	05:52	00:07 Bateria continua virada
15. Travessia – Fernando Brant e Milton Nascimento	Introdução de bossa-nova e ao longo da música samba-funk lento e arranjado. Sax alto é o solista da música inicialmente. Em seguida os solos são distribuídos entre os naipes.	55	03:10	Sax entra direto no compasso seguinte
16. Sábado em Copacabana-Dorival Caymmi	Samba com levada de bossa nova. Vocal masculino com arranjo. (Tema de abertura da novela "Paraíso tropical").	60	03:45	00:03 Base continua e acelera
17. Wave – Antônio Carlos Jobim	Bossa-nova. Vocal feminino, sem arranjo, sem metais	65	03:00	00:06 Bateria continua e acelera
18. Samba do avião – Antônio Carlos Jobim	Bossa-nova. Samba instrumental arranjado com introduções que Severino criou, não são rearranjos de versões já gravadas.	88	03:38	00:04 Bateria continua e acelera
19. Deixe a vida me levar – Eri do Cais e Serginho Meriti	Samba próximo do pagode. Vocal masculino e feminino no coro, sem arranjo, sem metais.	95	04:55	Base continua e emenda
20. Garota de Ipanema – Antônio Carlos Jobim	Introdução com levada de samba-funk e em seguida samba instrumental/bossa-nova. Música toda arranjada para orquestra.	95	03:30	00:02 base entra direto
21. Gostoso veneno - Wilson Moreira e Nei Lopes (imitando Alcione)	Samba ligado ao pagode. Vocal feminino, sem arranjo (só uma linha), piano faz a introdução conhecida	98	03:33	00:05 Base continua e emenda
22. Canta Brasil - David Nasser e Alcir Pires Vermelho	Samba tradicional exaltação. Vocal masculino e feminino, com arranjo	102	04:00	Fim do 1 set
Intervalo, segundo set duração 39:06				
23. Me dá um dinheiro aí – Homero, Glauco e Ivan Ferreira	Marcha carnavalesca. Vocal masculino	140	01:00	Emendada direto com frases de sopros
24. Saca-rolha - Zé da Zilda, Zilda do Zé e Valdir Machado	Marcha carnavalesca. Vocal masculino	140	01:20	Emendada direto com frases de sopros
25. Linda Lourinha - Braguinha	Marcha carnavalesca. Vocal masculino	140	01:30	Emendada direto com frases de sopros
26. Ta-hí – Joubert De Carvalho	Marcha carnavalesca. Vocal masculino	140	01:50	Emendada direto com frases de sopros
27. O teu cabelo não nega - Lamartine Babo e Irmãos Valença	Marcha carnavalesca. Vocal masculino	144	01:30	00:03 Contam para novo bloco de músicas
28. Nosotros – Pedro Junco	Bolero instrumental. Arranjos de <i>big band</i> .	50	03:30	00:00 Base continua e emenda
29. <i>História de un amor</i> – Carlos Almarán	Bolero instrumental. Arranjos de <i>big band</i> .	50	02:30	00:00 Base continua e emenda
30. <i>Frio en el alma</i> – Miguel Angel Valladares	Bolero instrumental. Arranjos de <i>big band</i> .	51	02:40	00:07 Base continua e emenda
31. <i>Io che amo solo te</i> – Sergio Endrigo	Bolero com elementos <i>pop</i> tipo Luis Miguel, Julio Iglesias. Cantor masculino.	51	03:30	00:07 Levada não para
32. <i>Poinciana</i> – Nat Simon e Bunny Bernier	Bolero instrumental. Arranjos de <i>big band</i> .	50	03:25	00:05 Levada não para
33. Demais - Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça (ref.: versão Angela Rô Rô)	Bolero com elementos <i>pop</i> caixa 2 e 4, Cantora feminina, sem arranjo	50	03:25	00:00 Base continua e acelera
34. <i>Perfidia</i> - Alberto Dominguez	Chá-chá-chá com elementos <i>pop</i> caixa 2 e 4 instrumental.	60	02:20	00:00 Base continua e acelera
35. <i>Solamente una vez</i> – Augustín Lara	Chá-chá-chá com elementos <i>pop</i> caixa 2 e 4 instrumental.	60	02:18	00:00 Base continua e acelera
36. <i>Quizás Quizás Quizás</i> – Osvaldo Farrés	Chá-chá-chá. Cantor masculino	64	02:55	00:00 Base continua e acelera
37. <i>Corazón espinado</i> – Santana	Chá-chá-chá com <i>son montuno</i> . Cantora feminina.	70	00:32	00:00 Base continua

Orquestra Tabajara, Copacabana Palace, 21/05/2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
38. <i>Tea for Two</i> - Vincent Youmans e Irving Caesar	Chá-chá-chá instrumental. Cantora vocalizando.	70	04:31	00:02 Base continua
39. <i>Capullito de Aleli</i> - Rafael Hernández Marín	Chá-chá-chá com <i>son montuno</i> . Cantor masculino, solo de trompete.	70	03:30	Base continua
40. <i>The chicken</i> - Herbie Hancock	Chá-chá-chá com <i>pop</i> instrumental, solo trompete, não volta ao tema música.	70	01:55	Final aberto
41. Cidade maravilhosa – André Filho	Marcha instrumental	100	01:00	Acabou o baile. Cantor agradece e se despede.

A03.07 - Baile 7: Banda Paratodos, Estudantina Musical

No dia sete de maio de 2016, fui visitar o “baile de sábado” da Estudantina, com uma amiga e João Carlos Ramos, coreógrafo, bailarino e diretor da Cia Aérea de Dança. Muitos frequentadores haviam me dito que era um baile ótimo para a dança de salão. Era a apresentação da “Banda Paratodos”. Eu havia entrevistado João Carlos pela manhã e o convidei para ir comigo: ele queria ver a cantora Neide Castro, de quem gostava muito.

A formação da banda era: baixo, bateria, teclado, sax tenor, trompete, duas cantoras e um cantor. Neide Castro, a cantora mais velha e mais experiente, cantou em alguns bailes visitados ao longo da pesquisa como no “Baile da Graça” (dia 16/03/2015) do Rio Music, fazendo parte do grupo “Tuca Maia e banda”, e na Aspom (dia 30/04/2015), integrando o conjunto “Novos Tempos”. Ela me parecia vir da tradição das cantoras da noite, com certa sobriedade e segura na maneira de cantar.

A banda não tem site, mas tem uma página no *facebook*⁴²⁵ com propaganda dos shows, fotos e vídeos de suas recentes apresentações em espaços como “Democráticos”, “Clube Municipal”, “Helênico Atlético Clube”, “Jacarepaguá Tênis Clube”.

Chegamos na Estudantina às 22hs, o DJ tocava músicas de Ary Barroso, o lugar estava bem vazio: deviam ter uns seis casais na pista dançando. Aquele lugar imenso com seis mesas ocupadas, não era uma imagem das melhores fases da casa. A posição do palco era um pouco estranha, ficava um pouco longe das mesas e tínhamos que olhar a banda pela lateral. Ficamos durante um set inteiro. Todos os temas eram conectados e frequentemente introduzidos pelo sax ou trompete, que faziam frases musicais que indicavam a tonalidade. Observei as sequências que geralmente são tocadas pelos conjuntos de baile: boleros românticos, chá-chá-chá, música *pop* e samba. Neste evento, diferentemente dos Bailes-show, a quantidade de sambas era bem menor.

Ao comparar as listagens do baile deste dia com a lista das músicas de Veiga (2011) de dez anos antes, é possível observar alguns temas que permanecem, como “Corsário”, “Saigon”, “Flor de Lis” e “Gostoso veneno”, e mudanças com inclusão de sucessos comerciais do momento, como sucessos de Marisa Monte e Ana Carolina. Não conseguimos ficar no segundo set, pois o ambiente vazio gerou em todos um desânimo.

Alexandre Meritello, cantor da Banda Estação Rio, fez um comentário sobre a Estudantina contemporânea: “tá enrolado pra chegar lá, não dá para estacionar por causa das obras na Praça Tiradentes. Na lateral, se você estaciona é assaltado. É uma pena, porque é uma casa super tradicional” (Entrevista concedida por Alexandre Meritello à autora em 12/06/2016).

Antes de irmos embora João Carlos me apresentou a Toninho Moreira, o dono da banda, responsável pelo agendamento de shows e a contratação dos músicos. Ele já havia sido músico (guitarrista) e agora atua como administrador. Ele me deu o seu cartão assim como a cantora Neide Castro.

⁴²⁵ <https://www.facebook.com/BANDA-PARATODOS-203419163027997/>

Banda Paratodos, Estudantina Musical, 7/05/2016				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
1. Fica comigo - Arnaldo Saccomani e Thomas Roth (ref.: gravações Belo, Banda Limão com Mel, Adriana e Rapaziada)	Balada <i>pop</i> romântico. Dançada como bolero. Cantora Neide, voz grave e mais experiente.	65	02:30	Virada de bateria
2. Nada pra mim – Ana Carolina	Balada <i>pop</i> romântico. Dançada como bolero. Introdução: sax romântico, Neide cantando	50	03:12	Virada de bateria
3. Corsário - João Bosco e Aldir Blanc	Bolero ou <i>pop</i> romântico Cantor homem (bem desafinado)	54	03:42	Virada de bateria
4. Encostar na tua - Ana Carolina	Balada <i>pop</i> romântico. Dançada como bolero Introdução: sax romântico. Neide canta.	54	03:44	Virada de bateria
5. Naquela Estação - Adriana Calcanhotto	Bolero ou balada <i>pop</i> romântico. Cantora nova. Introdução: trompete.	50	03:35	Virada de bateria
6. Apesar de Cigano – Altair Veloso e Aladim Teixeira (ref.: gravação de Jorge Vercillo)	Bolero ou <i>pop</i> romântico. Cantor. Introdução sax de 44". Coro em duas vozes.	55	04:41	Virada de bateria
7. Fruta Mulher – Vevé Calasans (ref.: Nana Caymmi)	Bolero ou <i>pop</i> romântico. Neide introdução: metais sax e trompete	53	03:35	Virada de bateria
8. Ai ai ai ai - Ivan Lins	Chá-chá-chá. Cantor (sucesso da Estudantina 1980).	65 (130)	04:05	Virada de bateria
9. Ainda bem - Marisa Monte e Arnaldo Antunes	Chá-chá-chá com <i>pop</i> caixa 2 e 4. Cantora nova. Latino, escalas latinas, sax introdução.	66 (132)	03:56	Virada de bateria
10. Monalisa - Jorge Vercillo	Chá-chá-chá com <i>pop</i> caixa de 2 e 4 popzinho Cantor, introdução de teclado.	66 (132)	03:11	Virada de bateria, levadinha <i>riff</i> teclado
11. Sá Marina – Tibério Gaspar e Antônio Adolfo	MPB com <i>pop</i> com <i>rock</i> , soltinho. Cantora Neide. Introdução de teclado, naipe responde.	67 (140)	03:35	Virada de bateria levadinha <i>riff</i> teclado
12. Amor Puro - Djavan	Samba-canção romântico. Com elementos de gafeira naipe e levada de baile.	64	02:59	Virada de bateria
13. Saigon – Claudio Cartier, Paulo Feital e Carlão (ref.: Emílio Santiago)	Samba-canção moderno. Solo de sax no final “ <i>Careless whisper</i> ” Com elementos de gafeira, naipe e levada de baile.	63	05:23	Virada de bateria acelera
14. Problema - Ana Carolina	Samba moderno partido alto e samba. Cantora nova	71	04:55	Virada de bateria acelera
15. Vai e vem – Gilson e Meire Peres (ref.: Emílio Santiago)	Samba moderno. Neide canta. Introdução de metais. Corpo da música é samba.	77	04:18	Virada de bateria acelera
16. Flor de Lis - Djavan	Samba moderno (com naipe, lembra samba de gafeira). Cantor. Introdução conhecida feita pelos metais.	85	03:58	Virada de bateria acelera
17. Gostoso veneno – Wilson Moreira e Nei Lopes (ref.: gravação de Alcione)	Samba moderno (com naipe lembra samba de gafeira). Cantora nova. Introdução conhecida feita pelos metais.	94	04:31	Fim do baile

A03.08 - Baile 8: Banda Estação Rio, Clube dos Democráticos

Fui ao baile do dia 12 de junho de 2016 e cheguei às 20hs acompanhada de um amigo que ia me ajudar a filmar o baile. O caixa fica no saguão inferior, na lateral de uma grande escadaria. Pagamos 20 reais a entrada, e subimos as escadas para a salão. A banda estava passando o som e conversei rapidamente com o percussionista e com o vocalista Alexandre Meritello, me apresentei a eles, perguntando se podia filmar porque eu estava fazendo uma pesquisa. Como conhecemos pessoas em comum, colegas músicos, não ficou difícil conversar com eles.

O baile se chamava “baile da terceira idade” e era organizado pelo quadro social do Clube dos Democráticos. Duas senhoras nos receberam e, assim como no “Baile da Graça”, que será comentado posteriormente no anexo A04.02, uma delas nos conduziu a uma mesa, pois há mesas reservadas perto da pista. A maioria das pessoas parecia se conhecer. Um dançarino de aluguel - que sobrevive da dança como professor particular e dançarino - já havia me dito: “este baile é em sua maior parte frequentado por senhoras, acompanhadas de dançarinos pagos, jovens, bonitos, fortes, bem arrumados, de terno e sapato apropriado para a dança”. As senhoras também estavam bem arrumadas, com o cabelo feito, maquiagem, roupas brilhosas e elegantes. Vi apenas dois casais de senhores dançando entre si. E, em um caso, o contrário: uma moça nova aparentando uns vinte e poucos anos - com uma calça jeans colante contrastando um pouco com as vestimentas elegantes das senhoras - dançando com um homem mais velho. Vi um dançarino que se revezava para dançar com algumas senhoras, talvez contratado pelos dirigentes do baile para ser dançarino em uma espécie de “baile de ficha”. As senhoras que estavam acompanhadas por dançarinos pagos não trocavam de par. Eu conhecia um dos dançarinos, pois ele foi contratado para ir comigo no “Lapa 40 Graus”.

No meio do baile, o dono do jornal “Falando de dança”⁴²⁶ apareceu lá e deixou o jornal em cada mesa. “De alguma maneira, depois de três anos experimentando este campo, parece que o meio não é tão grande assim e você vai reconhecendo pessoas nos ambientes” (texto retirado do caderno de campo).

A formação da Banda Estação Rio era constituída por dois vocalistas (Alexandre Meritello e Valéria Mariano), sax tenor, trombone, bateria, baixo, guitarra, teclado e percussão. O site⁴²⁷ da banda informa que “a banda está no cenário musical desde novembro de 2006, atendendo com maior frequência aos bailes de dança de salão e também fazendo festas, formaturas e eventos corporativos. Com uma equipe de músicos profissionais e experientes, atendemos aos mais variados públicos. Possuímos um repertório vasto e diversificado, com grandes sucessos atuais, clássicos da nossa MPB e também grandes sucessos internacionais”.

Alexandre Meritello (o vocalista) e o percussionista são sócios e administram o conjunto: são eles que contratam os músicos. Alexandre era cantor da Orquestra Tupi e da Banda Paratodos⁴²⁸, junto com a Neide Castro (a cantora que vi na Estudantina e no baile da Graça), e atualmente canta em alguns grupos vocais como o “Dá no Coro”, regido por Sérgio Sansão.

No intervalo do primeiro para o segundo set, me apresentei para a cantora Valéria Mariano, que também canta na Banda Signus (vi esta banda no Lapa 40 Graus) e descobrimos que temos amigos em comum. Os dois cantores são profissionais do canto e sobrevivem do canto. Alexandre é advogado formado, aprendeu a cantar em igreja e começou novo a cantar em bailes. Valéria vem de uma família de músicos, estudou canto lírico no Conservatório de Música, mas não terminou o curso. Começou a trabalhar profissionalmente com vinte e três anos e não parou mais; segundo ela: “é uma cachaça”. Trabalha com gravações, casamentos, coro e conjuntos de baile.

⁴²⁶ Conheci Antônio Aragão durante o “Seminário historicidade da dança de salão e os 200 anos das sociedades dançantes”, evento realizado dia 23 de abril de 2016 no Centro Coreográfico (Rua José Higino, 115 - Tijuca, Rio de Janeiro). As palestras estão disponíveis online no site: <http://www.danceadois.com.br/seminario-historicidade-da-danca-de-salao-e-os-200-anos-de-sociedades-dancantes/>.

⁴²⁷ <http://estacaoriobanda.wixsite.com/estacaorio>. Acesso em 16 ago. 2016. O site não informa o nome dos músicos.

⁴²⁸ Alexandre Meritello foi fundador da Banda Paratodos, que surgiu em 2004, e ele ficou até 2011.

Quando perguntei para Valéria sobre mudanças no repertório, ela me respondeu que precisam atualizar o repertório e vão substituindo temas: “o Bebeto fazia aquele balanço gostoso e hoje tem o Seu Jorge fazendo a mesma coisa, então se você não insere isto no seu repertório, fica um repertório obsoleto, precisa modernizar. Os boleros agora são baladas *pop*” (Entrevista concedida por Valéria Mariano à autora em 12/06/2016). Há uma preocupação com a renovação e a modernização do conjunto de canções usadas nos bailes.

Pedi a lista das músicas para Alexandre e expliquei que tinha a intenção de analisar o baile. Ele me informou que estavam usando um *set list* fixo porque o tecladista e o guitarrista eram substitutos, mas geralmente usam um repertório com mais mobilidade entre temas e se comunicam através de códigos. Alexandre disse que a crise afetou todo mundo e que os bailes estavam diminuindo. Para Valéria, a crise dos aposentados do Estado, que não recebem o salário, afetou as bandas, pois a maior parte do público dos conjuntos é de aposentados. Valéria comentou que no “Lapa 40 Graus” tem muito mais gente nova, a duração do trabalho da Banda Signus lá é de 01:45hs corrida e o repertório é “mais pra cima”. Não é como em eventos de aposentados com três sets onde se toca muito bolero. De novo a circunstância da execução afeta o repertório, e a habilidade do músico de adequação a cada situação garante a sobrevivência do trabalho.

No final do segundo set, perguntei ao baterista como ele fazia para emendar as músicas e ele respondeu dizendo que ficava concentrado e aguardando informações no fone de ouvido, dadas pela voz guia do baixista, diretor musical do grupo: “Ele me passa tudo o que tem de fazer, passa os detalhes, onde parar, onde tem virada [...] eu entrei há cinco meses na banda e vou pegando o roteiro e a manha” (Entrevista concedida pelo baterista da Banda Estação Rio à autora em 12/06/2016).

Na lista que Alexandre me forneceu, no fim do primeiro set tem um tema que se chama Henrique Nascimento. Este é o nome do professor que pediu a música, ninguém conhece o título da música e a identificam com o nome do professor.

Após conversar com Alexandre⁴²⁹ sobre o repertório que ele tocava em um baile de subúrbio, ele me respondeu com um e-mail explicativo e com uma lista fictícia disponível no anexo A05.07. Abaixo está a transcrição do e-mail que ele mandou, que clareia muito a ideia de samba tocado nestes lugares:

Querida Dani, coloquei 33 músicas aleatoriamente, mas procurei colocar coisas que você encontraria o vídeo na internet para ouvir, caso tenha curiosidade. Com nome e compositor, ou intérprete. Algumas tem várias versões, outras, aparentemente não têm a pegada tradicional de gafieira, mas são coisas que as bandas, nos bailes, colocam o molho necessário. Procurei colocar coisas novas mais ousadas e coisas antigas também. Algumas músicas são muito conhecidas de maneira geral, outras, só identificadas por quem frequenta bailes mesmo. O que mais você precisar, é só avisar. Qualquer dúvida também. Tem muita coisa da Alcione que rola nos bailes. E o Zeca Pagodinho, fez um CD algum tempo atrás com coisas de Gafieira. O repertório sempre tem que ser executado dos sambas mais lentos para os mais rápidos e, de preferência, sem paradas entre as canções. A lista que coloquei pra você está fora de ordem de execução, fui digitando conforme veio à cabeça (transcrição do e-mail mandado por Alexandre Meritello para compor a lista de sambas que tocava em um baile de subúrbio).

⁴²⁹ Agradeço a Alexandre Meritello e Valéria Mariano pelas informações e carinho pela pesquisa.

Banda Estação Rio, Clube dos Democráticos, 16/06/2012				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
Primeiro set, duração 1:11:17				
1. Você é linda - Caetano Veloso	Bolero/Balada (ou toada) romântica (passo bolero). Cantor. Introdução de sax.	44	04:33	Um compasso de virada de bateria
2. Resposta ao Tempo – Cristóvão Bastos e Aldir Blanc (ref.: gravação de Nana Caymmi)	Bolero/Balada <i>pop</i> (caixa 2 e 4) romântica. Cantora. Introdução de sax.	45	05:11	Virada de bateria
3. O bem e o mal – Danilo Caymmi e Dudu Falcão (ref.: gravação de Nana Caymmi)	Bolero/Balada <i>pop</i> romântica. Cantor. Introdução de sax	44	03:54	Virada de bateria
4. Me deixas louca – Armando Manzanero	Bolero/Balada <i>pop</i> romântica. Cantora. Introdução de sax	50	02:47	Virada de bateria
5. Paixão – Kleiton e Kledir (ref.: gravação Simone)	Bolero/Balada romântica/ <i>pop</i> . Cantor. Introdução de sax	45	04:31	Virada de bateria
6. Nada pra mim - Ana Carolina	Bolero/Balada/ <i>pop</i> romântica. Cantora. Introdução de sax	45	03:43	Virada de bateria
7. A paz – João Donato e Gilberto Gil	Bolero/ <i>pop</i> . Cantor. Sem introdução	48	03:46	Virada de bateria
8. <i>Happy man</i> – Peter Cetera (ref.: grupo Chicago)	Chá-chá-chá na parte A, - <i>pop</i> na parte B. Passo de soltinho. Cantora. Introdução com acorde de teclado e solo de sax.	105 (53)	04:15	Virada de bateria
9. <i>Super Woman</i> - Stevie Wonder	Chá-chá-chá- <i>pop</i> . Introdução e solo de sax	130 (60)	02:30	Virada de bateria
10. Preciso dizer que te amo – Cazusa	Chá-chá-chá/ <i>pop</i> , passo de soltinho. Cantora. Introdução de sax	130 (60)	04:15	Virada de bateria
11. <i>Try my side (of love)</i> – The Chi-Lites (<i>black power soul</i> dos anos 1970)	Chá-chá-chá- <i>pop</i> ou <i>pop</i> para dançar soltinho. Cantor. Mesma introdução da música anterior. Sax fecha e abre as músicas.	130 (60)	03:28	Virada de bateria
12. O que mais posso fazer	Chá-chá-chá <i>pop</i> ou <i>pop</i> funkado. Cantor. Introdução com <i>riff</i> de saxofone e trombone	66 ou 132	03:24	Virada de bateria
13. <i>The way you look tonight</i> – Jerome Kern e Dorothy Fields	Samba Bossa-nova. Cantora. Introdução teclado.	62	04:21	Virada de bateria
14. Passarela no ar – Ivan Lins e Abel Silva	Samba moderno com elementos <i>pop</i> . Cantor. Introdução de sax.	67	03:44	Virada de bateria
15. Impaciência – Cláudio Lins	Samba moderno com elementos <i>pop/funk</i> na primeira parte e samba a dois na segunda. Cantora. Introdução com <i>riff</i> de sax e trombone.	79	03:28	Virada de bateria, no <i>riff</i> os cantores falam “Banda Estação Rio”.
16. Caminhos – Mito e Pelézinho Paes (ref.: grupo Refla)	Samba moderno com elementos <i>pop/funk</i> na primeira parte e Samba na segunda. Cantor. Introdução com <i>riff</i> de sax e trombone	87	03:06	Virada de bateria
17. Maçã - Djavan	Samba-funk (partido). Cantor. Introdução com <i>riff</i> de sax e trombone	92	03:39	Virada de bateria
18. Casa de Noca - Nei Jota Carlos, Elson do Pagode e Serginho Meriti (ref.: gravação Maria Rita)	Samba-funk. Cantora. Introdução com <i>riff</i> de sax e trombone, bongo complementa a bateria.	100	02:52	Virada de bateria
19. Azul - Djavan	Funk na primeira parte e samba na segunda. Cantor. Introdução com <i>riff</i> de saxofone e trombone. Solo com super agudos no alto. Convenções rítmicas do <i>pop</i> .	100	03:29	Virada de bateria
20. Henrique Nascimento (título da música desconhecido)	Samba-funk. Cantor. Introdução com <i>riff</i> de saxofone e trombone. Cantor.	102	03:13	Agradece e apresenta a banda
Intervalo, segundo set, duração 53:11				
21. <i>Thinking out loud</i> –Ed Sheeran	Balada romântica (passo bolero). Cantor.	43	04:45	Virada de bateria
22. Que sorte a nossa –Matheus & Kauan	Balada romântica. Cantora. Introdução com <i>riff</i> de sax e trombone (Alexandre disse que colocam a levada <i>pop</i> romântica e que pedem essas músicas sertanejas)	44	03:50	Virada de bateria

Banda Estação Rio, Clube dos Democráticos, 16/06/2012				
Nome da música e compositores	Gênero	BPM	m/s	Duração entre músicas e descrição das emendas
23. Domingo de manhã - Marcos e Belutti	Balada romântica. Cantor. Introdução de teclado.	44	04:08	Virada de bateria
24. Sensível demais – Jorge Vercillo	Balada romântica, mais para o <i>pop</i> . Cantor. Introdução de sax.	47	03:25	Virada de bateria
25. Rain – Madonna e Shep Pettibone	Balada romântica. Cantor e cantora cantando junto (mais ela). Introdução de sax.	47	04:41	Virada de bateria
26. Sem juízo – Alexandre Arez	Balada romântica. Cantor. Introdução de teclado	51	03:32	Baterista contou durante a nota longa finalizante do cantor, acelerando, mudou de levada
27. Havana-me – Joyce Moreno (ref.: gravação de Maria Bethânia e Omara Portuondo)	Tipo chá-chá-chá <i>pop</i> , o público fica dançando soltinho. Cantora.	65 ou 130	03:27	Virada de bateria
28. Colombina – Ed Motta e Rita Lee	<i>Pop/dance music</i> . Cantor. Introdução de sax	65 ou 130	04:22	Virada de bateria
29. Que bom voltar – Daniel Carlomagno e Ed Motta	<i>Pop/dance music</i> toda quebrada. Cantor. Introdução e solo de sax.	66 ou 132	03:32	Virada de bateria
30. Capital do amor – Angela Rô e Jorge Vercillo	Samba com balada <i>pop</i> . Cantora. Introdução de sax.	62	02:49	Virada de bateria
31. <i>Love never felt so good</i> - Michael Jackson e Paul Anka	Samba balada, misturado samba com <i>pop</i> cheio de convenção. Cantor. Introdução de teclado	62	03:26	Virada de bateria
32. Descobridor dos 7 mares - Michel e Gilson Mendonça (ref.: gravação Tim Maia)	Sambalço lento no B (caixa e bumbo no 2 e 4), funkeado no A. Cantora. Introdução com <i>riff</i> de sax e trombone. Mistura com elementos <i>pop</i> .	66	03:14	Virada de bateria
33. <i>I can't help it</i> – Stevie Wonder e Susaye Green (ref.: gravação de Michael Jackson)	Samba-funk/ <i>pop</i> Cantora. Introdução com teclado e em seguida <i>riff</i> de sax e trombone. Mistura com elementos <i>pop</i> .	75	04:19	Virada de bateria
34. Convite à gafeira - grupo Universo Gafeira	Samba-funk Cantor. Introdução com <i>riff</i> de sax e trombone. <i>O grupo Universo Gafeira atua em São Paulo com todos os símbolos de "gafeira tradicional": roupa de malandro, etc.</i>	102	03:41	Virada de bateria
Intervalo, terceiro set resto da lista (não gravada)				
35. Amado 36. Pra ser amor 37. Hot Flak 38. <i>Como fué</i> 39. Dono aí 40. Nosso amor é lindo 41. Lábios de Mel 42. Amor informal 43. Maresia 44. <i>Let's groove</i> 45. É demais pra mim 46. Casa pré-fabricada 47. Passa por minha cabeça 48. Cobra criada 49. Alicia Keys 50. Sexta-feira 51. Tema	Set não gravado. Roteiro fornecido por a Banda.			

A03.09 - Baile 9: Baile de DJ (Baile do meio dia), Escola de Dança CCC

Após algumas idas aos bailes da Academia Jaime Arôxa - Botafogo, os alunos e professores me indicaram o Baile do Meio Dia na Escola de Dança CCC, de Isnard Manso, localizada na Rua Sete de Setembro, 237, Centro do Rio de Janeiro. Eu fui lá no dia 3 de junho de 2016, o baile durava de meio dia e meio às três da tarde, e o ingresso tinha o preço padrão deste tipo bailes, que é de 20 reais. Subi as escadas para a maior sala da academia, que tinha parte das paredes espelhadas para as aulas de dança, e grandes janelas, pois é um prédio antigo.

O ambiente estava bem cheio e os dançarinos tiravam todos para dançar a cada música, mesmo sem se conhecer. A maioria das pessoas dançava bem, alguns foram alunos da academia e alguns ainda eram. Segundo Isnard Manso (dono do espaço, professor e coreógrafo), este baile começou com um pedido dos funcionários do BNDES, há quinze anos (2001), que queriam utilizar o salão para um baile na hora do almoço. Eles levavam um “som de mão” e dançavam. Pelo menos quarenta pessoas por semana vinham e até hoje este baile acontece todas as sextas-feiras ao meio dia, por isso se chama “baile do meio dia”. As pessoas parecem se conhecer, é um local simples, mas amplo: é uma das salas onde ensinam dança na academia.

A DJ e professora Paulinha Leal e Isnard Manso me apresentaram todos, e eu dancei com pelo menos três pessoas. Me mostraram a diferença entre casais que usam o passo da academia (aprendidos em aula) e casais que não usam, mas, na época, eu não percebi muito a diferença. Quando o DJ colocou a música “Ao Velho Pedro” de Paulo Moura, cantada pelo Gabriel Moura, a Paulinha me disse que aquilo era samba de gafeira e o samba seguinte um samba incêndio. Reparei que havia certa terminologia para classificar os gêneros de música.

Os professores me mostraram, ao ouvirmos um bolero, que tinham dançarinos usando o passo do bolero, do soltinho e também alguns de samba, e comentaram que o soltinho está em decadência, que há dez anos era uma “febre” entre os jovens, e agora o zouk é o que se dança ao som da música *pop*. Fui algumas vezes a este baile e sempre estava cheio.

No dia 03/06/2016, cheguei ao meio dia e meio e me apresentei ao Jorginho, que era o DJ naquele dia (ele foi bailarino da Cia Aérea). Ele me disse que chegava ao meio dia e “começo aquecendo quem já está lá, pra ver se o som tá legal”, mas o baile começa mesmo ao meio dia e meio. Ele disse que não escolhia as músicas com antecedência e não tinha um *set list* pronto, que ele ia sentindo o baile, mas que sabia que têm músicas que o público aceita mais. Disse que neste baile tocava bolero, soltinho e samba, forró, salsa e zouk (que são os gêneros musicais dançados nas aulas dadas nas academias de dança de salão, somando-se o tango). Eu tinha a intenção de ficar sentada perguntando para ele sobre cada música, mas ele conversava com muitos que lá estavam e eu acabei sendo tirada para dançar diversas vezes (sempre tem algum dançarino que convida para dançar em bailes de academia).

Fiquei com muitas dúvidas sobre a autoria das salsas e dos *zouks*, mas Jorginho não tinha nos arquivos o nome correto das músicas e sim uma seleção com a indicação do andamento e do gênero ou família musical (samba, música para dançar boleros, salsa, forró).

Baile de DJ (Baile do meio dia), Escola de Dança CCC, 03/06/2016				
<i>Nome da música e interprete</i>	<i>Estilo/Gênero</i>	<i>link do YouTube</i>	<i>BPM</i>	<i>m/s</i>
1. Inolvidable – Luis Miguel	Bolero- <i>pop</i> . Baixo faz bolero e guitarra faz a clave	https://www.youtube.com/watch?v=GYYWjm9cvmM&index=16&list=PL6vqo3BZ396WARJmJZbkhKsYzGrhCA9Rj	50	04:06
2. Fica Comigo - Grupo Adriana e a Rapaziada	Balada romântica/Bolero	https://www.youtube.com/watch?v=Tz_25ODiXrs	53	04:01
3. A Solidão, solidão.	Samba-canção, balada romântica, teclado bem aparente.		52	03:44
4. <i>Smooth operator</i> - Sade	Bolero, <i>pop</i> no baixo, <i>pop</i> como versão para sax solo	https://www.youtube.com/watch?v=4TYv2PhG89A	62	04:00
5. ???	<i>Pop jazz shuffle</i> , em francês	Mudou de levada aqui e ele mixa a música não termina completamente, as pessoas dançam soltinho	60/130	02:50

Baile de DJ (Baile do meio dia), Escola de Dança CCC, 03/06/2016				
Nome da música e interprete	Estilo/Gênero	link do YouTube	BPM	m/s
6. <i>Nothin' but a woman</i> – Robert Cray	<i>Shuffle - Pop rock</i>	https://www.youtube.com/watch?v=qNz_t-wE5VQ	65/130	03:28
7. Nos Braços da Batucada – Juliana Diniz	Samba moderno	https://www.youtube.com/watch?v=5wL9-rRBwjU	70	03:55
8. Como - Paulo Diniz	Samba swing cantado	https://www.youtube.com/watch?v=Y5-03A5g3XA	80	04:39
9. Vício perfeito – Clube do Balanço (CD “Menina da janela”, 2014)	Samba-rock	https://www.youtube.com/watch?v=SBVgri9h_gU	88	04:06
10. ??????	Salsa latina instrumental (parecida com a levada de Amazonas do João Donato)	-	83	05:46
11. <i>Blues walk</i>	Samba Instrumental	Gravação que tem um rap junto ao tema (<i>não encontrada</i>)	113	02:11
12. Amor em Caraíva - Forró de Lua	Xote moderno universitário	https://www.youtube.com/watch?v=FdUEtwC8tfk	74	03:43
13. ?????	Forró, quase um coco – forro pé de serra trio nordestino	-	98	03:22
14. Forró no Malagueta - Forroçana	Xaxado	https://www.youtube.com/watch?v=hFxT4_2I2y8	105	04:06
15. Dilema - Emílio Santiago	Bolero	https://www.youtube.com/watch?v=8uDWJ9dA5Qw	51	03:33
16. Papel Machê – João Bosco	Bolero	https://www.youtube.com/watch?v=vecGL93pjf0	54	:03:15
17. Fica Comigo - Adriana e a Rapaziada	Bolero	https://www.youtube.com/watch?v=Tz_25ODiXrs Repetiu a música	53	04:04
18. Naná - Banda Eva	Chá-chá-chá <i>pop</i>	https://www.youtube.com/watch?v=D0FdyxzdREM Saxofone bem deslizante, chorado com som médio agudo	68	04:19
19. <i>Fly me to the moon</i> – Frank Sinatra	Jazz swing	https://www.youtube.com/watch?v=mQR0bXO_yI8 Frank Sinatra, <i>big band</i> , para dançar soltinho	63 ou 135	02:13
20. País tropical – Seu Jorge	Chá-chá-chá <i>pop</i> . Gravação do Seu Jorge com levada e samba swing (Jorge Ben Jor é sambalço).	https://www.youtube.com/watch?v=Ru5p3yQMk_4	65 - 130	03:25
21. O samba é o meu dom – Wilson das Neves	Samba tradicional (solo de Vittor Santos no trombone)	https://www.youtube.com/watch?v=eOKcAx_b5rLs	82	04:15
22. <i>Não identificada</i>	Samba pagode romântico moderno. Teclado aparente com cordas o tipo de harmonia e a letra extremamente romântica).	-	77	03:26
23. Ive Brussel – Jorge Ben Jor	Sambalço, violão com levada Olodum (gravação não encontrada). A música começa sem levada e por isso há sensação de “respirada” - pausa momentânea, no baile.	https://www.youtube.com/watch?v=-SQmA_FYADQ	80	04:16
24. Ao Velho Pedro - Paulo Moura e Gabriel Moura	Samba de gafeira cantado	https://www.youtube.com/watch?v=2r9tTzotU04	94	04:39
25. Saudade de Jackson do Pandeiro – Clube do Balanço	Samba-rock	https://www.youtube.com/watch?v=3kVDhpasQiI	108	03:44
26. ???	Salsa latina - Para quem gosta de salsa na onda de bamba instrumental no meio, voz mariachi	-	90	04:20
27. ??/	Salsa latina - Mais acelerada salsa quente instrumental no meio, voz mariachi	-	102	03:51
28. ???	<i>Zouk</i> (bastante eletrônico). No salão parece que as saias são substituídas pelos cabelos no salão para balançar, troncos muito movidos	-	90	03:37
29. ???	<i>Zouk</i> – muitos sons eletrônicos. Ajuda pra incluir no baile quem gosta de música com som eletrônico	-	95	03:37
30. ????	Tango tradicional - Violinos, piano e órgão instrumental dramático	-	60	03:17

Baile de DJ (Baile do meio dia), Escola de Dança CCC, 03/06/2016				
Nome da música e interprete	Estilo/Gênero	link do YouTube	BPM	m/s
31. Um bolero qualquer - Katinguelê	Bolero <i>pop</i> romântico - Citação de “La puerta”	https://www.youtube.com/watch?v=P9KpHPNZcmE .	50	03:42
32. <i>This Masquerade</i> – George Benson e Al Jarreau	Bolero <i>pop</i> romântico	https://www.youtube.com/watch?v=zHzFI8uRvfo	47	06:58
33. Meu Ébano – Nenéo e Paulinho Rezende	Samba pagode moderno (lenta)	-	60	03:57
34. Não vou brincar de amor - Kiloucura	Samba pagode moderno	https://www.youtube.com/watch?v=64u-SKSFkds	73	03:57
35. Me Ridicularizando - Serginho Meriti	Samba-swing caixa 2 e 4 (a partir de 6’10”). Violão.	https://www.youtube.com/watch?v=c8yffz6YEiM	62	04:07
36. Pereira, amor de Abigail - Jorge Aragão	Pagode moderno. Samba com instrumentação de pagode, mas com elementos híbridos. Naípe presente com <i>riffs</i> articulados com a base que lembram elementos do <i>funk</i> .	https://www.youtube.com/watch?v=5zzFhJw0yXw	94	03:59
37. Fibra - Paulo Moura (CD “Gafieira Etc & Tal”, 1986)	Samba instrumental partido com elementos funkeados.	https://www.youtube.com/watch?v=WmXDyRgIpdQ	62	05:15
38. Samba de candango - Adriano Giffoni	Samba instrumental – O DJ colocou mais uma música apesar de já terem passado dez minutos. Ele disse que era uma “colher de chá”.	https://www.youtube.com/watch?v=YwT2xEWURkw	95	06:06

A03.10 - Baile 10: Domingueira da Paulinha, Gafieira Elite

O evento ocorre de quinze em quinze dias na Gafieira Elite, localizada na Rua Frei Caneca 4, em frente ao Campo de Santana, Centro do Rio de Janeiro. O baile é organizado por Paula Leal (Paulinha), professora e uma das donas da Academia Jaime Arôxa – Botafogo, que na ocasião age como DJ. Ela sempre avisa em aulas quando haverá o baile e o divulga em páginas do *facebook* relacionadas à dança de salão.

A Gafieira Elite (Elite Clube) assim como a Estudantina, abordadas no capítulo 1 e 2, são consideradas como um lugar de “Gafieira”: “as mais antigas gafieiras do Rio de Janeiro”. A frequência da “Domingueira da Paulinha” é em sua maioria de alunos, ex-alunos, monitores, professores ligados às academias em que Paulinha dá (ou deu) aulas. Foi notada também a participação de professores de dança de salão que não são da Academia Jaime Arôxa, como: Isnard Manso, Jimmy de Oliveira, professoras da academia de Marquinho Copacabana, dançarinos antigos como Kiko (Wellington Queiroz Júnior).

Neste caso, as marcas da tradição e da qualidade estão em jogo, principalmente pela localização, mas a DJ se relaciona com dançarinos de diversas tendências e os tipos de samba que ela escolhe têm uma intenção de agradar a todos: ela inclui gêneros e subgêneros variados.

O ingresso custa 20 reais e o evento começa às 19:00 e termina às 23:00hs. Fui a vários bailes deste evento, que geralmente começa com sambas mais lentos alternados com alguns poucos forrós. Os aniversariantes são chamados por volta das 21:30hs. A mãe de Paulinha, D. Rosa, faz um sorteio de convites e chocolates e, em função do número da ficha atribuída ao pagarmos o ingresso, se ganha ou não os brindes. Em seguida são comemorados os aniversários. Os aniversariantes vão para o centro do salão, onde é feita uma grande roda em torno destes, e eles dançam com todos os dançarinos. Conheci pela primeira vez esse hábito nos bailes da própria academia Jaime Arôxa – Botafogo, depois o vi acontecer várias vezes na Domingueira da Paulinha: o aniversariante começou a dançar com uma parceira, em seguida uma segunda dançarina tomou o lugar da primeira e dançou com o aniversariante, e assim, uma após a outra, faziam esta “troca dançada”. Em seguida as velas de cada bolo, em suas respectivas mesas, são sopradas e comemoram-se os aniversários, para enfim o baile prosseguir.

Vi que geralmente nos momentos após a celebração Paulinha coloca gêneros diferentes do samba, como *zouk* ou *salsa* e quando ela volta ao samba, vem com andamentos mais rápidos. A lista das músicas que segue elenca as escolhas para o evento do dia 31 de agosto de 2016. O dia em que gravei o

baile (no meu celular) comemorava-se o aniversário da Paulinha e era o dia do encerramento das Olimpíadas no Maracanã. Chovia muito e a Rua Frei Caneca estava fechada por impedimentos impostos pela regulação do trânsito olímpico. Quando cheguei, o baile estava bem vazio, umas quatro pessoas, Paulinha tentava ajeitar uma das caixas de som que estava fazendo ruídos desagradáveis. Fiquei ao lado dela e ela me disse para relaxar e aproveitar porque a cada música ela iria falar perto do microfone do celular o nome da música e o gênero que ela achava que se encaixava. Paulinha é uma das pessoas com quem dialogo constantemente para criar o texto e reformulá-lo. Fui apresentada a todos que lá chegavam. Como era o aniversário dela, todos chegavam para parabenizá-la e acabavam por me cumprimentar também. Ela é a real aglutinadora e organizadora de público deste baile. E eu dancei com muita gente aquele dia.

Na hora do “ritual do bolo” e da dança dos aniversariantes, Paulinha dançou com Isnard um número solo, e eles fizeram uma brincadeira dançada. Colocaram a música “Pantera cor de Rosa”⁴³⁰, Isnard fazia passos com olhares e movimentos de um sedutor indo ao encontro de Paulinha, mas de repente levantou a blusa e estufou a barriga desmontando completamente a imagem de galã. Todos riram e ele iniciou o ritual de dançar com a aniversariante; em seguida outros bailarinos foram “entrando na dança”. A música tocada era “Tô voltando” de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, gravada por Simone. Em seguida, Paulinha ficou entretida em cantar parabéns e receber presentes, e um outro DJ, amigo dela, continuou o baile na última hora. Ele colocou um repertório que eu não reconheci e me disse que eram gravações ao vivo de bandas como Brasil Show e Os Devaneios, que vendiam CDs após os shows. Fiquei até o final do baile e combinei com Paulinha de mostrar as análises das músicas para que ela pudesse corrigir alguma informação errada (posteriormente fui à academia e fizemos a audição do baile e de outras músicas para que ela me explicasse como pensa e organiza os gêneros musicais). Tanto nos bailes da academia quanto na Domingueira da Elite, quando tocaram o acervo de músicas do Nordeste Brasileiro não escutei composições de Alceu Valença, Luiz Gonzaga, Sivuca, Dominginhos ou Gilberto Gil. Tocaram algumas músicas do grupo Forroçacana, forró universitário e músicas de grupos mais novos que eu não conhecia.

Domingueira da Paulinha, Gafieira Elite, 21/08/2016				
Nome da música e interprete	Estilo/Gênero	link do YouTube	BPM	m/s
1. Grande amor – Mart'nália	Samba tradicional, mas a gravação é contemporânea, violão e teclado, fazendo poucas notas com uma textura mais vazia. Gravação de estúdio com gaita fazendo frases, instrumentação valorizando o violão limpo. Paulinha disse que quando ouviu esta gravação pela primeira vez achava que era Elza Soares.	https://www.youtube.com/watch?v=55JSZC542Jg	83	03:36
2. Coração de louça - Martinho da Vila	Samba de partido alto gravado tradicional associado a pagode antigo, com cavaco, tantan e percussões variadas.	https://www.youtube.com/watch?v=eS2agS9OUdc	84	04:13
3. Minta meu sonho - Jorge Aragão	Samba/pagode antigo, muitas percussões e tantan aparente.	https://www.youtube.com/watch?v=oJ8mjnKgCPM Cavaco tantan	77	03:12
4. Abuso de poder - Jorge Aragão	Samba/pagode antigo	https://www.youtube.com/watch?v=x2DLsbfBSzI	79	03:48
5. Tava por aí - Mart'nália	Samba-funk moderno na primeira parte e na segunda sambalção. Uso de percussões na segunda parte	https://www.youtube.com/watch?v=wi74Jv3R7L4	92	04:23
6. O samba taí – Seu Jorge	Sambalção introdução com levada de partido alto, arranjo de pagode antigo com elementos modernos no arranjo, como a harmonia e o uso só de baixo e bateria. Elementos tradicionais como o coral de pastorinhas e muitas percussões cuíca, tantan, cavaco.	https://www.youtube.com/watch?v=wS7DN0Yhc7w	93	04:53
7. Hot-saia - Jorge Aragão	Sambalção, mas com cavaco, muitas percussões e naipe. Letra fala do Carlinhos de Jesus. Com cavaco.	https://www.youtube.com/watch?v=c2Zrqb36OZA	97	04:53

⁴³⁰ “The Pink Panther”, de Henry Mancini.

Domingueira da Paulinha, Gafieira Elite, 21/08/2016				
Nome da música e interprete	Estilo/Gênero	link do YouTube	BPM	m/s
8. Outra era - Ceumar	Xote moderno, solo de sax soprano. Instrumentação bem “limpa” - poucos instrumentos: zabumba, sax, violão e <i>glockenspiel</i> .	https://www.youtube.com/watch?v=n_3NxiiLjNI	65	03:37
9. Boi de Walkmen - Baião D4	Xote mais rápido moderno. A voz apresenta com trejeitos de rap, mantém elementos nordestinos como a sanfona.	https://www.youtube.com/watch?v=j-NH22c872s	75	04:42
10. 100 anos - Falamansa	Xote mais rápido moderno	https://www.youtube.com/watch?v=aRpdfKPUvd0	82	03:47
11. Tributo a Martin Luther King - Leci Brandão	Samba-rock – Simoninha canta uma música do repertório do pai Wilson Simonal. Tipo de melodia e harmonia vem <i>rock pop</i> .	https://www.youtube.com/watch?v=uOxWT8zcQPw	66	04:02
12. Balanço – Simoninha (CD Reduto do samba)	Paulinha acha que é sambalanço (com sotaque paulista) com arranjo moderno, muitas pausas, misturado com levada bossa nova moderna com elementos <i>pop</i> . Há solos de clarinete jazzístico - estilo de <i>smooth jazz</i> . Instrumentação menos densa, com menos instrumentos (não tem o violão de Olodum).	https://www.youtube.com/watch?v=YbRsB1wJo4g	68	04:19
13. Bom dia, boa tarde, boa noite amor - Walmir Borges e Paula Lima	Paulinha acha que é sambalanço, achamos que é uma bossa moderna (prestar atenção que as melodias têm notas mais longas) mais jazzístico. Samba com elementos <i>pop</i> , com menos instrumentos (não tem o violão de Olodum)	https://www.youtube.com/watch?v=-XSSW8IUQys	72	04:49
14. São Gonça - Jair Oliveira e Luciana Mello	Samba moderno, Samba moderno com elementos do jazz; a instrumentação vai aumentando aos poucos. Violão teclados modernos, samba com bateria, e pouca percussão, com menos instrumentos.	https://www.youtube.com/watch?v=W0PnQBPC4ac	85	05:26
15. Preta Rara - Clube do balanço	Sambalanço, divisão de violão com levada Olodum, típica do sambalanço. Paula Leal disse que essa música deveria ter entrada antes da anterior.	https://www.youtube.com/watch?v=s6UMqbcKirw	84	03:15
16. Brasil nagô -Fernando Ébano	Samba-funk com elementos <i>pop</i> , no naipe e na voz. Guitarra funkeada no agudo (influencia James Brown)	https://www.youtube.com/watch?v=zyiljcWTpA	94	04:58
17. Cuidar de mim - Rogê (CD “Brasil em brasa”, 2008)	Sambalanço com violão típico. Bateria, baixo, cuíca, coro, cavaquinho, teclado.	https://www.youtube.com/watch?v=ky2m5LG_Tek	90	03:48
18. Pilotando o bonde da excursão - Marcelo D2 (DVD “Acústico Marcelo D2” MTV)	Samba-funk na levada, a voz com RAP, cavaco (imitando a guitarra), tantan, pandeiro e elementos eletrônicos (Paula Leal disse que é samba-funk).	https://www.youtube.com/watch?v=9V-TT_6kOnc	98	04:20
19. <i>Your love is king</i> - Sade (CD “Diamond life”, 1984)	Bolero <i>pop</i> com sotaque <i>jazz</i> . Na pista, dançam bolero.	https://www.youtube.com/watch?v=1k0nMxO6mu0	85	03:37
20. <i>These foolish things</i> - Rod Stewart (CD “The Great American Songbook”)	<i>Jazz medium (swing feel)</i> cantado. Na pista, dançam bolero.	https://www.youtube.com/watch?v=o4Uf7nxmDNg	82	03:39
21. Choro de passarinho - Luiz Melodia	Choro cantado (voz de mulher e homem). Instrumentação de choro: pandeiro, cavaco e violão.	https://www.youtube.com/watch?v=FKzAScT5ZIs	71	02:58
22. Doce de coco – Jacob do Bandolim (ref.: Zé da Velha e Silvério Pontes, CD “Só Gafieira”, 1995)	Choro de gafieira. Andamento médio, violão de 7 cordas, cavaco e pandeiro. A força está nos metais (trompete e trombone). Paulinha disse que poderia ter colocado “Piston de gafieira”, gravação do Raul de Barros.	https://www.youtube.com/watch?v=yswiwXfKPes	76	04:38
23. Estatuto da gafieira – Lucinha Bastos	Samba de gafieira, a caixa faz o telecoteco, naipe de metais. Introdução com acordes modernos com sus 4 e cromatismos (sub V)	-	83	03:28
24. Eu, hein? - Zé da Velha e Silvério Pontes (CD “Só Gafieira”, 1995)	Samba-choro, Zé da Velha –trombone e Silvério Pontes- trompete, em contraponto com um clarinete. Improvisos e revezamento de solos. Pandeiro violão e cavaco. Harmonia modulante.	https://www.youtube.com/watch?v=g2EF0sfiabY	93	2:52

Domingueira da Paulinha, Gafieira Elite, 21/08/2016				
<i>Nome da música e interprete</i>	<i>Estilo/Gênero</i>	<i>link do YouTube</i>	<i>BPM</i>	<i>m/s</i>
25. Coisas Simples – Claudio Jorge e Elton Medeiros (ref.: Ana Costa, CD “Novos Alvos”, 2009)	Samba de gafieira. Naípe bem presente, bateria fazendo telecoteco.	https://www.youtube.com/watch?v=tazhq01hYDE	89	02:58
26. Samba de fundamentos - Nei Lopes	Samba com ijexá, com naípe jazzístico, tumbadora. Poderia ser de gafieira mais moderna.	https://www.youtube.com/watch?v=6xdwZQby6Jw	98	04:22
27. Samba do grande amor – Zeca do Trombone (CD “Gafieira”)	Samba de gafieira instrumental.	http://www.shazam.com/pt/track/100795245/samba-do-grande-amor	112	03:01
28. Lisbela - Los Hermanos	Xote moderno	https://www.youtube.com/watch?v=IS2Egs7fuH8 (Tema do filme “Lisbela e o prisioneiro”)	65	04:30
29. Brincar de amar - Trio Bastião	Baião/forró pé de serra moderno. Faz parte dos forrós da geração Caraíva, forró universitário.	https://www.youtube.com/watch?v=0GBBFtk6QM4	70	04:37
30. Magamalabares – Circulado de Fulô	Forró moderno.	https://www.youtube.com/watch?v=8oA9lLM1bc8 Marisa Monte gravou esta música forró meio <i>pop</i>	108	04:16
Intervalo para o sorteio de ingressos, caixa de chocolate e dança com aniversariantes				
31. Voltar para o Rio - Kleber Jorge	Samba de partido, pagode romântico	https://www.youtube.com/watch?v=vRXR3RevcEg (Música de aniversário com duas mulheres solo soprano)	103	03:37
32. Tô voltando - Simone	Samba de partido alto, instrumentação vai aumentando aos poucos pela forma repetitiva, a cada repetição entra um instrumento, aumento da textura musical.	https://www.youtube.com/watch?v=GzMIJ uXjWsk Música de aniversário da Paulinha. Nesse momento Paulinha sai do DJ e entra o Toni, ex parceiro da época do Vera Cruz	102	02:53
33. Salsa	Son. Ritmos latinos		96	04:09
34. <i>Abre que Voy</i> – Los Van Van	Son. Ritmos latinos	https://www.youtube.com/watch?v=XNtz7BBCIuM	96	03:56
35. <i>Unthinkable</i> – Rihanna	Zouk. Ritmos latinos	https://www.youtube.com/watch?v=dOhQE3AcKII	86	04:19
36. ?????	Zouk. Ritmos latinos		88	03:29
37. Ilha de Mel – Banda Novos Tempos (Ref.: gravação de Leila Monjardim, aparece na novela “A viagem”)	Pagode romântico. Gravação não comercial, gravada ao vivo. Baile da Banda Novos Tempos (há 15 anos). Na época a cantora era Rose. Os CDs eram vendidos na hora do show.	https://www.youtube.com/watch?v=Vf4zMOpVv-8	65	03:07
38. Meu Ébano – Nenéo e Paulinho Rezende	Pagode Samba romântico. Gravação não comercial, gravada ao vivo em baile da Banda Brasil Show, cantor Hamilton.		66	04:14
39. Se eu pudesse te daria tudo - Bruno Maia	Samba-swing ou pagode. Gravação não comercial, gravada ao vivo em baile da Banda Brasil Show. (Paula Leal diz “eu também faço sequência com música de banda de baile porque tem a mesma levada e combina”).		69	03:58
40. Banda dos desejos	Samba-swing ou pagode romântico. Gravação não comercial, gravada ao vivo em baile da Banda Brasil Show.		76	03:05
41. Um samba – Leila Pinheiro	Samba de partido com elementos jazzísticos com muitas convenções rítmicas.	https://www.youtube.com/watch?v=Ycjncb7SRIE	82	05:07
42. Ira de hortelã - Reinaldo	Samba-funk lembra as gravações de Djavan	https://www.youtube.com/watch?v=KzRFWb6maYc	83	03:10
43. Maçã - Djavan	Samba-funk com elementos do jazz.	https://www.youtube.com/watch?v=PyR9amOmVBA	91	04:08
44. Cascavel – Antônio Adolfo (LP “Viralata”, 1979)	Samba Instrumental com elementos jazzísticos.	https://www.youtube.com/watch?v=8V4I1hNkKeU	89	03:02
45. Meu lugar é Sampa - Grupo Cor da Pele	Samba-swing ou pagode moderno. Refrão repetitivo	https://www.youtube.com/watch?v=9JPPCYIKqyM	90	03:11

Domingueira da Paulinha, Gafeira Elite, 21/08/2016				
<i>Nome da música e interprete</i>	<i>Estilo/Gênero</i>	<i>link do YouTube</i>	<i>BPM</i>	<i>m/s</i>
46. Aos trancos e barrancos - Copa 7 (LP "O Som do Copa 7, 1979)	Samba-swing (tem elementos do som da Black Rio) Refrão repetitivo, bumbo a dois.	https://www.youtube.com/watch?v=WF7KZcdZ6jU	92	03:00
47. Fafá Tiete - Serginho Meriti	Samba-funk, som da década Refrão repetitivo	https://www.youtube.com/watch?v=wvYojFt3kc	93	03:27
48. Agora eu fico afim - Grupo Malícia Brasileira (CD "Verdadeiro Cristal")	Sambalção ou pagode moderno. Refrão repetitivo	https://www.youtube.com/watch?v=36XiWkBkeSQ	92	03:16
49. Luz - Djavan gravação Banda Brasil Show	Samba-funk com elementos funkeados Gravação não comercial, gravada ao vivo em baile da banda (desconhecida).	https://www.youtube.com/watch?v=BLHpWjqUTRQ	95	03:06
50. Mr. Wonder - Banda Brasil Show	Samba-funk jazzístico. Gravação não comercial, gravada ao vivo em baile da Banda Brasil Show		101	04:04
51. Just Kidding – Banda Brasil Show	Samba-funk rasgado. Gravação não comercial, gravação ao vivo em baile da Banda Brasil Show.	Como referência: https://www.youtube.com/watch?v=IV2FFt_ONNE	104	04:31
52. Maracanã (ref.: gravação Irio de Paula Trio, 1974)	Samba-jazz rasgado instrumental.		105	03:58
53. Se quiser chorar por mim – Banda Brasil Show.	Sambalção rápido ou samba rasgado. Gravação não comercial, gravada ao vivo em baile da Banda Brasil Show. Convenções rítmicas, guitarra bem no agudo. Bateria faz a caixa nos tempos 2 e 4 e o bumbo é a 2. Naipe presente e refrão repetitivo.		112	05:45

A03.11 - Durações e incidência Grupos de Gêneros nos bailes analisados

O quadro seguinte mostra as durações e os percentuais de incidência de cada grupo de gêneros tocado nos bailes analisados. Por exemplo, no baile do Almeidinha o grupamento “Samba de Gafieira/ Samba tradicional/ Choro/ Maxixe/ Outros” representa 39,25% dentre todos os grupos de gêneros tocados e durou 56:59 minutos em 2h25 totais do baile. Os dados aqui mostrados foram utilizados para elaborar os gráficos de pizza apresentados nos quadros 5 e 6.

Quadro 13: Durações e incidência Grupos de Gêneros nos bailes analisados

BAILES ANALISADOS	GRUPO GÊNEROS -->	JAZZ: Jazz rock, Shuffle, etc	OUTROS	RITMOS LATINOS: Bolero, Chá-chá-chá, Salsa, etc.	RITMOS NORDESTINOS: Baião, Xote, Forró, etc.	Samba de Gafieira/ Samba Tradicional/ Choro/ Maxixe/ Outros	Samba jazz/ Samba instrumental/ Bossa nova	Samba moderno/ Sambalanço/ Samba-funk/ Samba-rock/ Samba-swing	TOTAL
Baile do Almeidinha	hh:mm:ss	11:39	00:30	11:32	49:31	56:59	14:59	00:00	02:25:10
	%	8,03%	0,34%	7,94%	34,11%	39,25%	10,32%	0,00%	100,00%
Daniela Spielmann Quarteto	hh:mm:ss	00:00	00:00	22:43	00:00	01:20:21	02:10	00:00	01:45:14
	%	0,00%	0,00%	21,59%	0,00%	76,35%	2,06%	0,00%	100,00%
Gafieira na Surdina	hh:mm:ss	00:00	00:00	00:00	14:02	39:45	28:00	47:45	02:09:32
	%	0,00%	0,00%	0,00%	10,83%	30,69%	21,62%	36,86%	100,00%
Gafieira Carioca	hh:mm:ss	00:00	00:00	03:56	00:00	53:43	11:26	22:33	02:31:38
	%	0,00%	0,00%	2,59%	0,00%	35,43%	7,54%	54,44%	100,00%
Gafieira do Bebê	hh:mm:ss	00:00	00:00	12:21	13:27	37:17	27:35	05:49	01:36:29
	%	0,00%	0,00%	12,80%	13,94%	38,64%	28,59%	6,03%	100,00%
Orquestra Tabajara	hh:mm:ss	41:46	08:10	30:56	00:00	31:10	17:03	00:00	02:09:05
	%	32,36%	6,33%	23,96%	0,00%	24,14%	13,21%	0,00%	100,00%
Banda Paratodos	hh:mm:ss	00:00	00:00	39:46	00:00	08:22	00:00	17:42	01:05:50
	%	0,00%	0,00%	60,41%	0,00%	12,71%	0,00%	26,89%	100,00%
Banda Estação Rio	hh:mm:ss	00:00	07:54	01:14:05	00:00	00:00	04:21	41:00	02:07:20
	%	0,00%	6,20%	58,18%	0,00%	0,00%	3,42%	32,20%	100,00%
Baile DJ CCC	hh:mm:ss	08:31	00:00	01:05:51	13:22	27:57	11:21	24:47	02:31:49
	%	5,61%	0,00%	43,37%	8,80%	18,41%	7,48%	16,32%	100,00%
Baile DJ Paulinha	hh:mm:ss	03:39	00:00	19:30	25:29	51:55	16:11	30:25	03:27:09
	%	1,76%	0,00%	9,41%	12,30%	25,06%	7,81%	43,65%	100,00%
Total Categoria Baile-show	hh:mm:ss	00:11:39	00:00:30	00:50:32	01:17:00	04:28:05	01:24:10	02:16:07	10:28:03
	%	1,85%	0,08%	8,05%	12,26%	42,69%	13,40%	21,67%	100,00%
Total Categoria Baile	hh:mm:ss	00:53:56	00:16:04	03:50:08	00:38:51	01:59:24	00:48:56	02:53:54	11:21:13
	%	7,92%	2,36%	33,78%	5,70%	17,53%	7,18%	25,53%	100,00%

A04 - Circunstâncias de execução vinculadas a conjuntos de baile

A04.01 - Baile 11: Banda Os Devaneios e Banda Novos Tempos (Aspom)

A visita foi no dia 30 de abril de 2015, quinta-feira, véspera do feriado do dia do trabalhador, motivo pelo qual havia um evento especial com duas bandas se revezando no baile. Fui visitar a Aspom com amigos, dois deles ligados à dança de salão. Pagamos os vinte reais na entrada, passamos por um corredor, em uma bancada vendiam jujubas, balinhas e vi os jornais e panfletos que divulgavam a dança de salão.

Quando entrei na quadra onde estavam os palcos e a pista, a banda “Os Devaneios” tocava sambas rápidos no palco mais alto, indicando o fim de uma sessão de temas, agrupamentos de temas para o fim de uma sessão do baile. Eram sambas que eu classifiquei no dia como “do tipo do Djavan”, escrevi no caderno de anotações “um pouco moderno e partido alto na levada do violão, bem quebrado e swingado, e o baixo segue o violão”. Terminaram sua primeira entrada com “*Blues Walk*”⁴³¹ bem rápido. Imediatamente após o fim deste tema, a segunda banda, que estava no “chão”, a “Novos Tempos”, começou a tocar boleros. Os passos dos dançarinos eram de bolero, mas a música parecia uma canção romântica. Em seguida tocaram música *pop* americana com a mesma levada da música anterior, no caso tocaram “*Careless whisper*”. Depois foram acelerando gradativamente o andamento e tocaram uma música de Djavan, “Deixa isso pra lá”, sucesso de Jair Rodrigues, “Veneno da lata”, sucesso de Fernanda Abreu nos anos 1990.

Não tocaram forró, nem salsa. O conjunto de gêneros tocado pelas duas bandas incluiu bolero, *pop* e samba, o que se pratica nas academias de dança de salão. Os integrantes das duas bandas usavam o mesmo uniforme calça preta e blusa azul clara, os cantores usavam uma blusa azul petróleo cintilante. A banda “Os Devaneios” parecia bem ensaiada: todas as músicas eram bem conectadas e as formas eram claras.

Nas duas bandas, o principal instrumento solista era o saxofone alto, e era uma sonoridade mais *pop* – com brilho e aberta – como no estilo de David Sanborn (por ser saxofonista é o primeiro som que eu escuto). Os improvisos foram poucos, poucas introduções e nenhuma extrodução (introdução repetida no final da música), as emendas eram feitas sem preparação: terminava uma música e começava outra imediatamente, no máximo uma virada de bateria entre as músicas. A música não parou em nenhum momento porque, entre uma banda e outra, o baterista da banda que ia entrar já ficava tocando junto e geralmente ele fazia o andamento cair, porque todas as bandas começam tocando bolero *pop* romântico, cujo andamento é lento.

A04.02 - Baile 12: Banda Pérolas (Churrascaria Gaúcha, “Baile da Graça”)

“Venham dançar todos os ritmos nos melhores e mais animados bailes do Rio – bailarinos grátis, traje esporte fino, aniversariantes não pagam e ganham bolo”⁴³².

Fui à Churrascaria Gaúcha⁴³³ no dia 26/02/15 com minha mãe e minha madrinha. Para entrar é preciso pagar 25 reais, e, mediante a apresentação da filipeta, são descontados 2 reais. No primeiro salão há um buffet onde as pessoas podem se servir (apesar do nome churrascaria, neste horário da noite não há rodízio no local e sim um buffet de comida à quilo). Depois passamos por uma espécie de triagem, feita pela organizadora do baile, Maria Das Graças Rodrigues Reis, que perguntou se estávamos lá convidados para alguma festa de aniversário e, em caso positivo, ela nos encaminharia para a mesa da festa. Havia várias mesas longas dispostas ao longo do grande salão e as pessoas, mesmo sem se

⁴³¹ Esta música, sucesso de Clifford Brown, regravada por Ed Lincoln, foi tocada por vários conjuntos, bandas e DJs encontrados ao longo da pesquisa.

⁴³² Algumas frases retiradas do panfleto de divulgação do “Baile da Graça”.

⁴³³ É um restaurante que fica na Rua das Laranjeiras 114, que além do serviço de restaurante, programa alguns eventos de dança.

conhecerem, sentavam ao lado uma das outras. No caso de festas ficam com aproximadamente 40 pessoas juntas em cada mesa.

Fomos encaminhadas a uma dessas mesas grandes, mas sem aniversário, e sentamos com pessoas que não conhecíamos. Em seguida Graça fez outra triagem mais minuciosa: perguntou por que estávamos lá, como conhecemos o local e nos deu uma ficha para preencher com dados pessoais: nome, e-mail, telefone, interessada em fazer uma lista para divulgação eletrônica. Perguntou quando era nosso aniversário e minha madrinha disse que era em fevereiro. Graça lamentou e disse que, se estivéssemos cadastrados, ela nos ofereceria um bolo de aniversariantes do mês. No panfleto consta que na última quinta-feira do mês os aniversariantes ganham bolo de graça. Ela é como uma *hostess* no local, que controla cada um que chega: convidado ou não, porque veio, faz o cadastro, regula a questão do bolo, atribui o lugar. Segundo amigos, Graça organizou durante anos os bailes no “Clube Sírio e Libanês” e no “Restaurante Sol e Mar”. Posteriormente ela me disse que organizava este baile há 27 anos. Entendi que o local é variável, mantendo-se o nome “Baile da Graça” em ambientes diferentes.

O salão na Churrascaria Gaúcha é muito grande e não se conseguia ver a pista de dança, pois as pessoas ficavam em pé circundando-a; quem estava sentado nas mesas não via a pista, mas conseguia ver e ouvir a “Banda Pérolas” que estava tocando. Na pista haviam luzes coloridas, uma grande bola de espelho, como as de discoteca, e muitos casais dançando. O ambiente era pouco iluminado dando uma sensação de boate.

A Banda Pérolas começou com boleros, depois músicas *pop* para dançar soltinho e por fim o samba. A banda era formada por uma cantora, um cantor, um teclado, um baixo e uma bateria (não tinham sopros). O repertório variava entre sucessos internacionais, “*Got to be real*” para os passos de soltinho, seguido por *disco music*, enfim por samba lento. Achei curioso tocarem “*Overjoy*” de Stevie Wonder em batida de samba, e tocaram um pouco de forró⁴³⁴. A banda não parava de tocar, era uma música emendada na outra, mas a passagem entre uma música e outra não era imediata. Já haviam me dito que era bom que as músicas terminassem, pois se alguém quisesse trocar de parceiro aquele era o momento: não seria apropriado fazer a troca no meio da música. Minha impressão era que havia uma forte influência do gospel na maneira de cantar, com certo puxar das vogais e um excesso de “*reverb*” nos instrumentos. A bateria era equalizada, com a caixa bem alta, e o baixo bem definido.

O baile tinha dançarinos contratados para dançar com os frequentadores e três dançarinos me chamaram para dançar. O primeiro disse que me viu levando o papel de cadastro para a Graça e que por isso me convidou. Perguntei se ele dava aula em academias e disse que era professor particular. Dançamos uma música e eu fiquei na expectativa de que, quando a música acabasse, ele iria me trocar por outra dançarina mais experiente, mas ele disse que não tinha problema nenhum se eu não soubesse dançar. Estranhei a sua dança, porque a minha experiência com a dança até aquele momento era maior na academia, onde havia certa distância corporal, com ênfase na realização dos passos. Eu não vi este tipo de aproximação na Domingueira da Paulinha⁴³⁵, na postura dos dançarinos que dançam nas academias nem em alguns bailes frequentados por dançarinos de academia. Depois dancei forró com um senhor e a abordagem corporal foi também um pouco invasiva a meu ver. O terceiro cavalheiro me convidou para dançar e eu recusei. Uma moça da mesa ao lado, com quem conversei alguns momentos depois, me chamou a atenção e disse que eu não deveria recusar pois deveria dançar ao menos uma dança.

Graça em outro momento informou-me que os dançarinos eram contratados por ela e perguntou se eles me tiraram para dançar. Outro dado sobre estes nesta noite é que nem minha mãe nem minha madrinha foram tiradas para dançar, ambas na faixa dos setenta anos. Lá havia uma oferta de dançarinos de ficha, que se deve pagar por cada dança e talvez as senhoras mais velhas tenham o hábito de usar esta prática. Posteriormente, comentando com alunos e professores das academias sobre o “Baile da

⁴³⁴ Notei que em lugares que visitei, como a Domingueira da Paulinha, o Forró da Estudantina e bailes na academia, não ouvi músicas do Luiz Gonzaga: é tocado mais um tipo de xote rápido, com grupos mais modernos, sem sanfona e com teclado.

⁴³⁵ Baile organizado no 1º e 3º domingo de todo mês na Gafieira Elite (Rua Frei Caneca, 4 – Centro, Rio de Janeiro) pela professora de dança de salão Paula Leal.

Gaúcha”, eles afirmaram que este não está nos padrões dos códigos dos bailes de dança de salão, onde o cavalheirismo é fundamental, eles comentaram que estes dançarinos muitas vezes estendem suas atividades realizando “programas”.

A04.03 - Baile 13: Tuca Maia e banda (Rio Music, “Baile da Graça”)

Dia 16 de abril de 2015 fui em outro local onde ocorre o “Baile da Graça”, na Rio Music, no Passeio Público, onde ficava a antiga Cervejaria Bierklause, na Av. Rio Branco 277. Fui novamente com minha mãe e madrinha. Chegamos cedo, pagamos 25 reais, e desta vez o lugar era uma boate, com sofás acolchoados, mesas com uma distância razoável onde cabiam aproximadamente quatro pessoas. Não eram aquelas mesas imensas como as da Churrascaria Gaúcha. Na maioria dos lugares era possível ver a pista e o palco, que estão no centro do espaço. Na portaria havia um papel com uma lista de nomes, perguntei para o porteiro o que era aquilo e ele me informou que era a escalação dos dançarinos: quinze no total, cinco pagos pela casa e dez pela Graça.

No convite, estava escrito que o baile começava às 18:30hs. Nós chegamos às 19:30hs e a banda só começou a tocar às 20:15hs. Graça perguntou se eu havia feito reserva e se era cadastrada. Lembrou-se de mim e conduziu-nos a uma boa mesa perto da pista. Perguntei sobre o baile de fichas e ela respondeu que havia dançarinos grátis. Nesse momento, antes da banda atacar, havia música mecânica. Quando chegamos estava tocando a música “La barca” e alguns sucessos dos grupos “Roupa Nova”, “Raça Negra”, entre outros.

A banda era composta por um tecladista que utilizava um teclado com bateria eletrônica⁴³⁶, uma cantora⁴³⁷ e um cantor. Ela me parecia vir da tradição das cantoras da noite, com uma certa sobriedade e segura na maneira de cantar. O cantor, Tuca Maia, aparentemente mais despojado, de calça jeans e camiseta “metaleira” com boné, era um cantor sem muito sotaque americano, como os da “Banda Pérolas”. Na pista, muitos casais dançando com os passos de dança de salão e os ritmos recorrentes: bolero, soltinho, samba-canção, samba, forró, e escutei uma sequência de chá-chá-chá. Começaram com três boleros, depois a sequência de chá-chá-chá, samba lento, xote; em média três músicas para cada gênero. Dentre as músicas tocadas:

- Boleros: “La puerta” (Luis Demetrio), “Como é grande meu amor por você” (Roberto Carlos), “Fica assim sem você” (Claudio e Bochecha);
- Samba-canção: “*Just the way you are*” (Billy Joel), “Do jeito que a vida quer” (Benito di Paula);
- Xote: “Esperando na janela” (Gilberto Gil), “Ai que saudade d’ocê” (Geraldo Azevedo)

e depois forrós. A média para a mudança de cada gênero foi de 3 a 4 músicas.

Dancei com dois dançarinos: o primeiro era contratado, sabia perfeitamente o momento em que uma música terminava para interromper e trocar de par, calculava exatamente uma dança para cada mulher. O outro que me tirou para dançar foi um senhor que não era dançarino contratado. Desta vez minha mãe e madrinha foram convidadas várias vezes para dançar. Tudo nesta boate me pareceu diferente: a música, a frequência, a abordagem dos dançarinos e o lugar. São dois eventos organizados pela mesma pessoa, mas com diferenças na formação da banda, no tipo de repertório, no tipo de dançarinos e no lugar.

⁴³⁶ No panfleto estava escrito “Tuca Maia e banda”.

⁴³⁷ Depois de algum tempo em campo pude reconhecer que a cantora era Neide Castro, a mesma que cantou na banda Paratodos na Estudantina e outros lugares que visitei.

A04.04 - Baile 14: Banda Signus (Lapa 40 Graus)

No dia 21 de março de 2015, fui a um outro local visitado para a pesquisa, ao “Lapa 40 Graus”, identificado como “Gafieira e Sinuca”, que fica na Rua Riachuelo 97, na Lapa, bem próximo ao Clube dos Democráticos, que fica no número 91. A marca “Lapa 40 Graus” foi criada por Carlinhos de Jesus, que frequentemente está na casa, e neste dia o encontramos. Fui com uma prima e um casal de amigos. Logo na entrada da casa vimos, no chão, uma reprodução em pedras portuguesas do calçadão de Copacabana, com os desenhos ondulados. Pagamos a entrada de 30 reais e entramos após uma revista nas bolsas, por seguranças na porta. Ao adentrarmos a casa vimos um grande bar de madeira à direita e neste andar há muitas mesas de sinuca, mais mesas e cadeiras de madeira ao longo do andar. Em torno de uma das mesas do primeiro andar, perto de algumas mesas de sinuca, vimos um grupo de pagode com a formação tradicional: violão, banjo, tantan, pandeiro e cantores. Subimos as escadarias e no segundo andar vimos mesas de sinuca e um outro bar. No terceiro andar: uma pista para a dança, também com piso de madeira, um palco e um bar. A casa era bem decorada com grandes quadros com fotos emolduradas do Rio de Janeiro antigo e de Carlinhos de Jesus.

Quando chegamos, a banda não havia começado a apresentação, tocavam músicas mecânicas, principalmente baiões modernos e salsas. Em seguida começou uma espécie de aula coletiva com os professores e assistentes da academia de dança Carlinhos de Jesus, que usavam uma blusa preta que na parte de trás tinha a escrita “Escola de dança Carlinhos de Jesus”. Eles ensinaram o passo básico do bolero, do samba no pé, um pouco de *zouk*, e isso certamente animou o público. Esses mesmos monitores ou professores ao longo do baile tiravam pessoas para dançar.

A Banda Signus iniciou o show com “*Caravan*”, composição de Duke Ellington, e fiquei surpresa, pois não esperava ouvir temas jazzísticos do cancionário americano neste dia e naquele local. A formação da Banda Signus era: guitarra, baixo, teclado, bateria, duas cantoras, um cantor e três sopros (sax alto, trompete e trombone). A banda tocava um grupo de duas ou três músicas com o mesmo tipo de ritmo, depois trocavam-no, iam acelerando aos poucos e eles não paravam o som nunca: as músicas terminavam, mas a bateria sempre continuava. No meio da apresentação chamaram um cantor de São Paulo para dar uma canja e ele cantou “Diz que fui por aí”, do Zé Ketti.

Eu não reconheci a maioria das músicas que tocaram: começaram com um samba lento e aceleravam discretamente os andamentos. Uma característica sonora que me chamou atenção foi a caixa da bateria que tinha o volume muito alto e agudo com um efeito reverberado longo dando uma sensação de eco forte. As cantoras reproduziam uma maneira de cantar como a da Elis Regina, com a voz potente e afinada. Atentei para dois temas instrumentais ao longo da apresentação: “*Maria Fumaça*”, composição tocada pela “Banda Black Rio”, que foi a abertura da novela *Locomotivas*, e um samba-jazz que não reconheci. Meus amigos não gostaram muito das músicas porque não as conheciam e ninguém os chamou para dançar. Quando, por volta de meia noite, descemos para ir embora, vimos no primeiro andar uma banda que tocava *rock* brasileiro dos anos 1980, “*Tempo perdido*”, do Legião Urbana e outra música do grupo Barão Vermelho: estava bem cheio de jovens na faixa dos trinta anos.

Resolvi voltar ao Lapa 40 Graus com outro grupo de amigos e com a mesma prima, no sábado dia 04/04/2015, mas, desta vez, contratei dois dançarinos de aluguel (também com intenção de entrevistá-los) e falei para eles sobre minha pesquisa e minhas intenções. Paguei 150 reais cada um pelo trabalho de quatro horas, mais as entradas do baile e as bebidas (água e refrigerante é o combinado proposto por eles). Ir ao Lapa 40 Graus e ter alguém disponível para dançar junto transformou completamente o baile: a mesma prima que foi no primeiro dia disse que ficou muito melhor ouvir a banda dançando. A Banda Signus era precisa e tocava o conjunto de ritmos da dança de salão: samba, bolero e soltinho. Carlinhos de Jesus conversava com todos os frequentadores enquanto observava o show, e conversei um pouco com ele.

A05 - Listas de músicas - Acervo de canções

A05.01 - Baile do Almeidinha no Circo Voador (part.: Diogo Nogueira e Yamandú Costa)

Música		Compositores
1º Set		
INSTRUMENTAL		
1	Sem compromisso	Geraldo Pereira / Nelson Trigueira
2	Incompatibilidade de gênios	João Bosco e Aldir Blanc
3	Bole-bole	Jacob do Bandolim
4	Samba do avião	Antônio Carlos Jobim
5	Notícia	Nelson Cavaquinho
6	É	Gonzaguinha
7	Roda Viva	Chico Buarque
8	Capricho de Raphael	Hamilton de Holanda
Convidado especial: Diogo Nogueira		
9	Batendo a porta	João Nogueira e Paulo César Pinheiro
10	Um ser de luz	João Nogueira / Mauro Duarte / Paulo César Pinheiro
11	Homenagem ao malandro	Chico Buarque
12	Um Tom pra Jobim	Sivuca
13	Que maravilha	Jorge Ben Jor
2º Set		
1	Forró da Penha	João Lyra
2	Lamento Sertanejo	Gilberto Gil e Dominginhos
3	Incompatibilidade de gênios	João Bosco e Aldir Blanc
Convidado especial: Yamandú Costa		
4	Conversa de Botequim	Noel Rosa / Vadico
5	Brejeiro	Ernesto Nazareth
6	Chorinho diferente	Dominginhos
7	Lôro	Egberto Gismonti
8	Língua de preto	Honorino Lopes
9	Feira de Mangaio	Sivuca e Gloria Gadelha
10	Pedras que cantam	Dominginhos / Fausto Nilo
11	A flor e o espinho	Nelson Cavaquinho / Guilherme De Brito
12	O que será	Chico Buarque
13	Um a Zero	Pixinguinha
14	Bis: Timoneiro	Paulinho da Viola
15	Bis: Aquarela do Brasil	Ary Barroso

A05.02 - Baile do Almeidinha no Circo Voador (part.: João Bosco e Carlos Malta)

Música		Compositores
1º Set		
1	Sem compromisso	Geraldo Pereira / Nelson Trigueira
2	Bole-bole	Jacob do Bandolim
3	Samba do avião	Antônio Carlos Jobim
4	Notícia	Nelson Cavaquinho
5	É	Gonzaguinha
6	Roda Viva	Chico Buarque
7	Capricho de Raphael	Hamilton de Holanda
8	João e Maria	Chico Buarque
Convidado especial: João Bosco		
9	Incompatibilidade de gênios	João Bosco e Aldir Blanc
10	Sinhá	João Bosco e Chico Buarque
11	Dois pra lá dois pra cá	João Bosco e Aldir Blanc
12	Linha de passe	João Bosco e Aldir Blanc
13	Um Tom pra Jobim	Sivuca

Música		Compositores
14	Que maravilha	Jorge Ben Jor
2º Set		
15	Damas grátis	Eduardo Neves
16	Lamento sertanejo	Dominguinhos / Gilberto Gil
17	Vida de viajante	Gonzaguinha
Convidado especial: Carlos Malta		
18	Chiclete com banana	Gordurinha e Almira Castilho
19	O ovo / Asa branca	1. Hermeto Pascoal / 2. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
20	Feira de Mangaio	Sivuca e Gloria Gadelha
21	O que será	Chico Buarque
22	Lôro	Egberto Gismonti
23	Caminhando	Nourival Bahia / Nelson Cavaquinho
24	Pedras que cantam	Dominguinhos / Fausto Nilo
25	A flor e o espinho	Nelson Cavaquinho, Guilherme De Brito, Alcides Caminha
26	Um a Zero	Pixinguinha
27	Bis: Timoneiro	Paulinho Da Viola e Hermínio Bello De Carvalho

A05.03 - Daniela Spielmann Quarteto convida Zé da Velha e Silvério Pontes, Rio Scenarium

Música		Compositores
1º Set		
1	Ceguei	Pixinguinha
2	Os oito Batutas	Pixinguinha
3	Bossa Nova Nº 1	Zé Menezes
4	Receita de Samba	Jacob do Bandolim
5	Chorinho de gafeira	Astor Silva
6	Amigo Velho	Cristóvão de Alencar e Hélio Nascimento
7	Menina moça	Milton Santos de Almeida (Miltinho)
8	A Rã	Caetano Veloso e João Donato
9	Sem Compromisso	Geraldo Pereira / Nelson Trigueira
10	Pra que discutir com Madame?	Haroldo Barbosa e Janet de Almeida
11	Doralice	Dorival Caymmi e Antônio Almeida
12	Receita de samba	Jacob do Bandolim
13	Bole-bole	Jacob do Bandolim
2º set		
1	Medley de maxixes	
2	O bom filho a casa torna	Bonfiglio de Oliveira
3	Sonoroso	K-Ximbinho
4	Chorinho pra você	Severino Araújo
5	Nada além	Custódio Mesquita e Mário Lago
6	Catita	K-Ximbinho
7	Só danço samba	Antônio Carlos Jobim e Vinicius De Moraes
8	Chá-chá-chá no Botecar	Silvério Pontes
9	Tea for Two	Vincent Youmans e Irving Caesar
10	Cabaceira Mon Amour / Feira de Mangaio / Tico-tico	1 e 2 Sivuca e Gloria Gadelha, 3 Zequinha de Abreu
11	Menina Flor / Blues walk	1 Luiz Bonfá / Maria Helena Toledo / Maria Toledo, 2 Clifford Brown
12	Noites cariocas	Jacob do Bandolim

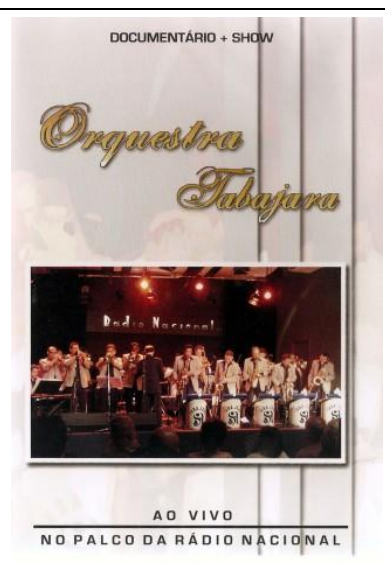
A05.04 - Daniela Spielmann Quarteto convida Silvério Pontes e Maionese da flauta, Rio Scenarium

Música		Compositores
1º Set		
1	Dori das Ostras	Silvério Pontes
2	Ceguei	Pixinguinha
3	Os oito batutas	Pixinguinha
4	Bossa Nova Nº 1	Zé Menezes
5	Chorinho de gafeira	Astor Silva
6	Amigo velho	Cristóvão de Alencar e Hélio Nascimento
7	Menina moça	Milton Santos de Almeida (Miltinho)
8	A Rã	Caetano Veloso e João Donato
9	Sem compromisso	Geraldo Pereira / Nelson Trigueira
10	Pra que discutir com madame?	Haroldo Barbosa e Janet de Almeida
11	Doralice	Dorival Caymmi e Antônio Almeida
12	Temura	K-Ximbinho
13	220V	Daniela Spielmann
14	Receita de samba	Jacob do Bandolim
15	Bole-bole	Jacob do Bandolim
2º set		
1	Medley de maxixes	
2	Sonoroso	K-Ximbinho
3	Chorinho pra você	Severino Araújo
4	Nada além	Custódio Mesquita e Mário Lago
5	Catita	K-Ximbinho
6	Chá-chá-chá no Botecar	Silvério Pontes
7	Tea for Two	Vincent Youmans e Irving Caesar
8	Um Chorinho em Cochabamba	Eduardo Neves
9	Capullito de aleli	Rafael Hernández Marín
10	Cabaceira Mon Amour / Feira de Mangaio / Tico-tico	1 e 2 Sivuca e Gloria Gadelha 3 Zequinha de Abreu
11	Menina flor	Luiz Bonfá / Maria Helena Toledo / Maria Toledo
12	Noites cariocas	Jacob do Bandolim

A05.05 - Músicas DVD Orquestra Tabajara, gravado na Rádio Nacional

Música		Compositores
1	Prefixo (samba instrumental)	Severino Araújo
2	Feitiço da Vila	Noel Rosa / Vadico
3	Canta Brasil	David Nasser e Alcir Pires Vermelho
4	Um Passeio na Lagoa	Severino Araújo
5	Despedida de Mangueira	Benedito Lacerda / Aldo Cabral
6	Samba do Avião	Antônio Carlos Jobim
7	<i>Clair de Lune</i>	Claude Debussy
8	Um Chorinho Apimentado	Severino Araújo
9	Bachianas Brasileiras	Heitor Villa-Lobos
10	Espinha de Bacalhau	Severino Araújo
11	A Noite do Meu Bem	Dolores Duran
12	A Tabajara no Frevo	Severino Araújo
13	Aquarela do Brasil	Ary Barroso
14	<i>In The Mood</i>	Joe Garland
15	Frevo das Vassourinhas	Mathias da Rocha e Joana Batista

Este DVD conta com um documentário que retrata a trajetória dos 73 anos da Orquestra e de seu maestro, há 69 anos comandando a Tabajara. Imagens e sons de arquivo das décadas de 40 e 50 nos transportam aos Anos Dourados das *Big Bands*. A abertura é com Carlinhos de Jesus e os trechos musicais foram gravados, num show ao vivo, no palco sagrado da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Apesar dos 73 anos de existência e da representatividade da Tabajara na história da música e do rádio, a Orquestra nunca havia tocado na Rádio Nacional sob o nome Orquestra Tabajara. Na época de Ouro do Rádio brasileiro era praxe da Nacional apresentar formações diferentes em cada programa, sempre com o título de Orquestra da Rádio Nacional. Assim somente em 2005 a Orquestra Tabajara “estreou” na Rádio Nacional. O registro desse verdadeiro resgate histórico está no show inserido nesse DVD. Além dos hits obrigatórios, nosso Mestre Severino Araújo ainda nos brinda com um inédito “Um Passeio na Lagoa”, sua mais recente composição⁴³⁸.



A05.06 - Resultado de vários bailes na Estudantina

Referência: Veiga (2011).

Gênero	Música	Compositores
Boleros e sambas canção	1 Besame	Flávio Venturini e Murilo Antunes
	2 Resposta ao Tempo	Cristóvão Bastos e Aldir Blanc
	3 Corsário	Aldir Blanc e João Bosco
	4 Desenho de Giz	João Bosco e Abel Silva
	5 Jade	João Bosco
	6 Papel Machê	João Bosco e Capinam
	7 Começaria Tudo Outra Vez	Gonzaguinha
	8 Me Deixas Louca	Armando Manzanero /, Versão: Paulo Coelho
	9 Negue	Adelino Moreira/Enzo De Almeida Passos
	10 O Meu Amor	Chico Buarque
	11 Sereia	Lulu Santos e Nelson Motta
	12 De Repente Califórnia	Lulu Santos e Nelson Motta
	13 Como uma Onda	Como uma Onda
	14 Saigon	Claudio Cartier, Paulo Feital e Carlão
	15 Flamboyant	Paulo César Feital / Jota Maranhão
	16 Mulheres	Martinho da Vila
	17 Para Uso Exclusivo da Casa	Juninho Peralva e Paulinho Resende
	18 Rio Antigo	Nonato Buzar e Chico Anyisio
18 O Meu Lugar	Arlindo Cruz	
Pop para Dançar Soltinho	1 Bem Que Se Quis	Pino Daniele
	2 Não É Proibido	Marisa Monte / Dadi / Seu Jorge
	3 Parabéns pra Você	
	4 Azul	Djavan
	5 Fruta Mulher	Tony Barbosa & Aluçã
	6 Baila Comigo	Roberto de Carvalho / Rita Lee
	7 Saúde	Roberto de Carvalho / Rita Lee
	8 Alô Marciano	Roberto de Carvalho / Rita Lee
	9 Coisas do Brasil	Guilherme Arantes / Nelson Motta
	10 Cheia de Charme	Guilherme Arantes

⁴³⁸ <http://www.travessa.com.br/orquestra-tabajara-ao-vivo-documentario-show/artigo/2983452b-2dcb-4cb3-9a9d-4afa9fed476c>

Gênero	Música	Compositores
	11 O Descobridor dos Sete Mares	Michel e Gilson Mendonça
	12 Sá Marina	Tibério Gaspar / Antônio Adolfo
Salsas	1 Ai, Ai, Ai, Ai, Ai	Ivan Lins
	2 Guantanamera	Joseíto Fernández
	3 La Mulata	Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle
Sucessos internacionais: <i>Fox, Swing, Pop</i>	1 Rock'n'Roll Lullaby	Barry Mann / Cynthia Weil
	2 Don't Worry, Be Happy	Bobby McFerrin
	3 C'est si bon	Henri Betti / André Hornez
	4 Rehab	Amy Winehouse
	5 New York, New York	John Kander / Fred Ebb
Forró	1 Sabiá	Luiz Gonzaga / Zé Dantas
	2 Eu Só Quero um Xodó	Dominguinhos / Anastácia
	3 Esperando na Janela	Gilberto Gil.
	4 Você Não Vale Nada	Dorgival Dantas
	5 Na Sola da Bota	Chico Amado
Sambas	1 Avião"	Djavan
	2 Flor de Lis	Djavan
	3 Fato Consumado	Djavan
	4 Burguesinha	Seu Jorge / Gabriel Moura / Pretinho da Serrinha
	5 Mina do Condomínio	Seu Jorge / Gabriel Moura / Pretinho da Serrinha / Pierre Aderne
	6 Samba a Dois	Marcelo Camelo
	7 Cara Valente	Marcelo Camelo
	8 Tá Perdoado	Arlindo Cruz e Franco
	9 Estatutos da Gafeira	Billy Blanco
	10 Gostoso Veneno	Nei Lopes e Wilson Moreira
	11 Antonieta na Gafeira	Maurício Tapajós, Aldir Blanc e Paulo Emílio
	12 A Volta da Gafeira	Dedé da Portela e Dida
	13 A Rã	João Donato e Caetano Veloso
	14 Bananeira	João Donato e Gilberto Gil
	15 Samba de Verão	Marcos Valle / Paulo Sérgio Valle
	16 Que Maravilha	Jorge Ben Jor
	17 Influência do Jazz	Carlos Lyra
	18 Pedacinhos do Céu	Waldir Azevedo
	19 Lamentos	Pixinguinha
	20 Um a Zero	Pixinguinha
	21 Na Glória	Raul de Barros.
	22 Paraquedista	José Leocádio

A05.07 - Exemplo repertório baile de samba no subúrbio

Fonte: Alexandre Meritello

Música		Interprete	Link
1	Um Amor Puro	Djavan	https://www.youtube.com/watch?v=hh9WgYHRuhU
2	Café Fraco	Dom Brás	https://www.youtube.com/watch?v=xcZu_ZA8dDw
3	Mandingueiro	Leny Andrade	https://www.youtube.com/watch?v=no0508Em3n8
4	Porta Entreaberta	Ivan Lins	https://www.youtube.com/watch?v=IFjB9Sk-MPY&list=RDIFjB9Sk-MPY
5	Zamba bem	Clube do Balanço	https://www.youtube.com/watch?v=Q8OZPJRMxvk
6	Calados	Luciana Mello	https://www.youtube.com/watch?v=F2KhXRzUrQA
7	Profissionalismo é isso aí	Banda Black Rio	https://www.youtube.com/watch?v=IKIBs2p95yI
8	Lei	Djavan	https://www.youtube.com/watch?v=UDU_f2pLcuY
9	Maçã	Djavan	https://www.youtube.com/watch?v=XmDZARWMP08
10	Casa de Noca	Maria Rita	https://www.youtube.com/watch?v=-GPHKX4lgz8
11	Maria Fumaça	Banda Black Rio	https://www.youtube.com/watch?v=47u2AKBpmD0
12	Sexta Feira Carioca	Banda Black Rio	https://www.youtube.com/watch?v=Vhy7EBHgCSc
13	Convite à Gafieira	Universo Gafieira	https://www.youtube.com/watch?v=Mil3bkAbtsw
14	Baile no Elite	João Nogueira	https://www.youtube.com/watch?v=tOIPntyHnoE
15	Cicatrizes	Roberta Sá	https://www.youtube.com/watch?v=NNY6FQCqOrY
16	Relicário 81	Serginho Meriti	https://www.youtube.com/watch?v=ZSNx6hc-Xk8
17	<i>The Blues Walk</i>	Zeca do Trombone	https://www.youtube.com/watch?v=PvuQa24YWjU
18	Tiro Onda	Jair Oliveira	https://www.youtube.com/watch?v=f6F2XDIC1iY
19	Tirou onda	Paula Lima	https://www.youtube.com/watch?v=FSZ-le8IHjM
20	Meu Guarda Chuva	Paula Lima	https://www.youtube.com/watch?v=zj-M484ddAY
21	Funky Tamborim	Tania Maria	https://www.youtube.com/watch?v=LLBzQ9CImRM
22	É Carnaval	Tania Maria	https://www.youtube.com/watch?v=36faYu3zZgU
23	Impaciência	Luciana Mello	https://www.youtube.com/watch?v=9cQIMwRNanw
24	Cabide	Mart'nália	https://www.youtube.com/watch?v=7BwW-AJjn4Y
25	Cai dentro	Pedro Mariano e Luciana Mello	https://www.youtube.com/watch?v=YYKUXZ7TZNI
26	Avião	Djavan	https://www.youtube.com/watch?v=5VNaVaYgzme
27	Tava por aí	Mart'nália	https://www.youtube.com/watch?v=wi74Jv3R7L4
28	Happy Hour a Beira Mar	Wilson Simoninha	https://www.youtube.com/watch?v=I3fOSEHJ1Dw
29	Flamboyant	Emilio Santiago	https://www.youtube.com/watch?v=iu20UIHk-bI
30	Fazendo paixão	Benito di Paula (<i>Tocamos geralmente como samba-canção um pouco mais swingado que a gravação original</i>)	https://www.youtube.com/watch?v=46fguCtNFpo
31	O sonho mais bonito	The Fevers	https://www.youtube.com/watch?v=063FNaAwoyM
32	Náufragos do Amor	Grupo Cheque especial	https://www.youtube.com/watch?v=Chg4kVEMpdE
33	E vamos à luta	Gonzaguinha	https://www.youtube.com/watch?v=bH3DCvDUdBg

A06 - Vivências na academia

A06.01 - Notas sobre o movimento

Para falar sobre as academias de dança contemporâneas, eu própria conduzi uma pesquisa participante. Comecei a escrever o diário de campo depois das aulas sobre a etnografia, na universidade, que enfatizavam a importância de relatar o histórico de campo da pesquisa. Entre julho de 2014 e dezembro de 2015, frequentei sistematicamente as aulas de samba de gafieira da academia Jaime Arôxa, em Botafogo, com duas aulas semanais. Nesses meses de aulas aprendi ordenadamente alguns passos e iniciei uma espécie de imersão nesse meio onde fazem parte da rotina, além das aulas, os vários bailes desta academia, os eventos de academias afins e a própria sociabilidade: entra-se em contato com pessoas que dançam e querem aprender a dançar.

Aprendi inicialmente o passo básico do samba: nesse passo a perna estica e é menos pulado que o forró. Nas aulas, os monitores sempre dançam com os aprendizes. Na segunda aula, aprendi o balanço e o gancho. Nesta aula a professora Paulinha convidou todos os alunos para o baile de sábado na Academia, chamado “Baile Tum e Tum”⁴³⁹ e, no domingo, para o baile da “Domingueira da Paulinha” na Gafieira Elite. Alguns conceitos como contato, tonicidade, firmeza, foram sendo elaborados nas aulas seguintes. Com o passar do tempo adquiri um repertório considerável de passos: giro, cruzadinha, “bakt um” [*sic*], gancho, giro incompleto, “S”, caminhada, passeio, gancho redondo, bailarina, elástico, facão, pião, puladinho, Romário, Romário com firula.

Ao reler as anotações em campo, percebo que a quantidade de movimentos que mereceriam a máxima atenção neste início é imensa, além daqueles devidos à troca de parceiro a cada dança, que, por causa das diferentes alturas, tamanhos e maneiras de conduzir, obriga a uma adaptação corporal. No dia 17 de julho de 2014 anotei:

O giro se dá pela lateral do parceiro, é impressionante, mas eu me sinto melhor dançando com os baixinhos, os altos pisam no meu pé e eu também piso no deles. A passada não fica muito bem encaixada, tem uns altos da sala, já dançaram comigo, mas, quando o professor fala para trocar de casal, eles rapidinho procuram outras damas para dançar, me evitando. Mas, tenho os meus preferidos também. O contato, segundo o professor, pelo braço é importantíssimo. Preciso segurar com a mão direita exercendo certa pressão de contato com a mão nas costas do meu parceiro para que ele possa me conduzir, uma dama mole não é boa para condução e nem dura quando não responde e quer mandar no passo. É meio racional, este início de aulas (Anotações no caderno de campo, 17/07/2014).

Para escrever esta seção sobre as academias e o movimento, tive que entrar em contato com um mundo diferente do que o mundo da música e algumas considerações foram necessárias para esclarecer alguns termos e apontar algumas questões que envolvem a relação entre dança e música.

Para o dançarino “E”⁴⁴⁰, dançarino profissional, não há necessidade de se ter uma formação de ballet para se dançar dança de salão, mas é importante absorver alguns conceitos sobre o movimento decorrentes do ballet: conceitos de anatomia, de movimentação, de contato. Para ele, são três os objetivos de um movimento em dança de salão (de dança a dois). O movimento deve ser confortável para o cavalheiro que está conduzindo, para a dama que está recebendo a condução, e deve ser bonito para quem está olhando de fora. Um movimento sintético, de forma que esteja de acordo com a música: “Se você chega no subúrbio, e um cara que aprendeu dançar indo ao baile, olhando outras pessoas dançar, ele vai te ensinar fazer os movimentos, mas não vai te dar um embasamento técnico tão bom” (Entrevista concedida por Dançarino “E” à autora em 30/10/2014).

O passo básico do samba ensinado em aula era sempre contado com as palavras: tempo, contra-tempo, contra-tempo. Em um compasso de 2/4, o tempo equivale a uma semínima e contratempo a duas colcheias, se referindo as sílabas “con” e “tra”. Em alguns passos a colcheia vira colcheia pontuada

⁴³⁹ Nome dado em referência à batida grave do bolero.

⁴⁴⁰ Entrevista da autora com o Dançarino “E”, em 30/10/2014.

aumentando e assim o movimento do passo fica mais rápido: os professores usam a sílaba para marcar o tempo do passo.

Em uma aula particular, o professor Érico Rodrigo Gomes Ferreira, antes de abordar a questão do passo, falou sobre o personagem a interiorizar:

Já que o sambista sobe geralmente ladeiras, onde ficam as favelas, sua postura é levemente direcionada para frente e após o passo, a perna estica e deveríamos sempre dobrar o joelho. Esse andar malandro cria um personagem para nós dançarinos e, com esta imagem, é mais fácil dançar e fazer os passos do samba. O personagem do malandro não é molenga, o corpo é duro, porém não tenso (Entrevista concedida por Érico Rodrigo à autora em 31/10/2015).

Ele citou três instâncias que sempre merecem atenção. A primeira é a distância: para fazer um passo mais curto precisa esticar o corpo para cima, e, para esticar o passo, o movimento que vem antes pressupõe um dobrar de joelhos. A segunda instância é a atenção no peitoral, no movimento do corpo do par e na direção. Outra ideia trabalhada em aula sobre o movimento seria a tentativa de seguir o pré-movimento: para conseguirmos andar, precisa trocar o peso de uma perna para outra antes até de levantar a outra perna.

A complexidade dos passos e da movimentação do samba é sempre realçada especialmente quando comparada com os passos do forró.

Wander Pio, antigo colega da UNIRIO, que mora na França (morou também em Londres e Finlândia), há 14 anos é percussionista de um grupo chamado Orquestra do Fubá, conhecido na França. Ele comentou que em bailes no exterior o forró funciona mais que o samba de gafieira por causa da dança, que é mais fácil:

O forró tá na moda, sempre tem público, tocar gafieira não dá certo, eles não entendem o código, é difícil dançar. Já tentei em Londres, na França. Poxa, eu como percussionista fico tocando e vendo como o público reage corporalmente ao que eu toco, quando é *funk* tem um jeito, no samba o tempo forte é no dois: é mais complicado. O forró é mais fácil, é mais tético. Na dança afro, quando eu toco eles fazem coreografias com as mãos, para os gringos é mais fácil imitar (Entrevista concedida por Wander Pio à autora em 29/06/14).

Para Mariana Baltar, o passo do samba é mais difícil que o do forró, e talvez por isso o público que frequenta os ambientes que tocam o forró é mais misturado. Para ela quem nunca dançou vai ter dificuldades em fazer o passo chamado “puladinho”. Outra diferença se dá na direção da dança: “O forró é mais lateral e o samba é mais pra frente e pra trás e isso é tecnicamente mais difícil, porque você invade o espaço do outro, é mais vertical” (Entrevista concedida por Mariana Baltar à autora em 29/01/2016). Ela também diferenciou o forró dançado no Rio de Janeiro e o de Pernambuco, onde morou alguns anos:

“Aqui o forró é meio reggae, lá em Pernambuco é mais arrastadinho, aqui misturou um pouco com o soltinho”.

“No exterior eu percebi que é muito mais fácil dar uma aula de forró do que de samba de gafieira ou samba no pé, demora pra pegar, não é fácil, o tempo forte e o tempo fraco, batida forte ser o dois tem uma relação com pélvis” (Entrevista concedida por Mariana Baltar à autora em 29/01/2016).

Mariana enfatizou que os corpos dos dançarinos negros têm uma herança africana ligada ao maxixe:

O maxixe é menos codificado, os passos “balão apagado” e “puladinho” que são usados na gafieira vem do maxixe, o samba se desenvolveu mais, com mais passos: pião, giros, puladinho. O tango influenciou muito as danças brasileiras. O bolero e o samba têm muita coisa do tango, mas o dançarino brasileiro foi dando um jeitinho e transformando essa dança. Bolero brasileiro e soltinho, por exemplo, o nome desse passo só existe aqui, lá fora é *Lindy hop*, *West coast*, agora é que está ficando na moda

por aqui. Mas aqui é diferente o tipo de passo do soltinho (Entrevista concedida por Mariana Baltar à autora em 29/01/2016).

Alguns professores entrevistados que trabalham com o corpo, com a abordagem da dança contemporânea, acham que a extrema sistematização do ensino da dança de salão focalizando a aprendizagem nos passos, ajudou de certa forma a pasteurizar o repertório.

É possível perceber certa coreografia de passos nas aulas de academia, e a metodologia da escola prevê a quebra do passo em pedaços para facilitar a aprendizagem.

Jaime Arôxa⁴⁴¹, em conversas informais, mencionou que a música é muito importante nas aulas dele e que ele presta muita atenção na letra, no seu sentido. Ele pode dançar uma frase musical inteira e assim seu passo começaria na sílaba forte da palavra, ele pode dançar palavras e pode dançar sílabas, é como se fizesse uma análise da fraseologia musical através do corpo. Jaime critica muito o dançarino de maneira geral porque não escuta a música e só se preocupa em fazer os passos. Na sua aula ele pede aos professores para escutar a música e dançá-la depois.

A06.02 - Quais bailes frequentam os alunos das academias

No dia 18/05/2015 entrevistei vários alunos de várias turmas da academia, de diversos níveis, entre iniciantes e avançados, fazendo as mesmas perguntas para todos. O quadro abaixo demonstra o resultado das entrevistas. É nítido perceber que os que preferem a música ao vivo são os dançarinos com mais de 70 anos, e apenas dois deles vão a bailes com música ao vivo e repertório de samba. O restante que frequenta algum baile com música ao vivo, não vai a bailes com samba e sim de *zouk* e *forró*. A maioria dos alunos prefere e frequenta bailes de DJ.

Aluno	Idade	Dança há quanto tempo?	Onde dança?	Prefere DJ ou ao vivo	Profissão
1. Mulher	34	5 anos	Baile no CCC	DJ	Engenheira
2. Homem	24	2 anos	Dança na academia e <i>zouk</i> no CIB	DJ	Mestrado em economia
3. Homem	31	10 meses	Forró no Democráticos e Estudantina	DJ	Militar
4. Homem	39	6 meses	Bailes na escola e na Domingueira da Paulinha	DJ	Empresário
5. Mulher	42	10 meses	Bailes na escola e na Domingueira da Paulinha	DJ	Professora universitária
6. Mulher	54	20 anos	Não vai a bailes porque o marido detesta	-	Professora aposentada
7. Homem	20	4 anos	Bailes de academia	DJ	Estudante
8. Homem	52	3,5 anos	Bailes na escola e na Domingueira da Paulinha	DJ	Administrador
9. Homem	75	18 anos	Outras filiais da academia do Jaime Arôxa, Tijuca, Churrascaria Gaúcha, Casa de Espanha	DJ	Empresário
10. Mulher	39	7 anos	Bailes na escola, Domingueira da Paulinha e Ponto de Encontro	DJ	Advogada
11. Mulher	51	11 anos	Mais nova ia dançar em Caxias e Madureira, hoje em dia vai na academia e na Casa de Espanha	DJ	Professora
12. Homem	36	15 anos	Bailes de academia	DJ	Professor de matemática

⁴⁴¹ Conversas informais com Jaime Arôxa na academia de dança Jaime Arôxa – Botafogo em 10/10/2014.

13. Mulher	52	17 anos	Bailes de academia, Leviano Bar, vários locais, grupos de <i>WhatsApp</i> sobre onde tem baile	DJ	Publicitaria
14. Mulher	23	5 anos	Bailes na escola e na Domingueira da Paulinha.	DJ	Estudante
15. Mulher	70	13	Rio Scenarium	Ao vivo	Medica
16. Homem	30	5 anos	Circo Voador, Estudantina, Rio Scenarium.	Ambos	Corretor de imóveis
17. Homem	36	30	Vários, com música ao vivo	Ambos	Dançarino
18. Mulher	28	5	Academia Ponto de encontro e Domingueira da Paulinha	DJ	Administradora
19. Mulher	34	3	Só baile na academia	DJ	Administradora

A06.03 - O que eu ouvi nas academias

A música que mais tocaram em muitas aulas que eu frequentei entre 2014 e 2015 foi “O meu lugar”, de Arlindo Cruz. Essa música não saía da minha cabeça e me fez pensar em uma prática nas salas de aula que é o uso repetitivo das músicas. A professora Paulinha me confirmou que, por motivos didáticos, ela repete as músicas e muitas vezes tem que agradar os alunos e não coloca somente músicas do seu gosto particular. “É mais fácil pro aluno dançar, a música fica no ouvido dele, no começo ele só consegue pensar no passo, não tem jeito, apesar da gente ficar enchendo o saco falando de prestar atenção na música” (Entrevista concedida por Paula Leal à autora em 15/10/2014).

Ela ainda enfatizou a questão da expectativa do aluno em relação ao arranjo musical e a dificuldade que ele tem, durante o processo de aprendizagem, de dançar com a música ao vivo:

Quando eu boto uma música gravada, a música não muda, nada, nunca! Ela vai ser sempre do mesmo jeito, quando você vai escutar a música ao vivo, na verdade é a parte que mais gosto que é justamente não saber o que o cara vai fazer, mas o aluno se perde. No CD tem uma paradinha aí, ele se prepara para aquele momento, às vezes ele para e a música continua, e as vezes ele continua e a música para, isso deixa o aluno inseguro” (Entrevista concedida por Paula Leal à autora em 15/10/2014).

Conversando com o dançarino “E” sobre os repertórios tocados em aula de dança, ele enfatizou que o aluno vai dançar melhor o que é familiar para ele: “tentei durante um longo tempo ensinar bolero para uma turma de alunos na zona norte e não dava certo. Decidi de mudar de gênero, de colocar o samba do Exaltasamba, e a coisa fluiu muito mais” (Entrevista concedida pelo Dançarino “E” à autora em 30/10/2014).

Isnard Manso, professor e dono da academia de dança CCC comentou que em aula prefere usar músicas em que os gêneros ou estilo musical sejam mais facilmente associáveis com o movimento ou o passo que estaria abordando.

Nas aulas eu tenho critérios para escolher, tem que ser uma música mais universal [...] eu prefiro muito mais dançar bolero com músicas como “Anos Dourados” e “Folhetim”, do que dançar estas baladas que hoje servem para dançar o passo do bolero tipo “*How deep is your love*” dos Bee Gees, *pop* romântico. Pra mim bolero é bolero: Celia Cruz, Trio Irakitan, Luis Miguel, Nana Caymmi. Para dançar soltinho, hoje em dia se toca *funk* tipo Anitta. Eu gosto de usar as *big bands*: Tommy Dorsey, Benny Goodman. Eu acho maneiro porque têm uma sonoridade que te leva “pra aquele lugar”. Na aula, dependendo do que eu estou tratando e se os alunos estão tendo o primeiro contato com um movimento, só boto músicas lentas e cadenciadas. Eu uso a preservação do que é bolero, do que é o soltinho, etc. Para não misturar muito as estações, embora a gente tem que ficar livre pra deixar as coisas acontecerem, porque senão o samba nunca teria aparecido, não podemos travar a evolução (Entrevista concedida por Isnard Manso à autora, em 15/04/2016).

O efeito das músicas repetidas é realmente confortante, pois são muitos movimentos a aprender simultaneamente, e se a música é previsível as variáveis são em número menor. Um processo que foi acontecendo em relação à minha escuta, foi a diminuição da sensação de estranhamento do repertório com o passar das aulas, pois eu vinha com uma expectativa de musicista ligada à música instrumental e ouvia na aula grupos mais populares. No início da pesquisa esse estranhamento foi maior. A escuta foi se “acomodando” ao som que era colocado nas aulas.

Músicas mais tocadas nas aulas de dança em 2014 e 2015		
Música		Interprete
1	O meu lugar	Arlindo Cruz
2	Nos braços da batucada	Juliana Diniz
3	Cabide	Mart'nália
4	Deixa acontecer	Grupo Revelação
5	Chega de saudade	Antônio Carlos Jobim
7	Nego dito	Branca di neve (Nelson Fernandes Morais)
9	Estatutos da gafeira	Elza Soares e Miltoninho
10	Piston de gafeira	Billy Blanco
11	Coqueiro verde	Trio Mocotó
12	Aqui é o país do futebol	Wilson Simonal
13	O que é o amor	Maria Rita
14	Samba a Dois	Los Hermanos
15	Enfeitiçado	Aline Calixto
16	Você não entende nada	Caetano Veloso (versão do DVD Abraço)
18	Bom dia, boa tarde, boa noite amor	Paula Lima e Walmir Borges
19	Sou eu	Chico Buarque