

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS - CEG
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA - ICHF
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA - PPGA

“O Ambiente Exige Respeito”:
Etnografia Urbana e Memória Social da Gafieira Estudantina

Felipe Berocan Veiga



Niterói
Maio de 2011

***“O Ambiente Exige Respeito”:
Etnografia Urbana e Memória Social da Gafieira Estudantina***

Felipe Berocan Veiga

Tese de Doutorado submetida por Felipe Berocan Veiga ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF) da Universidade Federal Fluminense (UFF) como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Mello.

Niterói
Maio de 2011

*“O Ambiente Exige Respeito”:
Etnografia Urbana e Memória Social da Gafieira Estudantina*

Felipe Berocan Veiga

Tese submetida ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF) da Universidade Federal Fluminense (UFF), como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Antropologia.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Mello – PPGA/ICHF-UFF (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Simoni Lahud Guedes – PPGA/ICHF-UFF

Prof. Dr. Hélio Raymundo Santos Silva – UFSC e IH-UCAM

Prof. Dra. Soraya Silveira Simões – IPPUR/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Filippina Chinelli – IFCS/UFRJ e FIOCRUZ

Niterói

Maio de 2011

Veiga, Felipe Berocan.

“O Ambiente Exige Respeito”: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina / Felipe Berocan Veiga. - - Niterói, RJ: UFF / ICHF/ PPGA, 2011.

xxviii, 438 p. : il.

Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense - UFF, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia - ICHF, Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA, 2011.

1. Gafieira Estudantina. 2. Gafieiras cariocas. 3. Dança social. 4. Praça Tiradentes, RJ. 5. Antropologia Urbana - Tese. I. Mello, Marco Antonio da Silva (Orient.). II. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. III. Título.

Dedico esta Tese de Doutorado em Antropologia a dois mestres insubstituíveis dos palcos e salões: **Paulo Moura** e **Maria Antonietta Guaycurús de Souza**. Ele dançando com sua clarineta transparente, ela de saia rodada sentindo a música vibrar na alma. Tempos felizes... Se suas mortes durante a realização desta pesquisa me abalaram profundamente, diante da fragilidade do tempo e da finitude da existência, suas vidas bem vividas me serviram como grande motivação, diante da dedicação amorosa a seus ofícios, exemplos maiores de elegância, de arte e de paixão pelo ambiente das gafieiras.

F. B. Veiga, 10/Abr/2010 e 22/Out/2008.



Fotos A.1 e A.2 – Paulo Moura (1932-2010) e Maria Antonietta (1927-2009), saudosos mestres das gafieiras, na música e na dança.

AGRADECIMENTOS

Não existe gafeira sem mesuras ao microfone, sem o exercício oratório da hospitalidade e das provas recíprocas de gratidão. Faz parte da lógica de atração do público desses “ambientes que exigem respeito” os agradecimentos, a distribuição de troféus, as chuvas de pétalas de rosas, a coroação de “rainhas”, “madrinhas”, “padrinhos”, o descerramento de placas, as valsas de honra, os brindes com champanhe, numa espécie de quadro vivo de uma corte real no salão. Ali estão as homenagens em vida, em contraponto a outros espaços públicos da cidade, como são as ruas, as praças, os memoriais, os cemitérios, assentados em reverências funéreas.

Em um baile memorável, restos de tecido brilhante e luzinhas brancas decoravam a cena, deixados mais de um ano após a gravação da novela *Caminho das Índias*. Era o aniversário de Glória Perez, autora do folhetim e “madrinha vitalícia” da casa. Na ocasião, o jornalista e empresário Boni, ex-diretor geral da Rede Globo, receberia também um troféu da Estudantina Musical. O apresentador Jesus, vestindo um paletó azul de lantejoulas, sacou do bolso páginas com informações de algum portal da *internet* sobre televisão e, convocando os dois ao palco, começou a enumerar em detalhes a biografia do homenageado:

“José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Nasceu em 30 de novembro de 1935 na cidade de Osasco, São Paulo. Foi apelidado pela mãe de *Boni* e, desde muito cedo, acompanhou o trabalho do pai em estações de rádio. Quando seu pai morreu, o garoto tinha só sete anos, e então foi enviado para um colégio interno, o Liceu Coração de Jesus. Aos quinze anos, se mudou para o Rio de Janeiro e começou a acompanhar sua tia nos estúdios da Rádio Clube do Brasil. Em 1950, foi redator do *Clube Juvenil Toddy*, na Rádio Nacional. Em 1953, passou a trabalhar em programas da Rádio Tupy e, depois disso, foi para a Rádio Bandeirantes. Em 1955...”

Glória Perez e Boni, veteranos da indústria do entretenimento, riam no palco às gargalhadas do insólito *script*, diante do currículo infindável e das atividades de um passado tão longínquo que eram enumeradas ao microfone por Jesus. O produtor artístico Paulinho se

irritava com as trapalhadas do apresentador contratado, que, para completar, anunciou repetidas vezes a presença do cantor “Vagner”, ao invés de Fagner. O artista também ficou visivelmente contrariado com a troca do nome, o desagrado estampava rugas em seu rosto. Logo depois de seu *show*, quando Jesus tirou do bolso mais um papel e começou a ler: “Raimundo *Vagner*, cantor e compositor cearense; em 1971, gravou seu primeiro compacto simples...”, o homenageado, num gesto de cólera, arrancou das mãos do apresentador sua biografia interminável e desceu do palco com a papelada, na frente de todos, na base do “me dá isso aqui!”. Um fiasco total! Paulinho ficou vermelho de raiva e me encontrou em frente ao palco fotografando. Quando, para minha surpresa, me disse em tom exaltado: “Não dá para trabalhar assim! Da próxima vez, eu vou chamar *você* para apresentar!!!”.

Semanas depois, atordoado, me vi num sonho assumindo essa função de mestre de cerimônias, enquanto pensava nos agradecimentos da tese. Encarnaria eu a figura do patético “orador de gafeira”?... Sem acreditar no que estava acontecendo, era agora então o personagem ironizado por Nelson Rodrigues em suas crônicas futebolísticas, um exemplo cômico do excesso de floreios e dos exageros de linguagem. Em um salão que comporta até 1.500 pessoas, via muitos de meus entrevistados, colegas e amigos, mas a luz era insuficiente para reconhecê-los com clareza, as fichas se embaralhavam e o medo dos exageros, das repetições, dos esquecimentos e dos lapsos na leitura parecia assumir proporções gigantescas. Sabia que iria me exceder – ou pior, me emocionar – como era de se esperar de um “orador de gafeira”...

Ao invés do paletó mirabolante de Jesus, vestia meu terno inacabado em tecido *Oxford* bege, com as marcas de giz deixadas por um de meus entrevistados, Walter Alfaiate, pouco antes da terceira prova, quando ele lamentavelmente se internou no hospital e veio a falecer. Quase um ano depois, consegui finalmente recuperar o terno sem gola nem mangas por meio de um encontro casual com sua filha Maria Cláudia, quando a peça já estava em exposição numa vitrine do *Rio Scenarium* em homenagem ao autor! Vestia a própria tese em processo de costura, ou seja, a própria “academia de bordados”, para lembrar a expressão usada pelos Profs. Mello e Arno – rindo com escárnio no sonho, sentado na primeira mesa em frente ao palco, com uma garrafa de uísque etiquetada com dois emes maiúsculos, privilégio de antigos frequentadores.

Relembrei algumas ocasiões em que encontrava simultaneamente com oito, dez entrevistados ao mesmo tempo, como nos bailes de aniversário da Estudantina ou do 13º Batalhão da PM, ou no velório de Paulo Moura perto dali, no Teatro Carlos Gomes. Talvez fosse um baile para celebrar a defesa da tese, pois estavam todos juntos no salão: dançarinos, músicos, frequentadores, profissionais da casa, amigos da Praça Tiradentes, professores, colegas, familiares e amigos. E eu ali, suando sob holofotes, deveria de um só fôlego prestar

contas das relações que me possibilitaram trilhar os passos desta pesquisa, navegando em múltiplas direções, na certeza plena de que a investigação era muito maior do que a tese.



* * * * *

Em primeiro lugar, agradeço ao **Prof. Marco Antonio da Silva Mello** pela relação de confiança, pela amizade frutífera, pelo aprendizado intenso e pelo espírito de parceria em diversas pesquisas, ao longo de doze anos de trabalho conjunto. Propus a arriscada mudança de tema no meio do percurso do Doutorado basicamente para satisfazer seus interesses voltados para a metrópole carioca, escolhendo propositadamente uma vizinhança imediata de nosso quartel-general da pesquisa empírica, o Laboratório de Etnografia Metropolitana – LeMetro/IFCS-UFRJ. Fico imensamente grato ao Prof. Mello por aceitar essa proposta e me possibilitar conhecer, a partir desta pesquisa, outras realidades urbanas. Só mais tarde, viria saber que o tema lhe tocava diretamente: seus pais Zélia e Antônio Pedro iam assiduamente dançar na antiga *Gafieira Mimoso Manacá*, que funcionou no centro de Niterói de 1920 a 1972, na Rua São João quase esquina com a Rua Visconde de Uruguai. Mello também esteve muitas vezes na Estudantina Musical na década de 1980, com seus colegas e amigos da UFF e da UFRJ, o que contribuiu muito para a construção etnográfica e para sua discussão.

Aos membros da comissão examinadora, devo a satisfação do diálogo sobre a pesquisa e a certeza da leitura atenta e da avaliação precisa. A **Hélio R. S. Silva**, as dicas de um professor que não me permitiu escorregar no salão com passos largos demais. A **Soraya Silveira Simões**, o coleguismo, a transparência e a amizade na multiplicidade dos ritmos e contradanças. A **Filippina Chinelli**, pela delicada condução da pesquisa para as relações entre negócios familiares e movimentos migratórios urbanos. A **Simoni Lahud Guedes**, pelo incentivo e pela inspiração, na busca da observação cuidadosa da linguagem corporal.

Na Estudantina Musical, não tenho palavras para agradecer a generosidade com que fui acolhido por **Isidro Page Fernández** desde nosso primeiro encontro, em 2007. Recentemente, lhe perguntei como ele tinha me conhecido e ele já não se lembrava mais. Brinquei dizendo que eu o conhecia desde sua infância na Galícia, pois éramos vizinhos no povoado de Bóveda, e ele riu. Desde nossa primeira conversa, suas provas de amizade e de confiança têm sido constantes e espero poder retribuí-las à altura, na certeza plena de estar diante de um grande homem, em todos os sentidos, obstinado e apaixonado por tudo o que faz. *Quizais só em Galego poderia dicir moitas grazas, Isidro, con unhas xustas palabras do fondo do corazón...*

Sou também muito grato ao amigo **Paulo Roberto dos Santos de Souza**, produtor artístico da Estudantina, pelo carinho e pela entrevista mais longa e mais emocionalmente densa desta pesquisa. Não posso deixar de agradecer também a todos os funcionários da gafeira. Ao **“Niquinho”**, ao **Bernardo** e à **Solange** pela gentileza de sempre. Aos garçons **Expedito**, **Reno** e **Arlindo** pela disponibilidade em me acolher e servir ao longo de tantas noites e pelos divertidos comentários sobre o baile. Ao sempre discreto encarregado **Roberto**, à sorridente copeira **“Ruça”** (Wanina Wanine), à cozinheira **Lene**, e a *seu* **Aloísio** e **dona Conceição**, funcionários da limpeza. Aos operadores de som **D. Borges** e **Junior**, ao **DJ Dom Wilson**, ao animado “DJ que toca e canta” **Renato Ritmus** e à sua mãe **dona Vera**, que coordena o baile-ficha, assim como a **Leandro**, **Daiane**, **Marcus Vinicius** e aos demais dançarinos contratados que compõem sua equipe. Agradeço ao gentil coreógrafo **Lincoln Pereira**, que prepara diversas apresentações de dança no salão da Estudantina; aos fotógrafos de salão **Francisco** e **Gaúcho** (*in memoriam*) e ao segurança **Jurandir**; aos apresentadores de baile **Jesus** e **“Mizinho”**, pela inspiração onírica para iniciar estes agradecimentos; e também ao **Américo**, ao **“Jacaré”** e ao **“Paraíba”**, pela cena etnográfica de abertura.

Agradeço aos dançarinos profissionais, mestres do equilíbrio e da poesia corporal, que interromperam seus passos no salão e suas aulas nas academias para gentilmente me conceder entrevistas e dividirem comigo as emoções de relembrem o início de suas vidas ligadas à dança. Apresento a seguir os personagens da série de conversas gravadas, respeitando a cronologia dos encontros. Muito obrigado a **Carlinhos de Jesus**, pelo despojamento sincero para uma conversa em sua casa, com o chapéu panamá sobre a mala pronta para viagem. A

Jimmy de Oliveira, pela alegria e desembaraço com que fui recebido em sua academia no Catete. À querida **Stelinha Cardoso**, pela doçura e por mostrar com toda elegância o lado feminino da dança. A **Marcello Moragas**, pelo bom diálogo e receptividade nos bailes em seu estúdio no Centro. A **Bianca Conde** e **Josenyr Silveira**, do antigo grupo “*Os Mais da Gafieira*”, pelas comoventes histórias pessoais ligadas à dança de salão. Ao amigo **Valdeci de Souza**, que liderava o mesmo grupo, pelas conversas saborosas e pela companhia sempre agradável nos bailes. A **Valter da Costa Nery**, o “Valtinho”, pela cena de alumbramento de sua primeira entrada numa gafieira. A **João Piccoli**, pela generosidade de um dos herdeiros da veia artística de sua tia, a mestra Maria Antonietta. A **João Carlos Ramos**, pelo prazer de conversar sobre o ritmo das gafieiras. Meus agradecimentos a **Jaime Arôxa**, pela arte de transformar a dança em conhecimento e o movimento em narrativa. Por oferecer, sob a forma de entrevista, uma excelente aula sem necessidade de dar um só passo.

A todos os antigos *habitués* e atuais frequentadores dos bailes da Estudantina, meus agradecimentos sinceros. Aos amigos de *seu* Isidro que conheci por seu intermédio e tive o prazer de entrevistar, em diferentes ocasiões: a **Roberto Teixeira do Nascimento**, diretor vitalício da casa, e ao ex-diretor **Carlos Antônio Ribeiro Esteves**, o “Carlão”, pela excelente conversa sobre as gafieiras do passado e seus personagens marcantes. Ao jornalista **Hildeberto Aleluia** e a **Moysés Ajhaenblat**, diretor do Teatro Casagrande, por suas visões esclarecidas de defensores das gafieiras e por sua análise refinada desses ambientes. A **Leonor Costa** e **Antônio Aragão**, responsáveis pelo jornal *Falando de Dança*, por me receberem em seu escritório para falar sobre a mídia especializada, cobrindo todo o circuito dos bailes pela Região Metropolitana do Rio de Janeiro. A **Terezinha Domingues** e **Bruno Renato**, por revelarem as particularidades das relações na dança contratada, e ao organizador de bailes **Paulo Gomes**, entrevistados no *Helênico Atlético Clube*, no Rio Comprido. Ao geógrafo **Sérgio Velho**, pelas histórias dos *dancings* e gafieiras que frequentou na década de 1960; ao dançarino **Ioneth Oliveira**, que entrevistei no metrô vazio, voltando de um baile na Pavuna; e a **Jorge da Silva**, o “Pelé”, um personagem incrível da noite carioca. Aos amantes do samba **João Paulo** e **Juliana Hampshire**, que me contaram histórias de seu casamento na Estudantina.

Aos cantores e compositores entrevistados, meus mais sinceros agradecimentos e a certeza de meus ouvidos atentos a seus trabalhos. Ao compositor e radialista **Rubem Confeti**, memória viva das antigas gafieiras cariocas, pelos esclarecimentos precisos de um observador de dentro, e à cantora **Dorina**, sua parceira de programa sobre samba na Rádio Nacional. Ao talentoso amigo **Walter Alfaiate** (*in memoriam*), cujas conversas enquanto costurava a mão me fazem sentir saudades, e a sua filha **Maria Claudia**. Ao genial cantor e compositor **Billy Blanco**, que soube como ninguém captar o espírito das gafieiras e transformá-lo em sambas ontológicos, por me receber em sua casa e inspirar o título deste trabalho. Muito obrigado

também ao sambista **Wilson Moreira** pela entrevista memorável em sua casa de vila e a sua esposa e produtora, **Ângela Nenzy**.

Também no campo da música, agradeço o trompetista **Darcy da Cruz**, ao violonista e cavaquinista **Valdir Sete Cordas**, ao maestro e trombonista **Sylvio Barbosa** e ao **Zeca do Trombone**, pelas instigantes histórias dos palcos das gafieiras, e à pesquisadora musical **Maria Moura**. A **Robinson**, que comanda a **Banda Brasil Show**, e ao **Bothe**, líder do **Bossa Seis**, cujo divertido encontro gravei em um botequim na Cinelândia. Meus agradecimentos extensivos a todos os músicos e *crooners* dessas e de outras bandas – **Brasil Show**, **Resumo** e **Paratodos** – que realizam animados bailes na Gafieira Estudantina. Ao *crooner* de gafieira **Jayme Gama**, que conheci quando o ponto dos músicos renasceu em 2010, com a retirada das grades do *Teatro João Caetano*. Parte considerável dessas entrevistas com os cantores, compositores e instrumentistas ligados às gafieiras foram realizadas graças ao entusiasmo com a pesquisa do produtor cultural **Amaury Oliveira da Silva**, gestor do *Centro Cultural José Bonifácio*, que se converteu em amigo colaborador e a quem devo especialmente minha gratidão.

Agradeço ao pesquisador musical **Sérgio Cabral** pela generosidade de me receber em sua casa para uma entrevista, quando já possuía material suficiente para passar por seu crivo de profundo conhecedor da música brasileira. Tive ainda a oportunidade de entrevistar duas estrelas, cuja sofisticação e personalidade musical tem tudo a ver com o espírito das gafieiras e a quem agradeço com admiração: a cantora **Elza Soares**, desde muito nova frequentadora de gafieiras do subúrbio carioca, e **Maria Bethânia**, escolhida como nome do palco da Estudantina, casa noturna que conheceu assim que chegou ao Rio de Janeiro. Estendo esses agradecimentos a sua produtora executiva **Ana Basbaum** e à assessora de imprensa **Mary Debs** que, por intermédio de Paulinho, me acolheram na entrevista coletiva de lançamento de dois discos da artista na Estudantina, em setembro de 2009.

Usando de artimanha no dispositivo da abordagem como “fã”, pude me aproximar e travar conversas informais com alguns músicos e pesquisadores musicais em momentos diversos de meu estudo sobre as gafieiras: **Zeca Pagodinho**, na sala de embarque do Aeroporto Galeão; **Elton Medeiros** e **João Máximo** na saída de um *show* emocionante no *Instituto Moreira Salles*, celebrando os 80 anos do artista; **Paulinho da Viola**, **Hermínio Bello de Carvalho** e **Roberto Silva**, na tarde de “depoimento para posteridade” desse que é o decano do samba no Museu da Imagem e do Som; **Haroldo Costa**, homenageado em formatura acadêmica ao meu lado; **Alcione**, “madrinha” da *Gafieira Elite*, e o eterno *crooner* **Milton Nascimento**, no velório do músico Paulo Moura, no Teatro Carlos Gomes; **Luiz Melodia**, **Fagner** e **Amelinha** em noites de homenagem na Estudantina. A todos os artistas aqui referidos, o meu respeito e admiração. Muito obrigado pela atenção dispensada.

Também refletindo em seu trabalho sobre as gafieiras e a dança de salão para a indústria do entretenimento, agradeço à autora **Glória Perez**, grande responsável pela visibilidade da Estudantina na mídia e presença constante em seus bailes de sábado. Obrigado ao núcleo de atores, diretores, produtores e técnicos da novela “*Caminho das Índias*” (Rede Globo, 2009), de sua autoria, que gravou incontáveis cenas na gafieira e compreendeu minha presença no *set* de filmagens. Especialmente aos atores **Stênio Garcia**, **Sidney Santiago**, **Lucy Pereira** e **Juliana Alves**, essa última coroada em 2009 a “rainha da Estudantina”, por concederem ao pesquisador breves entrevistas gravadas no salão.

Conversas com os vizinhos da Gafieira Estudantina na Praça Tiradentes e na Rua do Lavradio foram de fundamental importância para que eu pudesse situar melhor a pesquisa empírica e compreender as transformações urbanas dessa região do centro do Rio de Janeiro e sua reverberação artístico-cultural. Muito obrigado aos entrevistados que abriram suas portas para essa pesquisa: a **Plínio Fróes**, empresário que dirige o *Rio Scenarium* e ex-presidente do *Pólo Novo Rio Antigo*; ao atual presidente **Isnard Manso**, dançarino, coreógrafo e gestor do *Centro Cultural Carioca*; à produtora **Maria Juçá**, administradora do *Circo Voador*; ao **Ten-Cel. Antônio Henrique Oliveira**, comandante do 13º. Batalhão da Polícia Militar durante o início da pesquisa; e ao ator **Daniel Dias**, diretor do *Teatro João Caetano*. Por seu intermédio, entrevistei e fiquei amigo do querido **Jota Maia**, contrarregista aposentado e memória viva da Praça Tiradentes. Embora não tenha sido entrevistada, agradeço também à querida ativista **Gabriela Leite**, da ONG *DaVida*, pela vitalidade e pelo ótimo diálogo. E ao ator e diretor teatral **Gustavo Gasparani**, por me entrevistar e compartilhar comigo o interesse pelo lugar, tema de seu musical a estrear no verão de 2012: “*As Mimosas da Praça Tiradentes*”.

Em toda vizinhança imediata da Estudantina Musical, contudo, não tenho palavras para agradecer à amiga e ex-aluna **Marília Chang**, atual gestora do *Centro de Referência do Artesanato Brasileiro* do SEBRAE, instalado na mesma quadra da gafieira. Foi ela quem me apresentou a *seu* Isidro e intermediou o encontro que possibilitou o início da realização desta pesquisa de Doutorado. No Instituto de Humanidades da Universidade Candido Mendes (IH-UCAM), pude reunir um grupo de jovens pesquisadores que participaram da fase inicial da pesquisa. Agradeço a **Phelipe Coutinho**, pela ótima companhia nas rodas de samba, a **Rômulo Marques**, pela digitalização das fotografias antigas e a **Sidnei dos Santos Junior**, pelas sugestões bibliográficas. Desse grupo, **Iane Vianna Garcia** não desistiu de me acompanhar mesmo depois de formada e seguimos trabalhando juntos. Devo a seu esforço obstinado a série de entrevistas que fizemos com os dançarinos. Boa parte de minhas reflexões no campo foram compartilhadas com ela, querida amiga, parceira exigente de dança e de pesquisa.

No IH-UCAM, outros estudantes gentilmente participaram da pesquisa de modos variados. Aos cientistas sociais **Edilaine Quintanilha** e **Wellington da Silva Conceição**, muito

obrigado por digitarem a série de entrevistas com Isidro Page Fernández. A **Débora Bento**, por me levar para conhecer o peculiar *Baile da Graça* na *Churrascaria Gaúcha*, em Laranjeiras, sabendo que iria me interessar. A **Cristina Boeckel**, por gravar em DVD antigas reportagens de televisão sobre a Gafieira Estudantina e a Praça Tiradentes. A **Carolina Ana Magalhães**, a **Liza Dumovich Barros** e a **Stephania Klujza**, pela amizade e incentivo constantes. Agradeço às produtoras culturais **Letícia Trindade**, por conseguir agendar a entrevista com **Billy Blanco**, **Marilda Ormy**, pelos contatos com Paulo Moura para uma entrevista, infelizmente não realizada em razão de seu falecimento, a **João Campos Paim Maciel** e a **Taissa Dallarosa**, pelas boas conversas sobre música e dança de salão.

Entre os professores do IH-UCAM, agradeço especialmente à pesquisadora de música da FUNARTE **Eulícia Esteves**, que me levou à casa de seu amigo Sérgio Cabral; à produtora **Francis Miszputen**, pelo grande entusiasmo pela pesquisa e paixão pela dança de salão; e ao diretor e fotógrafo **Andreas Valentin**, pelo grande apoio de sempre. Ao ex-diretor **José Flávio Pessoa de Barros**, que me ajudou muito na difícil decisão de mudar de tema de pesquisa no meio do doutorado. Entre os colegas da Pós-Graduação *lato sensu* em Fotografia da UCAM, agradeço aos professores **Milton Guran**, elogioso ao ver as primeiras imagens da pesquisa, e **Fernando de Tacca**, pela conversa sobre o trabalho documental do fotógrafo José Medeiros. Agradeço ainda aos funcionários **Vanessa Nóbrega**, **Orquidéa Ramalho**, **Eliane Andrade** e **Dorival Queiroz** pela força na superação das dificuldades cotidianas. Na biblioteca da FUNARTE, **Márcia Cláudia Figueiredo** também me ajudou a pesquisar esse assunto.

Também nos bastidores da pesquisa, muito obrigado aos colegas pesquisadores do Laboratório de Etnografia Metropolitana – LeMetro/ IFCS-UFRJ pelo empreendimento coletivo de pesquisa, pela convivência acadêmica e pela disposição em discutir trabalhos empíricos na metrópole carioca. A **Neiva Vieira da Cunha** e **Monica Dias de Souza**, que participaram de minha banca de projeto de Doutorado, acompanharam o início da pesquisa e gentilmente fizeram uma série de sugestões pertinentes ao trabalho. Aos pesquisadores **Pedro Paulo Thiago de Mello** pelo *abstract* e pela amizade, a **Letícia de Luna Freire**, pela cumplicidade na fase de escrita, e também à sua avó, **Maria Thereza de Barros Vidigal**, pela ótima conversa sobre os bailes que frequenta. A **Pricila Loretti** e **Pedro Guilherme Mascarenhas Freire**, pelo diálogo em torno dos interesses compartilhados de pesquisa no Centro do Rio de Janeiro. A **Rafael Soares Gonçalves**, a **Luiz Antônio Machado da Silva** e a **Patrícia de Araújo Brandão Couto** pelo estímulo intelectual, a nossa parceira **Cristiane Duarte** (FAU-UFRJ), e também aos já referidos **Soraya Simões**, **Hélio R. S. Silva** e **Marco Antonio da Silva Mello**, coordenador do LeMetro/ IFCS-UFRJ. Para mim, é um grande orgulho fazer parte desse grupo desde 2005, quando iniciamos a organização de nossas atividades conjuntas.

No Instituto de Estudos Comparados em Administração Institucional de Conflitos – InEAC/INCT-UFF, ao qual esta pesquisa também está vinculada, agradeço ao coordenador, Prof. **Roberto Kant de Lima** pelo apoio permanente, aos colegas pesquisadores e estudantes e a **Virgínia Taveira** pela logística. Para a transcrição de grande parte de minhas entrevistas, a mobilização de uma equipe por **Lênin Pires** foi fundamental, muito obrigado ao colega e amigo por ter me ajudado. Agradeço à bibliotecária **Sonia Castro** pela coordenação da equipe e a **Raíssa Anísio, Priscila de Jesus, Rosiane Nascimento, Fátima Melo, Izabel Nuñez, Vânia Nascimento, Christian Dantas** pelo grande empenho nas transcrições e pelo esforço em cumprir os prazos exíguos assumidos por todos. Obrigado também a **Bárbara Lupetti** pela ótima conversa em nosso encontro na Estudantina.

Aos professores do PPGA/ICHF-UFF, e especialmente aos coordenadores **Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto** e **Ana Paula Mendes de Miranda**, e também a **Laura Graziela Gomes, Eliane Cantarino O’Dwyer, Sylvia Schiavo** e **José Sávio Leopoldi**, com quem realizei cursos no Doutorado, agradeço pelo incentivo e pelas oportunidades de interlocução e de aprendizado em diversas ocasiões. Agradeço também à amiga **Renata de Sá Gonçalves**, hoje professora do GAP/ICHF-UFF, pela leitura atenta e pelas relevantes sugestões que me deram segurança em momentos difíceis e iniciais da escrita, e ao professor **Ovídio de Abreu Filho**, que integrou minha banca de projeto.

Entre colegas e amigos que realizaram Dissertações e Teses no PPGA, agradeço especialmente a **Fábio Reis Mota**, a **José Colaço Dias Netto**, a **Mirian Alves de Souza**, a **Flávio Silveira**, a **Sigrid Hoppe** e a **Carlos Eduardo Medawar**, pelo apoio permanente e pelas proveitosas trocas acadêmicas. E também às secretárias do PPGA e do Departamento de Antropologia – GAP/ICHF-UFF, **Ilma Cockrane, Gilda** e **Roberta**, pelo empenho em todas as providências sempre que tive necessidade. Devo ainda sinceros agradecimentos à **FAPERJ** – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, pelo financiamento desta pesquisa com a *Bolsa Nota 10*, sem a qual não teria sido possível realizá-la, e especialmente ao funcionário exemplar **Wander Siqueira**, que sempre me atendeu com a maior presteza possível e esclareceu todas as minhas dúvidas.

Agradeço aos professores e colegas da Argentina e da França que aceitaram o convite e estiveram em minha companhia na Gafieira Estudantina: a **Fernando Jaume, Walter Brites** e **Mariana Artieda Rico**, da *Universidad Nacional de Misiones* (UNaM) que, em novembro de 2008, celebraram comigo o aniversário da querida antropóloga **Ana Gorosito**. Aos professores **Samuel Bordreuil** (LAMES-MMSH/U. Provence, CNRS) e **Anne Lovell** que, em novembro de 2009, se encantaram com o salão do baile. Da mesma instituição, ao pesquisador e amigo **Marc Bordigoni** e a sua companheira **Délfine**, que estiveram na gafieira em agosto de 2010. A **Margareth da Silva Pereira**, professora da FAU-UFRJ, e a **Michèle Jolé** (*Institut Français*

d'Urbanisme de Paris – IUP), que me encontraram na roda de samba com Wilson Moreira, em outubro de 2010. Aos doutorandos **Matthieu de Castelbajac** (CESDIP-CNRS) e **Halima M'Birik** (U. Paris Ouest – Nanterre), que dançaram no salão em dezembro de 2010, convidados por Soraya e por mim.

Agradeço também aos queridos professores **Colette Pétonnet** (LAU-CNRS), **Agnès Deboulet** (ENSA – La Villette), **Roselyne de Villanova** (AUS/LAVUE-CNRS), **Pedro José Garcia Sanchez** (U. Paris Ouest – Nanterre), **Alain Battegay** (LASMES-MMSH/ U. Provence, CNRS), **Evelyne Gobira** e **Massoud Younes** (*Université Saint-Joseph*, Líbano) pelo diálogo e pelas sugestões em suas visitas recentes ao Brasil. Agradeço ainda a **Martine Segalen** (U. Paris Ouest – Nanterre) e a **Carole Saturno** pelas conversações sempre agradáveis sobre rituais e expressões da vida urbana. Ao professor **Laurent Thévenot**, do *Groupe de Sociologie Politique et Morale* (GSPM-EHESS), que igualmente aceitou o convite para conhecer a gafeira, e a **Dominique Schoeni**, com os quais tive a grata oportunidade de discutir a pesquisa empírica *sur place*; e aos professores **Luca Pattaroni** e **Marc Breviglieri** (GSPM-EHESS), com quem tive oportunas trocas de informações sobre a pesquisa empírica. E aos entusiastas companheiros do 10, rue Lesage, Belleville: **Augustin Geoltrain** e **Edouard Février**. Não posso deixar também de agradecer aqui a um saudoso amigo, o sociólogo **Isaac Joseph** (*in memoriam*), com quem tive o privilégio de conviver e de observar alguns lugares da dança social carioca, como a Lapa e a Feira de São Cristóvão. Ao longo desses anos, também pude estabelecer um diálogo frutífero com seu colega de pesquisa, **Daniel Cefai** (EHESS), a quem agradeço especialmente pela continuidade de relações estabelecidas que finalmente puderam me converter em um de seus parceiros de escrita e de edição de um livro da coleção do PPGA-UFF: *Arenas Públicas: por uma etnografia da vida associativa* (Ed. UFF, 2011).

Foi na Estudantina que conheci, no final de 2010, dois pesquisadores de dança de salão, a quem gostaria de agradecer pelo diálogo frutífero e recente e pelos interesses comuns: a **Maria Inês Galvão Souza**, professora de Artes Cênicas da UNIRIO e do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, e a **João Silva Junior**, seu orientando e parceiro de investigação. Senti-me menos só no salão ao saber da produção interessante desse grupo de pesquisa. Também gostaria de expressar aqui minha admiração pelo trabalho de três antropólogas que me precederam na elaboração de etnografias do circuito carioca da dança de salão: **Andréa Moraes Alves** e **Virna Virgínia Plastino**, pesquisadoras do PPGAS-MN/UFRJ, e **Mariana Massena**, do IFCS-UFRJ.

Agradeço à **Família Page Fernández** pela excelente acolhida. Aos dois irmãos de Isidro que tive o prazer de conhecer: **Asunción**, que me recebeu amavelmente na pequena aldeia de Bóveda, em Vilar de Barrio, no sul da Galícia, e **Ramón**, que falou sobre a longa relação da família com as gafeiras cariocas. A **dona Naimmi**, adorável esposa de seu Isidro, e aos filhos de Ramon, **Juan** e **Marquinhos**, que se alternam no balcão do bar da Estudantina. A **Ester**

Page Lopes, proprietária da Gafieira Elite, que me recebeu com muita simpatia para uma entrevista. Meus agradecimentos também ao taxista **Hugo**, que me levou da cidade de Braga, em Portugal, até Orense, na Espanha, durante essa breve e inesquecível viagem de um dia, e a **Faruca** e **Caxé**, velhos amigos da Família Page em Bóveda.

Na Espanha, agradeço primeiramente a meu irmão **Gustavo Berocan Veiga**, autor da ilustração que figura na capa desta Tese. A sua companheira **Anna Sánchez** e à mãe dela, **Gloria López Forcén**, professora de *Filologia Hispánica* que gentilmente me concedeu seu direito a desconto para que eu pudesse comprar livros em Barcelona. Ao amigo jornalista **Arnau Más**, pelos encontros sempre divertidos. Em Madri, à minha irmã **Juliana Aguiar**, que me recebeu com alegria em sua casa. E também ao *Museo de San Isidro*, bem próximo dali, lugar de memória e de adoração desse que é o venerado padroeiro da capital espanhola.

Devo a vitalidade do encontro com outros imigrantes galegos no Brasil à *Casa de España do Rio de Janeiro*, intermediado pelo colega e amigo **Paulo Afonso Velasco Junior**. Agradeço a boa acolhida ao diretor **Jesus Calviño**, que me apresentou os senhores que entrevistei, a maior parte deles empresários, a quem também devo minha gratidão: a **Pedro Enrique Duran Torres**, a **Enrique Babio Sanchez**, a **Jesus Labandeira Miñones**. Conversei com outros espanhóis, entre eles o jornalista **Antonio Dominguez Calvo**, os donos de hotéis **Bienvenido Maneiro Calvo**, **Luis Monteagudo González** e o gerente **José Rodriguez Fernández**, recém-chegado da Galícia. Ao entusiasta **Júlio Rey**, diretor do *Banco Pastor*, que convocou para uma entrevista o senhor **Agustín Redondo López**, sabendo de suas fantásticas histórias a frente de bares, restaurantes e hotéis. Com essas entrevistas, pude compreender melhor as características da imigração de espanhóis galegos para o Rio de Janeiro e Niterói, tema que mereceria certamente ser mais estudado.

De cima do palco da Estudantina, os agradecimentos vão chegando ao fim. No sonho, vejo amigos próximos e queridos de cara feia, ansiosos por ouvirem seus nomes, na certeza de que “santo de casa não faz milagre”! A **Moema Belloni Schmidt**, **Martinho Braga**, **Catarina** e **Taís**, pela alegria da companhia, a firmeza dos conselhos e a falta da presença mais constante. Ao compadre **André Carvalheira**, pela inspiração cinematográfica e por conseguir uma cópia de filme sobre a Praça Tiradentes, e também aos queridos **Gil** e **Tayira**. À amiga e produtora cultural **Taís Bastos**, que carinhosamente conseguiu agendar a entrevista com Elza Soares, o reconhecimento pela seriedade naquilo que faz. À **Mariana Baltar**, pelas sugestões sempre criativas. A **Aurélio Aragão** e **Paula Cesari**, a **Roberto Robalinho** e **João**, a **Raquel Fialho** e **Pedro Cougo**, a **Lia Bahia** por muitos momentos felizes. Aos queridos **Maria Beatriz**, **Sueli** e **Dalmo Dallari**, pela pertinência das sugestões e pelos conselhos valiosos.

Agradeço imensamente a **Ralph Mansur**, pelo socorro amigo fundamental nos assuntos de informática em pleno processo de escrita, quando o computador resolveu morrer. A **Arno Vogel**, **Vera Lúcia**, **Rodrigo**, **Mariana** e **Brígida Renoldi** pelas boas conversas e encontros musicais. A **João Gabriel Teixeira**, pelo estímulo e interesse compartilhado pela dança social nas gafieiras. A **Antônio Guerreiro**, **Mio Vacite** e **Jaqueline Assumpção** pelas conversas sobre a presença histórica dos ciganos no Rio de Janeiro. A **Daniel Cariello**, **Charlotte Grawitz** e **Louise**, pela referência bibliográfica e, sobretudo, pela generosa hospitalidade. A **Artur Obino Neto**, pelas lembranças de noites passadas no salão da Estudantina. A **Maria da Luz Matias da Silva**, pela ajuda indispensável no serviço doméstico enquanto a tese foi escrita.

Para encerrar, agradeço com emoção à família, sobretudo por compartilhar momentos de angústia e por compreender minha ausência em datas especiais em razão deste trabalho. Aos meus avós **Ilza** e **Nelson Veiga** (*in memoriam*), que se conheceram em baile de sábado no *Clube Piratininga*, no centro de São Paulo, e **Stella Dalva** e **Ubirajara Berocan Leite** (*in memoriam*), fundadores do *Clube Jaó* em Goiânia, cujas noites dançantes e cerimônias fazem parte da memória social da cidade e também de meu imaginário infantil. **Vó Stella** lamentavelmente adoeceu e veio a falecer no final da escrita da tese, me deixando com uma imensa saudade e com a recordação de momentos felizes e musicais a seu lado.

A meu pai **Tadeu Veiga** e a **Ana Claudia Lima e Alves**, pela alegre companhia em um dos bailes no início da pesquisa. A meus tios **Aracy** e **Ubajara** pelas visitas e encontros na Praça Tiradentes e também a **Berocan Filho** pelo apoio. Ao primo **João Paulo Florentino** pela confecção de uma das plantas baixas da gafieira. Aos irmãos **Pedro** e **Henrique** e a suas esposas **Érika** e **Aline**, à pequena sobrinha **Sofia**, pelo carinho, e ao mais novo sobrinho **Gustavo**. Por fim, agradeço profundamente a minha mãe, **Andyara Berocan Leite**, pelo suporte emocional fundamental, pela revisão cuidadosa e pela disciplina calculada de trabalho, sem os quais não seria possível escrever esta tese. E a **Clenilson da Silva Sousa Junior**, pela ajuda providencial com os mapas e diagramas, pela alegria e pelo incentivo, pela companhia constante dentro e fora do salão.

Ouvi palmas, mas não sabia se eram para mim, pois logo um casal de dançarinos roubava a cena no salão, os metais atacavam uma nota estridente e, finalmente, eu acordei. Era fim de ano e ainda faltava muito para escrever...

RESUMO

“O Ambiente Exige Respeito”:

Etnografia Urbana e Memória Social da Gafieira Estudantina

A reconstrução de uma ambiência urbana voltada para a dança social na Estudantina Musical, salão considerado um dos mais tradicionais do Brasil, situado na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, constitui o cerne desta etnografia, identificando suas práticas cotidianas. Ao possibilitar um encontro singular entre os aficionados, os músicos das orquestras, os funcionários e a administração do negócio familiar, a cargo de seu proprietário galego-espanhol, a Gafieira Estudantina torna-se palco de uma hospitalidade altamente elaborada, a partir de um sofisticado quadro de regras explícitas e implícitas. Assim, as chamadas “gafieiras” se configuram como espaços de articulação entre distintos grupos sociais e representam um expressivo lugar de observação, na conformação de um modo de divertimento urbano diretamente relacionado à metrópole carioca. Nos bastidores da afamada casa noturna, contudo, figuram dilemas entre o passado e o presente, a tradição e a mudança, o súbito apego à memória, as estratégias de mídia e os dramas do futuro incerto, no vórtice de um processo de “renovação urbana”: a “revitalização” do centro histórico da cidade.

Palavras-chave: 1. Gafieira Estudantina. 2. Gafieiras cariocas. 3. Dança social. 4. Praça Tiradentes, RJ.

ABSTRACT***“The Setting Demands Respect”:******Urban Ethnography and Social Memory of Gafieira Estudantina***

The heart of this ethnography is the reconstruction of an urban ambience that emerges from social dancing at Estudantina's, the most traditional ballroom of Brazil, located at Tiradentes Square, Downtown Rio de Janeiro. Thus, the fieldwork seeks to identify the daily practices of its regular customers. As a unique meeting space for its regulars, orchestral musicians, staff and administrators of the family business, held by its Galician-Spanish owner, Gafieira Estudantina becomes the setting of an intricately elaborated hospitality, built from a sophisticated framework of explicit and implicit etiquette. The so-called "gafieiras" (dance halls) are configured as a space of articulation between different social groups and represent a significant observation point for the researcher, by providing a kind of entertainment directly related to the carioca's metropolitan culture. However, behind the scenes of this famous ballroom, there are dilemmas between past and present, tradition and change, attachment to memory, media strategies, and the drama of an uncertain future, in the midst of a process of "urban renewal": the "revitalization" of Rio's historic Downtown.

Keywords: 1. Gafieira Estudantina. 2. Dance halls. 3. Social dance. 4. Tiradentes Square, Rio de Janeiro, Brazil.

RESUMÉ

“L’ambiance exige du respect”: éthnographie urbaine et mémoire sociale de la Gafieira Estudantina

La reconstruction d'une ambiance urbaine dédiée à la danse sociale à l'Estudantina Musical – l'un des salons le plus traditionnels au Brésil, situé à la Place Tiradentes, au centre de Rio de Janeiro – ainsi que l'observation des pratiques quotidiennes qu'y trouvent lieu, constituent le sujet de cette ethnographie. Pour possibiler une rencontre singulière entre les amateurs, les musiciens de l'orchestre, les employés et l'administration ce cette affaire familiale, sous la direction de son propriétaire galicien-espagnol, la Gafieira Estudantina se devient la scène d'une hospitalité hardiment élaborée, a partir d'un sofastiqué cadre de règles explicites et implicites. Or, les dites "gafieiras" se sont configurés comme des espaces d'articulation entre divers groupes sociales et representent un point d'observation assez expressif pour la conformation d'un genre de divertissement urbain directement associé à la métropole carioca. Néanmoins, dans les coulisses de cette réputée salon de bal y figurent des dilemmes entre le passé et le présent, la tradition et le changement, l'attachement subit à la mémoire, les stratégies médiatiques et les drames engendrés par un avenir incertain, plaque tournante d'un processus de "rénovation urbaine": la "revitalisation" du centre historique de la ville.

Mots-clés: 1. Gafieira Estudantina. 2. Salons de bal. 3. Danse sociale. 4. Place Tiradentes, Rio de Janeiro, Brésil.

LISTA DE FIGURAS

Abertura

- Ilustr. 1** – *Dois na Dança*. Desenho de Gustavo Berocan Veiga. Capa v. 1
- Fotos A.1 e A.2** – Paulo Moura (1932-2010) e Maria Antonietta (1927-2009), saudosos mestres das gafieiras, na música e na dança. V
- Foto A.3** – Jesus e os intermináveis agradecimentos. xvi

Apresentação

- Foto A.4** - Lembranças da gafieira: Isidro Page Fernández no primeiro encontro, apresentando seu acervo de fotografias 4
- Foto A.5** - Sexta entrevista com Isidro Page Fernández em seu escritório, com a participação de Iane Vianna Garcia e de Marília Chang 6
- Foto A.6** - Visão panorâmica da Praça Tiradentes, com a Estudantina escondida por trás da copa das árvores, e o Campo de Santana ao fundo. 13
- Doc. 1** – Folheto da Gafieira Estudantina da década de 1980. 17

Capítulo 1: A Fachada do Sobrado

- Foto 1.1** – Painel de faixas com atrações musicais anunciadas na Gafieira Estudantina. À esquerda, janelas do edifício vizinho em ruínas deixam transparecer o céu nublado. 19
- Foto 1.2** – Pontos de ônibus, vistos da sacada da Estudantina, antes de serem removidos. Com o ritmo acelerado da “renovação urbana”, a etnografia já pertence ao passado. 22
- Fotos 1.3 e 1.4** – Interior do imóvel ocupado por ambulantes onde, do lado direito da parede ruída, funcionou a antiga Gafieira Estudantina. 25
- Foto 1.5** – Estrutura aos fundos da ruína, nos números 75 e 77 da Praça Tiradentes, disfarçada pela vegetação rasteira que domina o terreno. 28
- Foto 1.6** – Ruínas da antiga Gafieira Estudantina, com as marcas da escadaria e do segundo piso na parede do imóvel vizinho. 30
- Fotos 1.7 e 1.8** – Endereços das antigas *Gafieira Tupy* e *Gafieira Siboney*, nos números 33 e 40, em lados opostos da Praça Tiradentes. 40
- Foto 1.9** – Banca de doces em frente à porta do extinto restaurante *Gruta do Norte*, embaixo da antiga Gafieira Estudantina. 42
- Foto 1.10** – Rua das Laranjeiras, 398: primeiro endereço da Gafieira Estudantina, atualmente ocupado por oficina mecânica. 45
- Foto 1.11** – Rua Marquês de Abrantes, 4: um dos endereços antigos da Gafieira Estudantina, em quadra de sobrados demolidos no Flamengo. 46

Foto 1.12 – O belo enlace de um casal de dançarinos na antiga Gafieira Estudantina, na Praça Tiradentes, 75.	54
Fotos 1.13 a 1.16 – Mercedes Baptista e Walter Ribeiro dançam e representam para as lentes do fotógrafo José Medeiros na antiga Gafieira Estudantina.	56
Foto 1.17 - Interior de gafieira, com público majoritariamente negro. Pelas dimensões físicas do lugar e pela pintura da parede, parecida com a das fotos anteriores, é bem provável que esse seja o salão da antiga Estudantina.	64
Fotos 1.18 e 1.19 – Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Cartola e Hermínio Bello de Carvalho: a Gafieira Estudantina abre suas portas para a turma do Zicartola.	71
Fotos 1.20 e 1.21 – Acima, o <i>Restaurante Pilão de Pedra</i> , que atualmente funciona na antiga sede do Zicartola.	75
 Capítulo 2: A Entrada e a Escadaria	
Foto 2.1 – No final da tarde, Paulinho abre a porta de ferro da Gafieira Estudantina.	77
Fotos 2.2 e 2.3 – Senhoras arrumadas para o baile chegam à Praça Tiradentes em duplas e se dirigem à bilheteria da gafieira.	78
Fotos 2.4 a 2.7 – A entrada de serviço da Estudantina se transforma em bilheteria durante a noite. O <i>promoter</i> Bernardo e a secretária Solange são exemplos de que ali ninguém tem uma só função.	80
Fotos 2.8 a 2.10 – Na calçada em frente ao sobrado, a espera e as conversas.	81
Foto 2.11 – Isidro desce a escadaria para observar a entrada. Do lado direito, o quadro amarelo com os “estatutos da gafieira”.	83
Foto 2.12 a 2.15 – Cenas da entrada da Estudantina, com Niquinho, Paulinho e Isidro. Ao fundo, clientes na bilheteria, a banca de Américo e os quadros com os estatutos.	85
Foto 2.16 – Niquinho e Bernardo a postos na portaria, em baile de aniversário da cantora Amelinha.	88
Foto 2.17 – A entrada vista por dentro, com Paulinho na porta, o relógio, a mesa de recepção e a grande tela retratando as antigas gafieiras.	91
Doc. 2 – Bilhete de ingresso da Estudantina Musical, assinado por Isidro Page, com versão resumida dos “estatutos da gafieira”.	104
Fotos 2.18 a 2.21 – Placas e autógrafos de artistas decorando a escadaria.	105
Foto 2.22 – Mural “A Gaffieira”, obra de Túlio Cordeiro para ser vista ao longo da escadaria, antes de entrar no salão.	108
Foto 2.23 a 2.26 – Diversidade de cenas nos detalhes da pintura de Túlio Cordeiro, ao lado da palheta emoldurada do artista.	109

Foto 2.27 – <i>Seu</i> Isidro e o diretor Roberto recebem o compositor Billy Blanco no salão da Gafieira Estudantina.	123
Foto 2.28 – Os “estatutos da gafieira” no <i>hall</i> de entrada da Estudantina.	127
Foto 2.29 e 2.30 – O <i>staff</i> da Estudantina diante da escadaria principal e dos quadros com os “estatutos da gafieira”.	134
Capítulo 3: O Salão de Dança	
Ilustr. 2 – <i>Gafieira Estudantina</i> . Desenho de Gustavo Berocan Veiga.	Capa v.2
Foto 3.1 – Maria Antonietta retratada em quadro no salão que leva seu nome.	139
Foto 3.2 – Salão da Estudantina pronto para o início do baile, quando os cinzeiros ainda decoravam as mesas.	140
Foto 3.3 – A gata Lili em seus últimos minutos de permanência no salão, antes de ser recolhida.	142
Foto 3.4 – <i>Seu</i> Arlindo fechando a conta sobre o cobre-manchas de papel.	143
Fotos 3.5 a 3.7 – Fotos de fregueses ilustres da TV, como Galvão Bueno e Glória Perez: medidas de prestígio entre os garçons.	145
Foto 3.8 – O etnógrafo entre Reno e Expedito, ilustres garçons da Estudantina, durante o início do baile.	147
Fotos 3.9 a 3.12 – Posturas corporais e expressões do garçom Expedito: entre a impaciência e a descontração, o “bailarismo” e o cansaço.	150
Fotos 3.13 e 3.14 – A caixinha de <i>seu</i> Aloísio e o exercício noturno da piedade cristã, lendo a Bíblia no banheiro da gafieira.	157
Fotos 3.15 e 3.16 – O vendedor de rosas passeia pelo salão da gafieira, sob o olhar favorável de <i>seu</i> Isidro.	159
Doc. 3 – <i>Flyer</i> da “Quinta <i>Black</i> ” na Gafieira Estudantina, anunciando a primeira maratona de <i>charme</i> de 2010.	165
Foto 3.17 – A iluminação reduzida durante as noites de baile <i>charme</i> .	167
Fotos 3.18 a 3.21 – Cenas da “Quinta <i>Black</i> ”, a noite semanal mais movimentada da Estudantina.	169
Foto 3.22 – Início da noite, com grupo de pagode no palco da Estudantina.	171
Fotos 3.23 a 3.26 – Samba nas noites de sexta-feira na Estudantina, com a presença do grupo <i>Só Preto Sem Preconceito</i> e do incansável Reinaldo.	173
Fotos 3.27 a 3.30 – Luiz Melodia, Dorina e Wilson Moreira, convidados de honra da roda de samba da Gafieira Estudantina.	176
Fotos 3.31 e 3.32 – A mesa de som e seu operador Junior.	178

Fotos 3.33 e 3.34 – Sapatos especiais para o baile: a dança já começa antes, com os pés ainda em repouso.	179
Foto 3.35 – Luzes de outrora: luminária do salão, compondo sua aura romântica e saudosista.	182
Foto 3.36 – O salão lotado visto de cima, entre luzes difusas e silhuetas, perfumes e acordes musicais.	188
Foto 3.37 – Casais na pista e senhoras sorridentes na expectativa de um convite para dançar.	190
Foto 3.38 – Mesa de um casal de dançarinos e seus objetos, indicando hábitos, estilos e preferências.	192
Foto 3.39 – A dança da intimidade: corpos envoltos entre boleros e sambas-canções.	194
Fotos 3.40 e 3.41 – A sacada do salão ao ar livre, vista de dentro e de fora.	198
Foto 3.42 – Encontro com Maria Antonietta: breve lição de uma vida inteira dedicada ao ensino da dança de salão.	201
Fotos 3.43 e 3.44 – Mezanino e salão em noites de casa cheia, com direito a celebração de aniversário.	203
Fotos 3.45 e 3.46 – Ao longo do baile, o ritmo acelera na gafieira: retratos do bolero e do “soltinho”.	206
Foto 3.47 – Tristeza estampada nos rostos: é a amarga experiência do “chá-de-cadeira”.	210
Foto 3.48 – A elegância de Pelé no intervalo do baile.	219
Fotos 3.49 e 3.50 – O trombonista e a <i>crooner</i> da banda <i>Devaneios</i> .	224
Foto 3.51 – Naípe de metais da banda <i>Brasil Show</i> : sax tenor, pistom e trombone esquentando o ritmo da gafieira.	226
Foto 3.52 – Encontros finais na pista de dança.	228
 Capítulo 4: Do Palco aos Bastidores	
Foto 4.1 - Edifício onde funcionava a sede da <i>Academia Moraes</i> , ao lado da Igreja da Lampadosa, na Avenida Passos.	231
Foto 4.2 - Jesus entrega troféu a Jaime Arôxa, que relembra seus “primeiros passos” na Estudantina.	240
Doc. 4 – Gafieiras em destaque na agenda <i>Rio Show</i> do jornal <i>O Globo</i> , anunciando apresentação de Dona Ivone Lara na Estudantina.	242
Foto 4.3 – Carlinhos de Jesus recebendo um troféu de Paulinho e da atriz Priscila Marinho no “Baile dos Artistas”	248
Foto 4.4 – A autora de novelas Gloria Perez e o dançarino Kiko em um fim de baile na Estudantina.	250

Fotos 4.5 a 4.8 – Em sentido horário, Jimmy de Oliveira, Stelinha Cardoso, João Piccoli e Isnard Manso em suas academias, todos com passagem pela Estudantina	252
Foto 4.9 – Ritmos da dança, degraus do sucesso: a hierarquia dos passos na <i>Academia Jimmy de Oliveira</i> .	256
Fotos 4.10 a 4.12 – Os atores Anderson Müller, Dirá Paes, Juliana Alves e Stênio Garcia gravando cenas da novela <i>Caminho das Índias</i> na Estudantina.	259
Foto 4.13 – Abraçando as artes: Isidro Page recepcionando Stênio Garcia e Carlinhos de Jesus na Estudantina	260
Foto 4.14 – Vida e morte lado a lado: a Gafieira Elite e a capela onde o compositor Geraldo Pereira foi velado em 1955.	264
Foto 4.15 – O professor e organizador de baile Valdeci de Souza, em seu estúdio de dança em Botafogo.	268
Foto 4.16 – Só damas no salão: excursões de senhoras à “gafieira da novela” acentuam a falta de cavalheiros no baile.	271
Fotos 4.17 e 4.18 – O músico Renato Ritmus, “o DJ que toca e canta”, no comando do “baile-ficha” às quartas-feiras na Estudantina Musical.	272
Fotos 4.19 e 4.20 – Dona Vera, mãe do DJ Renato Ritmus, à frente da gestão familiar do “baile-ficha” da Estudantina.	273
Fotos 4.21 e 4.22 – Uma senhora observa o movimento dos pares de dança no “baile-ficha”, no salão térreo da gafieira.	276
Foto 4.23 – Leandro, Junior, Luís, Jorge, Daiane e Leonardo: alguns dos animados dançarinos da equipe de Renato Ritmus.	277
Foto 4.24 – Dona Terezinha e o segurança Jurandir em noite de festa na Estudantina.	283
Fotos 4.25 a 4.28 – <i>Taxi-gils</i> e seus clientes operários em Fort Peck. O ensaio de Margaret Bourke-White estampou a primeira capa fotográfica da revista <i>Life</i> .	288
Doc. 5 – Cenas de um <i>taxi-dance hall</i> de Nova Iorque apresentados em revista ilustrada britânica de 1934.	289
Doc. 6 – Cartaz do filme “A Vida É uma Dança” (“ <i>Ten Cents a Dance</i> ”), exibido com grande <i>show</i> na Cinelândia: provável inspiração para os <i>dancings</i> cariocas.	295
Fotos 4.29 a 4.32 - Imóveis preservados de antigas gafieiras do subúrbio: no sentido horário, <i>Elite do Méier</i> , <i>Gafieira Cedofeita</i> , <i>Dancing Irajá</i> e <i>Danúbio de Irajá</i> .	297
Fotos 4.33 e 4.34 – Salão da Gafieira Elite, sob o comando de Nieves Ester Page Lopes.	302
Doc. 7 e 8 – Capa e contracapa do LP “Gafieira Tiradentes”, de Heraldo Reis e Orquestra Reverson, com fotos de Fernando Carvalho.	304
Fotos 4.35 e 4.36 – A volta do “ponto dos músicos” na Praça Tiradentes.	305
Fotos 4.37 e 4.38 – A escadaria e a placa do Palco João Nogueira na Gafieira Elite.	306

Fotos 4.39 e 4.40 – Entradas dos antigos <i>Dancing Avenida</i> e <i>Dancing Brasil</i> , no subsolo da Avenida Rio Branco, nº. 277, hoje transformados em boates.	315
Doc. 9 a 17 – Ao longo de décadas, o bom humor prevalece nas capas dos discos dedicados à música das gafieiras.	319
Fotos 4.41 e 4.42 – Robinson comanda o baile no <i>Clube dos Bombeiros</i> em Madureira, enquanto o trombonista da banda <i>Brasil Show</i> testa sua surdina.	324
Doc. 18 e 19 – Prospecto da banda <i>Brasil Show</i> , com o circuito mensal de bailes ligando o subúrbio carioca à Praça Tiradentes.	326
Docs. 20 e 21 – Modestos folhetos anunciando a presença de grandes artistas homenageados na Gafieira Estudantina.	328
Fotos 4.43 a 4.51 – Moreira da Silva, Neginho da Beija-Flor, Gilberto Gil, Luiz Gonzaga, Clementina de Jesus, Maurício Tapajós e Aldir Blanc, Baden Powell e Liza Minelli, Milton Nascimento, Tim Maia: a história da música brasileira passa pela Gafieira Estudantina.	333
Fotos 4.52 a 4.55 – Senhora do palco: Maria Bethânia recebe uma placa do apresentador Jesus, ao lado do maestro Humberto Araújo, Isidro Page Fernandez, Glória Perez, Beth Carvalho e Ademilde Fonseca.	336
Doc. 22 a 27 – Algumas capas da nova safra de discos valorizando as gafieiras.	342
Fotos 4.56 e 4.57 – <i>Seu</i> Isidro e <i>dona</i> Naimmi, entre Glória Perez e Jaime Arôxa, celebrando com bolo e champanhe aniversário da Estudantina.	349
Fotos 4.58 e 4.59 – Isidro e o sobrinho Marquinhos trabalhando no balcão, entre os garçons Expedito e Reno, o segurança Niquinho e a copeira “Ruça” (Wanina).	351
Fotos 4.60 e 4.61 – Escritório de <i>seu</i> Isidro e seus detalhes cenográficos.	354
Fotos 4.62 e 4.63 – Do <i>Elite Club</i> ao sobrado na Rua do Rezende, nº. 18, sede da antiga <i>Vitória Danças</i> : gafieiras criadas por Júlio Simões no centro da cidade.	359
Foto 4.64 – Isidro Page conduzindo imagem de São Sebastião em procissão interna na Gafieira Elite.	361
Foto 4.65 – Os irmãos Ramón e Isidro Page Fernández na entrada da Gafieira Estudantina.	367
Fotos 4.66 e 4.67 – A placa da Prefeitura na entrada fixou a história recriada, enquanto a escadaria nos bastidores revela o antigo comércio no terceiro piso.	372
Fotos 4.68 e 4.71 – A bandeira na fachada dos hotéis e o ambiente de taberna dos bares revelam a discreta presença dos galegos na cidade. Aos domingos na <i>Casa de Espanha</i> , seus proprietários se reúnem para partidas de <i>chinchón</i> com baralho espanhol.	376

Docs. 28 e 29 – Solicitação do Hospital da Venerável Ordem Terceira do Carmo, em 20 de maio de 1915, para obras no terceiro andar da Praça Tiradentes, nº. 79.	383
Foto 4.72 e 4.73 - O fim do namoro na calçada com a venda do <i>Hotel Paris</i> , na Avenida Passos, nº. 7. Na fachada, um anúncio indica o mercado imobiliário aquecido.	387
Foto 4.74 – Em meio às obras, <i>seu</i> Isidro observa a calçada em frente à Gafieira Estudantina, com nova iluminação para atrair o público.	389
Foto 4.75 – Fim de baile: o segurança Niquinho fecha a porta de ferro da Gafieira Estudantina.	391
 Anexos – Mapas e Diagramas:	
1. Praça Tiradentes e adjacências: planta de situação.	426
2. Praça Tiradentes e adjacências: detalhe.	427
3. Cartografia da dança de salão: Praça Tiradentes.	428
4. Cartografia da dança de salão: Cidade Nova.	429
5. Cartografia da dança de salão: Avenida Presidente Vargas.	429
6. Cartografia da dança de salão: Cinelândia.	430
7. Cartografia da dança de salão: Lapa.	430
8. Cartografia da dança de salão: Tijuca.	431
9. Cartografia da dança de salão: Méier e Madureira.	431
10. Cartografia da dança de salão: Irajá e Pavuna.	432
11. Cartografia da dança de salão: Jacarepaguá e Campo Grande.	432
12. Cartografia da dança de salão: Catete e Laranjeiras.	433
13. Cartografia da dança de salão: Botafogo.	433
14. Cartografia da dança de salão: Copacabana e Ipanema.	434
15. Cartografia da dança de salão: Niterói.	434
16. Cartografia da dança de salão: Nova Iguaçu.	435
17. Diagrama de formação dos profissionais da dança de salão no Rio de Janeiro.	435
18. Genealogia da família Page Fernández.	436
19. Cartografia dos espanhóis no Rio de Janeiro: Centro.	436
20. Cartografia dos espanhóis no Rio de Janeiro: Zona Norte.	437
21. Cartografia dos espanhóis no Rio de Janeiro: Catete, Flamengo e Botafogo.	437
22. Cartografia dos espanhóis no Rio de Janeiro: Copacabana.	438
23. Cartografia dos espanhóis no Rio de Janeiro: Leblon, São Conrado e Barra da Tijuca.	438

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
1. A FACHADA DO SOBRADO	18
1.1. O passado mora ao lado	18
1.2. A ruína em movimento	27
1.3. A dança dos endereços	41
1.4. O salão da memória	53
2. A ENTRADA E A ESCADARIA	76
2.1. A entrada da gafeira	76
2.2. A cada degrau do sobrado	92
2.3. Das gafes e gafeiras	110
2.4. Os estatutos moldurados	122
3. O SALÃO DE DANÇA	138
3.1. O cenário e o serviço	138
3.2. Um salão de muitos ritmos	159
3.3. O baile passo a passo	177
3.4. A hora e a vez do samba	218
4. DO PALCO AOS BASTIDORES	230
4.1. Do prazer ao negócio	230
4.2. O “ <i>dancing</i> ao contrário”	266
4.3. Música e hospitalidade	296
4.4. Espanhóis na noite do Rio	350
BIBLIOGRAFIA	392
DICIONÁRIOS	412
INTERNET, JORNAIS E REVISTAS	413
IMPrensa OFICIAL	421
FILMOGRAFIA	424
ANEXOS – MAPAS E DIAGRAMAS	426

APRESENTAÇÃO

“La danse est une confession.
Elle apporte à qui sait la lire avec sang-froid,
les plus instructives révélations sociologiques”.
(Emile Vuillermoz, *Quelques Pas de Danse*)

"São muitas noites dentro da noite".
(Carlos Machado)

“Você já foi a uma gafieira?”. Parafraseando um folheto antigo da Estudantina, convido o leitor a conhecer e refletir sobre um lugar onde a dança a dois é, antes de tudo, expressão de civilidade, tal como observa o antropólogo Marcel Mauss.¹ No plano individual, esse modo próprio de dançar revela os dispositivos de autocontrole, internalizados na elegância dos passos e na regulação física da distância social, que tanto caracteriza a vida urbana. A dança de salão implica em uma troca, na qual a mulher é levada pelo corpo do homem que, delicadamente, o conduz, conforme papéis sociais de gênero bem definidos. Dançar junto é, antes de tudo, considerar alguém; é ver e ser visto, nas representações da vida cotidiana. Porém uma gafieira não envolve só a dança, mas também as competências na execução dos músicos de baile e em todo o serviço necessário para desempenhar a tarefa de acolher bem os visitantes, no exercício cotidiano da hospitalidade: a bilheteira, os seguranças, os promotores de eventos, os garçons, os copeiros, dos encarregados da limpeza até o dono da gafieira.

Os interesses de pesquisa antropológica pela música e pela dança social surgiram desde o Mestrado, porém em um contexto muito diferente, observando festas religiosas e formas de sociabilidade entre músicos devotos no interior de Goiás.² Há um contraste marcante entre o baile urbano das gafieiras e o padrão tradicional da dança no meio rural, em que os jovens de sexo oposto ficam separados e as mulheres observam a dança dos homens, tal como pude analisar durante os “chás” e “catiras” da Folia do Divino nas fazendas de Pirenópolis. Antonio Candido, em *Parceiros do Rio Bonito*, já se referia aos

¹ MAUSS, 2003: 417.

² VEIGA, 2002.

“cantos e danças exclusivamente masculinos” nas festas rurais e a um novo agente de transformação dos costumes vindo da cidade: o “*baile* (nome genérico para as danças modernas de par enlaçado) entra cada vez mais nas zonas isoladas, mas muitos pais não permitem que suas filhas tomam parte nele; quando obtêm esta permissão, elas não devem conversar com o companheiro”.³ Se há, portanto, uma dança urbana, essa é a dança emparelhada, herdeira das nobres danças da corte, trazidas dos românticos salões europeus e popularizadas pelo mundo afora. O Rio de Janeiro, antiga capital dos tempos de D. João VI, foi uma das primeiras cidades americanas a receber diretamente da Europa o modismo dos salões, sendo um dos polos propagadores da novidade que não se restringiria somente aos nobres, atingindo as demais classes urbanas.

A partir de um estudo sobre os ciganos *calon* no Rio de Janeiro e sua inserção no tecido urbano e na sociedade colonial, realizado em parceria com o professor Marco Antonio da Silva Mello e as colegas Patrícia de Araújo Brandão Couto e Mirian Aves de Souza, tive o interesse de pesquisa despertado pela Praça Tiradentes. Desde os tempos coloniais, quando ainda era chamada de Campo dos Ciganos, esse era o epicentro da vida cultural na cidade: antes mesmo da constituição do primeiro grande teatro ali, o lugar era palco de importantes festas e celebrações políticas, nas quais os ciganos ocupavam um papel de destaque.⁴

A partir da etnografia histórica, podemos observar como um estilo de vida pode se transformar em um valor, em uma “ideologia consciente”, como no caso estudado por Marshall Sahlins da reinvenção da dança do *hula-hula* para o mercado turístico no Havaí.⁵ Nas possibilidades de diálogo entre o passado e o presente, constantes ao longo do texto etnográfico, “descobrimos a continuidade na mudança, a tradição na modernidade e até os costumes no comércio”, observa o antropólogo norte-americano. Desde então, entre continuidades e descontinuidades, invenções e reinvenções, estereótipos positivos e negativos, a Praça Tiradentes e seus salões populares de dança ocupam um lugar importante no imaginário urbano carioca.

No início do século XX, as gafieiras eram salões inicialmente frequentados por negros de classe baixa e, segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão, são “uma evidente consequência da reestruturação social ocorrida após a abolição da escravidão”,

³ CANDIDO, 2001: 296.

⁴ MELLO, VEIGA, COUTO & SOUZA, 2009: 80-86.

⁵ SAHLINS, 2007: 531.

quando a população carioca se expandia, com grande número de negros libertos vindos das fazendas, coincidindo com a chegada de numerosas levas de imigrantes estrangeiros. De acordo com o autor:

“Quando esses grupos novos conseguiram sedimentar a sua posição no quadro social da época, entre as suas preocupações estava a de encontrar formas urbanas de diversão (...). Uma das soluções encontradas foi a de um meio termo entre a festa folclórica e o baile citadino representado pelos ranchos: espécies de associações de vizinhos em torno de um grupamento que saía no carnaval, mas durante o ano realizava bailes nas salas onde se guardavam os estandartes e instrumentos do rancho”.⁶

Apesar da *controvérsia das origens* entre os pesquisadores, os salões dos ranchos carnavalescos compartilham parte considerável de sua *topografia legendária* com o samba,⁷ tanto no entorno da Cidade Nova quanto nos subúrbios da Central do Brasil, se instalando também em áreas menos valorizadas da Zona Sul, do Catete a Botafogo. Ainda segundo Tinhorão, “herdeiros daqueles primitivos grupos dos ranchos, os clubes de dança afinal denominados de gafieiras marcaram, a partir do início do século XX, a primeira tentativa de ascensão social das camadas mais baixas da população carioca através da imitação dos bailes dos brancos”.⁸

“Andar na linha” ou “nos trinques” era uma maneira encontrada por seus frequentadores negros de constituírem, também eles e a seu modo, uma “Elite”. Esse valor do traje que ressalta o valor da pessoa e do grupo permanece nos *habitués* de hoje, ciosos de sua elegância e de suas habilidades corporais, especialmente no samba dançado a dois. Por mais que isso pareça uma contradição para outros grupos sociais,

⁶ TINHORÃO, 2005: 206-207.

⁷ HALBWACHS, 1941.

⁸ TINHORÃO, 2005: 207-208.

estar na gafieira é estar na moda, ou seja, em um cenário celebrado em filmes e novelas, na música popular e nas academias de dança.

Apesar das visões negativas, que a consideravam um ambiente imoral e desprezível, a gafieira é um lugar familiar, no duplo sentido do termo: tanto pelas famílias diretamente envolvidas no negócio, quanto também por ser velha conhecida de pessoas de classe média – local frequentado, aliás, por muitos antropólogos, sociólogos, professores universitários e seus estudantes em momentos de lazer. Com sua crítica contumaz, Tinhorão se refere mesmo à “descoberta das gafieiras como fenômeno sociológico”, ao denunciar a “onda de curiosidade” de intelectuais e estudantes da classe média como responsável pela decadência da antiga Estudantina, no início dos anos de 1970. Entretanto, o autor não se refere à nova casa inaugurada com o mesmo nome em 22 de dezembro de 1978, inspirada no grande sucesso da antiga gafieira e no mesmo conjunto de sobrados.

F. B. Veiga, 23/Ago/2007.



Foto A.4 - Lembranças da gafieira: Isidro Page Fernández no primeiro encontro, apresentando seu acervo de fotografias.

Conheci Isidro Page Fernández, recriador da Gafieira Estudantina, na tarde de 23 de agosto de 2007, uma quinta-feira ensolarada na Praça Tiradentes. Não havia quase

ninguém no velho sobrado, somente ele, o encarregado Roberto e a gata Lili deitada sobre uma das mesas no salão vazio. O proprietário espanhol havia proposto a Marília Chang, envolvida com as ações do Polo Novo Rio Antigo e à época minha aluna, a realização de um projeto de recuperação da memória da casa noturna e, assim, me apresentou a ele como pesquisador interessado. A preocupação inicial de *seu* Isidro era recuperar o rico acervo fotográfico que possui, boa parte em péssimo estado de conservação, após anos de desgaste contínuo em um antigo mural feito de compensado de madeira, aonde foram coladas sem nenhum cuidado. Por nossos interesses compartilhados de pesquisa urbana, Marília Chang me convocou para esse primeiro encontro, e eu convidei a colega Neiva Vieira da Cunha. Ficamos muito impressionados em perceber que artistas, músicos e compositores de diferentes gerações, lendas da música brasileira haviam passado por ali. A história visual da Estudantina nos permitia recontar parte considerável da música brasileira.

Logo na primeira visita, descobri que a mesma família de imigrantes espanhóis controlava as duas gafieiras mais tradicionais do Rio de Janeiro: a Gafieira Elite, na Praça da República, e a Gafieira Estudantina, na Praça Tiradentes. Diante do interesse crescente, combinado à satisfação do orientador com os rumos da nova pesquisa de campo, passei a considerar o salão popular de dança como tema da Tese de Doutorado no início de 2008. A partir de então, realizei uma série de nove entrevistas com Isidro Page Fernández em seu escritório, já pensando em utilizar as fotografias para ilustrar um livro de memórias de sua vida e da própria gafieira, escrito em parceria por nós dois, com atenção especial à vida na Galícia e à imigração para o Brasil, à gestão anterior da Gafieira Elite e à recriação da Gafieira Estudantina. A primeira entrevista da série foi no dia de meu aniversário, em 22 de fevereiro daquele ano e, assim que Isidro soube disso, mandou abrir uma garrafa de champanhe e brindamos nossa amizade ainda nascente.

Sobre o processo decisivo de definição da pesquisa doutoral, percebo mais que o tema escolheu o pesquisador do que o contrário. Isidro buscou e finalmente encontrou seu etnógrafo, parceiro interessado em ouvir e em recontar suas histórias. Desde então, descobri que passou a recusar entrevistas com outros pesquisadores e jornalistas. Em 07 de fevereiro de 2009, uma visita de um dia à sua irmã Asunción no pequeno *pueblo* de Bóveda, na Galícia, selou nossa amizade e me fez compreender melhor suas razões sentimentais em permanecer no Rio de Janeiro, apesar das dificuldades cotidianas. A breve, porém significativa viagem à pequena terra natal do dono da gafieira foi

carregada de densidade emocional e será considerada em outra ocasião futura como tema de análise antropológica. Quando retornei ao Rio, as fotografias que tirei do lugar lhe trouxeram grande satisfação. Viraram descanso de tela em seu computador. Logo organizei um grupo de cinco estudantes para trabalhar comigo, dentre os quais destaco Marília Chang, responsável pelo primeiro encontro, e Iane Vianna Garcia, que se converteu em parceira fundamental da série de entrevistas com os dançarinos de salão.



Ao longo das entrevistas com Isidro, percebi que, no fundo, a ideia do projeto de pesquisa era mais do que um diletantismo ou mesmo um interesse preservacionista de seus arquivos pessoais. Tampouco era uma demanda comercial apoiada no passado, mas sim uma *peça de convicção* em sua estratégia de sobrevivência, diante da renovação urbana da Praça Tiradentes. Em muitos momentos, as conversas me faziam recordar o filme “Narradores de Javé”, de Eliane Caffé (Brasil, 2003),⁹ e seus personagens correndo contra o tempo, diante dos desafios narrativos de escrever “histórias de valor” para tentar reverter a inundação de uma cidade por uma barragem.

⁹ Para informações sobre os filmes referidos ao longo do texto, ver filmografia ao final do volume.

À medida que as obras do Programa Monumenta avançam, Isidro demonstra mais ansiedade em não estar devidamente preparado para as mudanças. Quer realizar obras estruturais e investir na memória da casa, cujos vestígios são suas paredes com notícias antigas e um arquivo imenso de fotografias, capaz de atestar o grande prestígio da gafeira no cenário artístico nacional. Enquanto escrevia sobre a Gafeira Estudantina, mudanças repentinas ocorreram na Praça Tiradentes: os pontos de ônibus desapareceram dali, o *Hotel Paris* foi vendido e as prostitutas tiveram que deixá-lo, novos bares e casas noturnas foram inaugurados, calçadas foram alargadas e, em breve, as grades serão retiradas. O prazo previsto para o fim das obras é julho de 2011. No turbilhão dos projetos urbanísticos, as constantes mudanças na própria configuração dos espaços urbanos se antecipavam ao trabalho do antropólogo e, diante da impermanência da forma, rapidamente desatualizavam o texto etnográfico em construção. Em pouquíssimo tempo, as fotografias da pesquisa de campo se transformavam em testemunhos de um período que passou.

Foram horas e horas de conversa despreziosa com Isidro, em seu escritório ou na entrada da gafeira, em que procurei sempre ouvi-lo e entender seus pensamentos, sua perspectiva de comerciante espanhol que restabeleceu a Praça Tiradentes como reduto da dança de salão carioca. Um café, uma água ou uma cachaça acompanhavam nossos encontros e ele já não se incomodava mais em receber outras pessoas em minha presença: o carpinteiro que vinha avaliar o desgaste no assoalho, o fornecedor de bebidas, o candidato a garçom, o irmão e os sobrinhos. Ligava para a irmã Asunción na Espanha e me passava o telefone para falar com ela. Isidro sinalizou várias vezes que depositava em mim expectativas, confiança e amizade fraterna, dividindo histórias, opiniões, intimidades. Quando lhe apresentei a duas produtoras culturais interessadas no projeto, declarou que me considerava como se fosse um irmão. Curiosamente, antes de me aproximar, ouvi muitos comentários sobre as dificuldades em lidar com ele, certamente por suas opiniões fortes e cobranças incisivas.

Credito o sucesso da pesquisa de campo realizada a esse par de atitudes, a *constância* e a *disponibilidade*, fundamentalmente necessário à situação etnográfica, tal como observa o antropólogo Hélio R. S. Silva.¹⁰ A tal ponto minhas conversas com Isidro avançaram que, em uma noite de verão de 2011, ele me convidou para ver as obras de reforma da Praça Tiradentes e fomos tomar um café no *Boteco da Praça*, na

¹⁰ SILVA, 2007: 36.

esquina da Rua Imperatriz Leopoldina. Quando ele se virou para mim e disse: “Estive pensando em ter um gerente trabalhando comigo na Estudantina e já escolhi a pessoa... Seria você”. Tive que recusar com muito tato para não feri-lo. Quando expus meu imenso orgulho com o convite, explicando, no entanto, que minhas atividades eram outras, Isidro emendou com sua argumentação sedutora e convincente: “Mas você aprende rápido! Um professor, que é capaz de controlar uma sala de aula, pode perfeitamente gerenciar aquilo ali”. Assim, mais uma vez recorro ao pesquisador e amigo que realizou sua pesquisa anos atrás há algumas quadras dali, convivendo com os travestis na noite da Lapa, para lembrar que “a experiência emocional em campo vem modelada conceitualmente” pela etnografia.¹¹

Além de “Narradores de Javé”, há outras inspirações cinematográficas para a construção do texto etnográfico: o filme “Chega de Saudade”, de Laís Bodansky (Brasil, 2007), conduzindo o roteiro com os diferentes ritmos musicais, fazendo aflorar paixões e dramas no salão popular de dança. E também o clássico “O Baile”, de Ettore Scola (França/ Itália/ Argélia, 1983), marcado pela ausência de diálogos, explorando unicamente a música e a linguagem corporal dos atores. O filme retrata possibilidades de encontro e desencontro em um salão de dança francês recuando dos anos 1980 até a década de 1930, passando por turbulentos anos de guerra e ocupação nazista. O personagem inicial é o garçom acendendo as luzes, ligando a vitrola e criando a ambiência para a dança e o recurso narrativo de passagem do tempo são as fotografias emolduradas na parede do salão.

Apesar da grande visibilidade e apelo do tema nos filmes, nas novelas de televisão ou mesmo entre as referências da chamada “cultura popular”, chama atenção o fato de que o ambiente das gafeiras e dos *dancings* tenha sido muito pouco estudado. Para se ter uma ideia, tanto na Biblioteca Nacional quanto no acervo de bibliotecas da UFRJ, há somente um título com a palavra “gafeira”, de um livro sobre dança de salão editado pelo próprio autor, um engenheiro apaixonado pelo assunto.¹² O mesmo pode se constatar nos arquivos jornalísticos. No acervo do jornal *Correio da Manhã* (1901-1974) no Arquivo Nacional, não há uma referência sequer à dança de salão ou aos lugares onde era praticada na cidade. O pesquisador musical Sérgio Cabral escreveu a esse respeito na biografia da cantora Elizete Cardoso:

¹¹ *Idem, ibidem*: 38.

¹² PERNA, 2005.

“Em minhas pesquisas nos jornais da época [anos 40], não encontrei uma só reportagem e nem mesmo uma notícia sobre os *dancings* cariocas. O curioso é que, através de depoimentos pessoais, soube que eram os locais preferidos dos jornalistas boêmios do Rio de Janeiro. Em outras palavras, locais de divertimento, mas não de trabalho. Mas a falta de um comentário ou mesmo de uma notícia sobre os excelentes conjuntos musicais e cantores que se apresentavam lá só pode ser consequência de um preconceito. Os *dancings* não eram bem-vistos pelas ‘famílias’”.¹³

Daí a necessidade fundamental de se reconstituir, a partir de um estudo antropológico, a memória social das gafeiras e *dancings* cariocas, tendo como ponto de partida e base da etnografia a Gafieira Estudantina. Para realizar essa tarefa, busquei inspiração em trabalhos anteriores de Sociologia e Antropologia sobre a dança social, especialmente na pesquisa clássica de Paul G. Cressey sobre os *taxi-dance hall* de Chicago e suas características passíveis de interessantes comparações.¹⁴ Procurei dialogar com as etnografias recentes de Andréa Moraes Alves, Mariana Massena e Virna Virgínia Plastino sobre o circuito de bailes e academias no Rio de Janeiro¹⁵ e também com a pesquisa de Sigrid Hoppe sobre outras modalidades de dança existentes na metrópole carioca.¹⁶ Os trabalhos de Maria Inês Galvão Souza e João Silva Junior sobre o tema também foram importantes para a pesquisa, especialmente por considerarem a Gafieira Estudantina em suas análises,¹⁷ bem como outros livros sobre a dança de salão e seus expoentes, escritos por Teresa Drummond, Marco Antonio Perna, Carlinhos de Jesus e Milton Saldanha.¹⁸

Além da ambiência dos *dancings* e gafeiras no livro de Sérgio Cabral sobre a cantora Elizeth Cardoso, a biografia do sambista e compositor Geraldo Pereira, escrita por Alice Duarte Silva de Campos, Dulcinéa Nunes Gomes, Francisco Duarte e Nelson

¹³ CABRAL, s.d. [1994]: 60.

¹⁴ CRESSEY, 1932.

¹⁵ ALVES, 2004; MASSENA, 2006; PLASTINO, 2006.

¹⁶ HOPPE, 2000.

¹⁷ SOUZA, 2009; SILVA JR., 2010.

¹⁸ DRUMMOND, 2004; PERNA, 2005; JESUS, 2005; SALDANHA, 2007.

Sargento, traz um capítulo sobre as antigas gafieiras.¹⁹ Outro livro já citado, *Os Sons que Vêm da Rua*, de José Ramos Tinhorão, também dedica um excelente capítulo analisando a ascensão e a decadência das gafieiras cariocas.²⁰ Leituras anteriores sobre a música brasileira e seus ritmos, biografias de artistas e conhecimento musical prévio foram de grande valia para a realização desta pesquisa.

O fato de “saber onde fica o dó no piano” – como gosta de dizer o professor Marco Antonio da Silva Mello, também ele um iniciado em acordes, harmonias e melodias – contribuiu muito para essa fase da pesquisa e para estabelecer no campo uma proximidade maior com os músicos e seu mundo particular. A alta produção bibliográfica dos jornalistas e pesquisadores musicais sobre nomes expressivos da música brasileira, no entanto, contrasta com a produção bastante reduzida em Antropologia sobre músicos urbanos e suas formas de sociabilidade, salvo algumas pesquisas, dentre as quais destaco a de Hermano Vianna sobre a relação entre os precursores de samba carioca e os intelectuais modernistas e a de José Jorge P. Santiago sobre as sociedades musicais como expressão de urbanidade no final do século XIX.²¹ “Músicos ambulantes! Um momento houve em que todos desapareceram, arrastados por uma súbita voragem”, já observara João do Rio em 1906, com o modismo da música gravada e executada em gramofones nos cafés, botequins e salões.²² Passado mais de um século, os músicos cariocas reaparecem em movimentos cíclicos, tendo a gafieira como espaço fundamental de reorganização.

A respeito dos distintos grupos sociais presentes na Gafieira Estudantina – os dançarinos, os músicos e o *staff* da casa noturna – observo que o primeiro é foco de diversas etnografias, realizadas, sobretudo, por pesquisadoras que procuram se iniciar ou já eram iniciadas na dança de salão; o segundo grupo é tema dos jornalistas biógrafos e o último aparece como mero coadjuvante nos dois casos. Em termos espaciais, tendência dos autores que se dedicaram ao tema é observar os dançarinos na pista de dança, sobre os quais recaem todos os olhares no salão, e, em menor escala, os músicos no palco. Quase nunca se interessam pela administração e pelo serviço, ou seja, pelos bastidores dos velhos salões de dança que lhes permite, efetivamente, funcionar. A ponto de Isidro se transformar em “Manolo” em um dos trabalhos etnográficos,

¹⁹ CAMPOS *et al.*, 1983: 79-83.

²⁰ TINHORÃO, 2005: 206-216.

²¹ VIANNA, 2004; SANTIAGO, 1998.

²² RIO, 2005: 178.

deixando escapar certa indiferença ou mesmo uma antipatia cultivada pelo *backstage* das gafeiras, talvez por influência de algumas impressões negativas dos dançarinos.

Aqui interessa particularmente uma análise antropológica integrada da dança de salão, da atuação dos músicos em conjunto e, ainda, dos procedimentos e conflitos que envolvem a administração de uma casa noturna. É somente a configuração desses três grupos sociais, com suas formas de sociabilidade próprias e estereótipos recíprocos, que torna o baile possível e o encontro favorável. A família de proprietários das duas gafeiras cariocas que resistem ao tempo, por sua vez, permite abordar ainda outro objeto pouco estudado por historiadores e praticamente inédito na Antropologia: a presença conspícua de espanhóis da Galícia no comando de negócios de entretenimento e lazer noturno no Rio de Janeiro.

Nos bastidores da gafeira, em frutífero e constante diálogo com seu proprietário, não estou propriamente lidando na pesquisa etnográfica com um *nativo*, no sentido antropológico do termo, mas com um *estrangeiro*, com todas as implicações da posição que lhe faculta objetividade no trato com o outro e uma capacidade aguda de observação, tal como analisa o sociólogo Georg Simmel.²³ Esse é um dos principais autores considerados na discussão teórica desta pesquisa, ao lado de outras referências como Maurice Halbwachs, na discussão sobre a memória coletiva; Marcel Mauss, a propósito das técnicas corporais na dança de salão e das formas de reciprocidade na relação dos músicos com a gafeira;²⁴ Erving Goffman, sobre as representações do *self* e as distintas modalidades de interação na cena pública;²⁵ e Howard Becker, na observação dos *mundos da arte* e da sociabilidade particular dos músicos a serviço da dança de salão.²⁶

A propósito dos bailes, diante de uma forma de sociabilidade basicamente pautada pela comunicação não-verbal, o texto etnográfico e suas considerações teóricas se voltaram para a sinestesia do salão, com foco não somente nos movimentos corporais, mas também no gosto musical compartilhado, na percepção visual, nas experiências de toque e de olfato, se apoiando em autores que, assim como Georg Simmel e Edward Hall, produziram reflexões sociológicas e antropológicas sobre os sentidos. Essa foi a forma encontrada para considerar as sensações e cognições próprias

²³ SIMMEL, 1983: 184-186.

²⁴ HALBWACHS, 1952 e 2006.

²⁵ GOFFMAN, 1974, 1988, 2005 e 2010.

²⁶ BECKER, 1951, 2008 [1963] e 2008 [1982].

dos músicos e dos dançarinos, envolvidos em atividade coletivas que dispensam sequer de apresentação prévia entre as pessoas, engajados no que Robert Ezra Park chamou de *ação conjugada*.²⁷

A partir da teoria sociológica de Erving Goffman, procurei me valer de sua analogia da sociedade com o teatro e suas estimulantes derivações exploradas pelo autor a partir do vocabulário da dramaturgia: os papéis, os protagonistas, os coadjuvantes, a máscara, a cena, o enredo, o texto, a ação, a representação, o público, o palco, os bastidores. No livro *O Teatro e seu Espaço*, o diretor inglês Peter Brook reflete sobre o palco como reflexo da vida, mas de uma vida que não pode ser revivida: “O teatro é a arena onde pode ocorrer uma confrontação viva”.²⁸ Refletindo sobre os aspectos teatrais do cotidiano, o autor afirma: “Posso escolher qualquer espaço vazio como um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro o observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica”.²⁹ Diferente do cinema, relacionado ao passado, o teatro é uma “antiga potência” que, no entanto, se afirma no tempo presente.³⁰

Além das leituras teóricas e da pesquisa de campo realizada na Estudantina desde 2008, o ano seguinte foi marcado por uma série de entrevistas com dançarinos, músicos, funcionários, *habitués*, empresários culturais e imigrantes espanhóis. Se, por um lado, não foi possível utilizar as 60 entrevistas gravadas na realização deste trabalho, por outro me permitiram compreender melhor o universo de pesquisa, mapear e determinar minhas escolhas e reunir material para desdobramentos futuros da pesquisa.

Do mesmo modo, reuni grande número de notícias publicadas, prospectos de bailes, panfletos e cartões de visita de academias de dança e do comércio da Praça Tiradentes, constituindo um rico acervo impresso. Desse conjunto, destaco as excelentes reportagens de jornal, filipetas de bailes e fotografias dos arquivos pessoais de Isidro e de Paulinho, diretor artístico da casa noturna, muitas delas referidas ou anexadas ao longo do trabalho. Também visitei arquivos históricos e cópia de documentos antigos do edifício da Estudantina, assim como analisei diversas informações sobre as gafeiras do passado disponíveis na imprensa oficial, na busca por endereços, nomes de proprietários, carreiras profissionais e sucessões em negócios, um dispositivo de pesquisa que se converteu em um grande achado.

²⁷ PARK, 1949: 210-211.

²⁸ BROOK, 1970: 104.

²⁹ *Idem, ibidem*: 1.

³⁰ *Idem, ibidem*: 103

F. B. Veiga, 30/Out/2009.



Foto A.6 – Visão panorâmica da Praça Tiradentes, com a Estudantina escondida por trás da copa das árvores, e o Campo de Santana ao fundo.

Desde as minhas primeiras experiências de pesquisa empírica, venho utilizando a linguagem fotográfica,³¹ buscando valorizar os significados de cada imagem e, ao mesmo tempo, prezando pela qualidade estética do material. Durante a pesquisa de campo, realizei vasta documentação visual, tendo em vista a constituição de um acervo próprio. Assim, procurei realizar o duplo expediente da fotografia como instrumento de pesquisa nas Ciências Sociais, tal como analisa o antropólogo Milton Guran: a “fotografia para descobrir”, ajudando a reconstituir espaços, personagens, situações e detalhes cenográficos, como um dispositivo complementar ao caderno de campo; e a “fotografia para contar”, apoiando a etnografia e suas interpretações.³²

Na busca das articulações entre a imagem e o texto, procurei traduzir, na narrativa etnográfica e também em imagens, os modos de “andar e ver” do pesquisador,³³ realizando um percurso narrativo que começa com as ruínas da Praça Tiradentes e, no fim, retorna a ela, em meio às reformas urbanas em curso. Como inspiração, o modo como Bronislaw Malinowski utilizou a fotografia, em seus clássicos estudos sobre os melanésios do Pacífico Ocidental, assim como o casal Gregory

³¹ VEIGA, 2006: 133-149.

³² GURAN, 2002: 95-108.

³³ SILVA, 2009: 174-182.

Bateson e Margaret Mead, registrando o “caráter dos balineses” em sua linguagem gestual e corporal.³⁴ Os encadeamentos e paralelismos do texto etnográfico com fotografias de qualidade organizadas em pranchas me valeram como referências preciosas, no intuito de produzir uma reflexão antropológica em diálogo com a fotografia, estabelecendo focos de atenção, diálogos e cortes, comparações e contrastes em relação à linguagem escrita.

“Um, dois, três, quatro... Um, dois, três, quatro... De novo!”: é o que se houve nas aulas de dança de salão em academias. A divisão em quatro capítulos, cada um dos quais com quatro itens, se inspira no compasso musical dos diferentes ritmos dançados no salão da Estudantina. São quatro passos em busca do equilíbrio e da solidez no espaço, uma lição dos dançarinos e dos músicos, ordenados em capítulos crescentes – ou compassos mais longos – que procuram conduzir o leitor de fora para dentro da gafieira, e dessa para outras regiões da metrópole carioca. A partir dessa estrutura, busquei compreender como uma gafieira relacionada ao passado resiste ao tempo no Centro da cidade, sendo reinventada com base na memória coletiva, e também como se articulam as formas de sociabilidade e de acolhimento dos dançarinos e músicos à gestão familiar de um imigrante galego-espanhol.

O primeiro capítulo, “A Fachada do Sobrado”, considera as ruínas da antiga Estudantina Musical, no nº. 75 da Praça Tiradentes, como cenário de descobertas e do exercício da *arqueologia urbana*. O lugar constituiu uma referência fundamental para Isidro Page Fernández reabrir sua casa noturna no edifício ao lado e o rebatizar com o mesmo nome, em referência ao salão da memória dos mais antigos frequentadores. Narrativas e reportagens permitiram reconstituir o que era a antiga Estudantina, inaugurada no bairro de Laranjeiras, passando por diferentes imóveis até chegar ao Centro da cidade. No novo endereço, em meio ao sucesso do teatro de revista, firmou-se sua relação cultural com o movimento negro incipiente dos anos de 1950 e, na década seguinte, com a militância política de esquerda. Em pouco tempo, a gafieira viveu seu esplendor, com o sucesso contagiante do famoso *Bar Zicartola*, e o posterior abandono, levando ao fechamento dessa e de outras tantas gafieiras do passado.

Com o título de “A Entrada e a Escadaria”, o capítulo seguinte trata das situações cotidianas na portaria do salão de dança, espaço de conflito e de negociações,

³⁴ MALINOWSKI, 1978; BATESON & MEAD, 1942. A propósito da utilização da fotografia por esses autores em suas pesquisas antropológicas, ver SAMAIN, 1995 e 2004; e BECKER, 1996.

onde o proprietário e o *staff* inspecionam o público e sua “indumentária”, tal como se referem os famosos “estatutos da gafieira”. Aqui o quadro de regras locais é objeto de análise minuciosa, tentando desvendar o conteúdo moral suas proibições e, nas entrelinhas, tudo aquilo que é permitido, fora de suas regulações. O *hall* de entrada e a bela escadaria de madeira figuram como lugares de ambientação e de adesão, tanto ao mundo das regras quanto ao ambiente sensorial. O capítulo também discute a origem, os usos e os significados da palavra *gafieira*, 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*, porém sem nenhum respaldo dos linguistas, motivando a ira de *seu* Isidro contra a falsa etimologia e reacendendo os estigmas que recaem sobre esses ambientes noturnos.

O terceiro capítulo, “O Salão de Dança”, tem início com a descrição do cenário, seguida das formas de acolhimento dos garçons. A etnografia da pista, o espaço mais nobre da casa noturna, apresenta as modulações de sua programação semanal – quintas-feiras com *black music*, sextas com roda de samba e pagode e, aos sábados, o clássico baile de gafieira. A música envolvente, as sensações e as interações vivenciadas pelos dançarinos seguem em andamento crescente, no fluxo de diferentes ritmos que se sucedem, até atingir seu nível máximo no final do baile, com o samba dançado a dois. Em uma atmosfera marcada pela comunicação não-verbal, em contraste com o estado geral de viva satisfação, por vezes ocorrem situações de embaraço culminando com expressões públicas de tristeza, desencanto, vergonha, raiva ou ciúme. A circulação das bandas e dançarinos por diferentes salões também conduziu à observação mais ampla do circuito carioca de bailes, com grande expressão na gafieira da Praça Tiradentes e nos clubes dos bairros de subúrbio.

O último e maior capítulo, “Do Palco aos Bastidores”, percorre lugares de visibilidade e de penumbra, dentro e fora da gafieira, ao analisar formas de iniciação e de sociabilidade dos dançarinos, dos músicos e dos comerciantes espanhóis na noite carioca. Primeiramente, analisa como o ensino da dança de salão se expandiu, a partir das aulas da famosa professora Maria Antonietta, tendo a Gafieira Estudantina como importante lugar de articulação. Desde esse tempo, as novelas de televisão de Glória Perez se tornaram um poderoso meio de visibilidade e divulgação da casa. A profissionalização dos dançarinos segundo linhagens de aprendizado, as carreiras de sucesso e a proliferação das academias, contudo, trouxeram novas dinâmicas à dança de

salão, padronizando estilos e produzindo um novo e inusitado serviço nos bailes: “o dançarino de aluguel”.

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. Por fim, se analisa o modo como imigrantes espanhóis da Galícia se estabeleceram em negócios de entretenimento no Rio de Janeiro, mantendo há décadas em funcionamento as duas últimas gafieiras que restam na cidade, e as dificuldades cotidianas de gestão do negócio em meio à pressão imobiliária motivada pelo projeto de “renovação urbana” da Praça Tiradentes.

No anexo ao final, figuram mapas que permitem conhecer melhor as instituições estabelecidas ao redor da Praça Tiradentes e o comércio local, conforme os ramos de atividades. Há ainda a cartografia da dança social carioca, situando antigas gafieiras e *dancings*, clubes e salões, academias de dança e sapatarias especializadas. Diagramas da formação dos dançarinos e a genealogia de parentesco da família Page Fernández permitem compreender as formas de transmissão do conhecimento e de seus ofícios. Mapas indicando a presença dos espanhóis galegos no Rio de Janeiro, em gafieiras, casas noturnas, hotéis, motéis, bares, restaurantes e também em suas instituições próprias, nos permitem visualizar a presença discreta, porém expressiva, desses imigrantes em diferentes bairros, sobretudo no Centro e na Zona Sul carioca.

Peço licença para o uso do humor na narrativa etnográfica, dando tempero cômico a certas passagens. Por vezes, não resisti em me filiar à verve humorística que o tema inspira desde as canções de Chiquinha Gonzaga em “Forrobodó”, passando pelas peças de Nelson Rodrigues, até os sambas de Billy Blanco e Nei Lopes. O riso esteve presente desde a primeira vez que fui à Gafieira Elite, na homenagem ao sambista Zé Kéti, em março de 1998, um ano antes de seu falecimento. De olhos fixos e sem jamais ter me visto, o compositor veio lentamente até minha mesa e me confessou, sem nenhum pudor, estar orgulhoso de sua prótese peniana! Apesar de todo o “respeito” exigido pelo ambiente, havia e ainda há espaço para algumas “saliências”, como revelam, por exemplo, as conversas na entrada da gafieira e mesmo os sinônimos mais jocosos dos salões populares de dança.³⁵ Minha primeira estada na Praça Tiradentes foi

³⁵ Registrados e explorados por João Gabriel Teixeira em seu projeto experimental “A Sociologia Dança”, no Laboratório Transe da Universidade de Brasília. TEIXEIRA, 2010: 7.

na mesma época, assistindo Moreira da Silva no projeto Meio Dia e Meia do *Teatro João Caetano*. Quase não havia ninguém. Fui falar com o artista no camarim e, quando contei que havia lido sua biografia, enorme foi sua satisfação: “Isso é que é um verdadeiro fã!”. Saímos do teatro de braço dado, enquanto Albino Pinheiro lhe dava o outro braço, até que pudesse alcançar um táxi ali em frente.

A arte, para o escritor russo Liev Tolstói, mais do que um meio de prazer, é uma forma expressiva de comunicação, “uma condição da vida humana”.³⁶ Segundo o autor, “nessa capacidade das pessoas de se contagiar com sentimentos de outras pessoas se fundamenta a ação da arte”.³⁷ Sendo, portanto, a expressão sincera, clara e singular de um *sentimento contagiante*,³⁸ mais do que pela emoção da dança e da música, fui arrebatado ao longo da pesquisa de campo por histórias envolventes, contadas por inúmeras pessoas. Embora a etnografia não seja propriamente uma arte, mas dialogue com o romance pelo viés da narrativa,³⁹ espero poder aqui contagiar o leitor com sentimentos vividos – não necessariamente por mim, mas, sobretudo, por meus interlocutores, fossem eles célebres ou desconhecidos – tornando vivo e buscando transmitir o *estado de espírito* dos sujeitos desta pesquisa, que compreenderam seu sentido, lembraram momentos na gafieira e delicadamente me contaram suas vidas.

Acervo Paulo Roberto dos Santos de Souza.



Você já foi
a uma gafieira?

Então venha conhecer
a gafieira mais tradicional
da cidade e dance ao som
de uma grande orquestra
em um ambiente alegre
e sadio.

GAFIEIRA
ESTUDANTINA

“A gafieira do Rio antigo”

BAILES: Quinta das 22:30 às 3:30 hs
6ª e Sábados das 23 às 4 hs.

COM ESTE PAGA SÓ R\$ 5,00

Praça Tiradentes, 79/81
Tels.: 232-1149 / 232-7407 - Tel/Fax.: 242-1119
232-7327 / 507-8067

Doc. 1 - Folheto da Gafieira Estudantina da década de 1980.

³⁶ TOLSTÓI, 2011: 95. Agradeço a Soraya Silveira Simões por me sugerir a leitura desse texto revelador sobre o que é arte.

³⁷ *Idem, ibidem*: 96.

³⁸ *Idem, ibidem*: 102-103.

³⁹ SILVA, 2009: 184.

1. A FACHADA DO SOBRADO

“Para eles, perder seu lugar no canto de tal rua,
à sombra de tal muro ou de tal igreja
seria perder o apoio de uma tradição
que os protege, sua única razão de ser.”
(Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva*)

“Um homem velho é uma ruína pensante.”
(Provérbio popular)

1.1. O passado mora ao lado

Na fachada do antigo sobrado da Praça Tiradentes de números 79 e 81, um conjunto de faixas, fixado nas grades azuis de ferro batido e retorcido que dão proteção à velha sacada, chama a atenção de quem passa por ali. Um *banner* ilustrado anuncia a programação semanal: “Estudantina Musical: baile de dança de salão com Renato Ritmus. Equipe de dançarinos Regina Vasconcelos. Ficha: R\$ 1,50. Todas as quartas-feiras, das 18 às 22 horas. Ingresso: R\$ 10,00.” Ao lado do estandarte, uma faixa estendida anuncia outra atração ao público: “Aqui na Estudantina, todas as 5^{as}. feiras: *Quinta Black* com o melhor do Charme. Os melhores DJs do Rio!”. Uma faixa maior diante das janelas antigas completa o conjunto de informativos culturais: “Roda de samba na Estudantina. Show com *Só Preto Sem Preconceito*. Noca da Portela completando 50 anos de carreira, recebendo o troféu 80 anos da Estudantina. Sexta, 12 de Junho, às 20 horas”. E para completar, mais uma grande atração: “Domingo, 28 de Junho, 16 horas. Estudantina Musical apresenta: *baile-show* com Elymar Santos. Convites e reservas de mesas: 2232-1139”.¹

As faixas feitas manualmente se renovam conforme a programação, anunciando bailes, festas e espetáculos musicais, formando um grande mural urbano de atrações nos três andares do antigo edifício. Andando a pé, da janela do ônibus, ou ainda esperando o coletivo para bairros da Zona Norte e da Zona Oeste em um dos muitos pontos existentes ao redor da Praça Tiradentes, o passante acompanha a programação da

¹ Atrações anunciadas na fachada da Gafieira Estudantina em 10 de junho de 2009.

gafieira Estudantina Musical. Trata-se de uma das casas noturnas consideradas mais “tradicionais” da cidade, referência como salão de dança popular e cenário de inúmeros filmes, videoclipes, 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.

F. B. Veiga, 30/Jul/2010.



Foto 1.1 – Painel de faixas com atrações musicais anunciadas na Gafieira Estudantina. À esquerda, janelas do edifício vizinho em ruínas deixam transparecer o céu nublado.

“Mas a Estudantina antigamente era aqui em cima”, esclarece Américo, dono de uma banca de balas e doces instalada em frente ao imóvel vizinho, e aponta exatamente para o sobrado de números 75 e 77, cujos tetos, assoalhos e paredes internas desabaram anos atrás. Só resta agora sua fachada intacta, idêntica à da Estudantina e que, dobrando a Rua da Constituição, forma um amplo conjunto de três andares, somando

aproximadamente onze imóveis, entre lojas e sobrados, e mais de sessenta janelas com ornamentação em ferro e gnaisse.² Ali também estão a filial da *Livraria São José*, no nº. 85, o antigo salão do *Bilhar Guarany*, no segundo andar do nº. 87, e o botequim da esquina, o *Princesa do Norte Lanches*. Também compartilhando a mesma estrutura construída, nos números 1 e 3 da Rua da Constituição, está a *Sax Music Instrumentos Musicais*, especializada em compra, venda, troca e reforma de instrumentos de sopro de segunda mão. No nº. 5, está a *Danil Distribuidora de DVDs* e, no nº. 7, a *Gustomiza Distribuidora de Bebidas*. No alto da fachada, bem na esquina, figura discretamente o ano de construção do antigo edifício: 1895.

O uso da fachada do sobrado como painel público de comunicação com a rua parece não ser nenhuma novidade. Ao contrário disso, aponta para narrativas de um Rio de Janeiro de outros tempos, como as do comerciante e construtor de pianos C. Carlos J. Wehrs, filho de imigrantes alemães, que descreve o cotidiano carioca na virada do século XIX para o XX em seu livro de memórias:

“A maioria das casas possuía somente o andar térreo e o sobrado, já que casas de três andares havia realmente poucas; geralmente as vendas nas esquinas (...). Muitas casas na parte antiga da cidade possuíam na platibanda do frontispício, como enfeite, sacadas devidamente gradeadas, mostrando, nas extremidades das mesmas, hastes de ferro batido, encimadas por globos de porcelana ou de vidro, e alcançáveis através de portas, que para lá se abriam. Em dias de gala pendiam, desses balcões, tapetes preciosos, bandeiras, etc., e as proximidades eram enfeitadas com lanternas de papel ou lampiões de vidro, triangulares, mostrando em suas faces as armas imperiais, gravadas ou pintadas. A casa que não aderisse a essa manifestação recebia pedradas nas vidraças das janelas

² O gnaisse facoidal emoldura a paisagem do Rio de Janeiro em monumentos naturais como o Pão de Açúcar, o Corcovado, o Morro Dois Irmãos e a Pedra da Gávea e é conhecido como “a mais carioca das rochas”. Foi bastante utilizado como pedra de cantaria, na ornamentação de fachadas de edifícios nobres da cidade, como a matriz do Banco do Brasil (hoje CCBB), a primeira sede da Casa da Moeda (hoje Arquivo Nacional), a antiga Escola Politécnica (hoje IFCS-UFRJ), o Museu Nacional de Belas Artes e a igreja da Candelária. MANSUR *et al.*, 2008.

pois, tolerância, mormente em dias de festa da igreja católica com procissão, não se conhecia”.³

De certo modo, e sem a mesma pompa nem a inflexão religiosa do passado, o sobrado da gafeira ainda mantém seu calendário ciclicamente renovado em suas sacadas. Suas faixas e cartazes de comunicação imediata são *alegorias urbanas*,⁴ emoldurando o próprio edifício com elementos visuais que tanto caracterizam a estética das grandes cidades na composição de ambientes e cenários.⁵

Na calçada, durante o dia todo, um senhor magro e carrancudo fica ouvindo rádio em um banco de tábua, guardando o ponto para a banca de doces, dando guarida para fiscais e motoristas de ônibus da praça.⁶ Trabalha para Américo e, muitas vezes, cuida da barraca de doces em seu lugar. Enquanto abre o cadeado para retirar da ruína que serve como seu depósito um grande saco de pacotes de biscoitos, Américo, um sujeito de meia idade e poucas palavras, me conta: “Eu tenho quarenta anos de Praça Tiradentes, mas não cheguei a alcançar a antiga Estudantina aqui não, sei que ela fechou em 1968. Cheguei aqui dois anos depois como guardador de carros, e há dezoito anos tenho essa banca de doces aqui na entrada da gafeira”. Conta isso e sai de cena, indicando não querer prolongar muito mais a conversa.

Não era a primeira vez que me deparava, em meio ao conturbado centro da metrópole carioca, com a longa permanência de uma vida vivida na Praça Tiradentes. Entretanto, novamente isso me chamava a atenção, enquanto esperava mais um baile começar na gafeira: como, em pleno centro da cidade, em um lugar marcado pela movimentação constante de pedestres, carros e ônibus, algumas pessoas passavam diariamente horas a fio nas calçadas ao redor da praça. Foi então que descobri que, sabiamente, Américo mudou de atividade, pois sua banca de doces e guloseimas se converteu em uma espécie de parada obrigatória na porta da Estudantina: é ali que as pessoas compram balas, dropes, pastilhas e chicletes antes de entrar no baile. Cuidar do

³ WEHRS, 1980: 55-56.

⁴ GASTAL, 2006.

⁵ Sobre a publicidade estampada e sua função estética na cidade, ver o livro *O Cartaz* de Abraham MOLES. Segundo o autor, “mais do que a função de solicitação, é a sua função de paisagem urbana que vai nos interessar”. In: MOLES, 2004: 220.

⁶ Em setembro de 2010, os nove pontos finais de ônibus do entorno da Praça Tiradentes foram transferidos para a Praça da República, como parte do projeto de “renovação urbana” do centro histórico do Rio (MONTI in *O DIA ONLINE*, 07/Jul/2010). Tal medida afetou bastante o comércio formal e informal local – entre esses, o próprio negócios de Américo.

hálito com uma providencial visita à banca do camelô é um gesto sutil, porém obrigatório para se engajar na dança social, onde vigora o regime da *distância íntima*⁷ entre as pessoas e o hálito pode ser motivo de afastamentos, recusas para a dança e comentários impiedosos. Portanto, é preciso andar prevenido com balas para uso próprio ou até mesmo para ofertá-las delicadamente no momento da dança.

F. B. Veiga, 06/Ago/2010.



Foto 1.2 – Pontos de ônibus, vistos da sacada da Estudantina, antes de serem removidos. Com o ritmo acelerado da “renovação urbana”, a etnografia já pertence ao passado.

Pouca iluminação na fachada, nenhum letreiro luminoso. A música em alto volume invade a calçada e embala a espera de quem vai para Madureira, Realengo e Padre Miguel, nos pontos de ônibus logo em frente. Na face oeste da Praça Tiradentes, entre a Avenida Visconde do Rio Branco e a Rua da Constituição, estão as fachadas em estilo arquitetônico idêntico da “velha Estudantina” e da “nova Estudantina”, disfarçadas entre as copas dos oitis (ver anexo: Mapas 1 e 2). Antigamente, a casa noturna era muito menor: ocupava só a parte superior do nº. 75 e o equivalente a três janelas, com um salão comprido de tábua corrida que ia até o fundo do sobrado. O debate sobre o imóvel em

⁷ HALL, 2005: 145-49.

ruínas e o que fora o antigo salão é motivo de conversa nos momentos de espera, em que fragmentos de uma memória não vivida pelo *staff* atual da casa noturna vão se encaixando como um quebra-cabeça, reunindo impressões dos frequentadores com mais de quarenta anos de dança, que se orgulham de terem dançado no antigo salão.

No dia seguinte, voltei à Praça Tiradentes no final da tarde para fotografar o antigo sobrado. Já havia feito várias fotos da fachada do imóvel, mas queria fotografá-lo por dentro, com a curiosidade aguçada pela porta entreaberta, por onde Américo e seu ajudante passavam suas mercadorias. Encontrei exatamente a porta aberta, enquanto um rapaz era recebido pelo ajudante de Américo e entrava com sua bicicleta cargueira levando redes e colchas coloridas. Como eu estava sempre por ali, e já havia lhe cumprimentado outras vezes, perguntei: “Aqui era a antiga Estudantina? Gostaria de entrar para tirar uma foto”. O sujeito se transformou: “A Estudantina é lá!”, respondeu rispidamente apontando. “Não pode tirar foto aqui não!”. Procurei argumentar: “Mas eu já falei com o Américo...”. Seco, ele respondeu: “Ele vai chegar de noite e você fala com ele, senão eu vou levar um esporro!”. Na hora, um guardador de carros passou em frente e gritou zombando: “Ele tá com medo do Américo, aquela nega!...”

A Estudantina estava com a porta de ferro fechada e, do lado de fora, pude ouvir os berros do Paulinho ecoando. Muito de sua personalidade, presença e autoridade profissional como diretor artístico da casa está na força da voz potente, com a qual dá ordens, xinga, esculhamba e reclama em altíssimo volume, dirigindo-se a quem quer que seja. Ao mesmo tempo e em questão de segundos, também pode se transformar no mais delicado anfitrião. Paulinho estava ali embaixo, do lado de dentro da porta, gritando em direção à escada para um dos funcionários que estava no salão: Roberto, misto de copeiro e auxiliar de limpeza da gafeira. Entrei pela porta de serviço, ao lado, aberta durante a tarde e com escadaria própria para a entrada de funcionários e fornecedores. Logo mais, no início da noite, essa porta é fechada, se transformando na bilheteria do baile. Com cuidado para não emperrar, Paulinho empunhou um gancho e abriu de uma vez só a porta de ferro, por onde os clientes da gafeira logo mais entrariam, e aproveitei para tirar algumas fotografias da cena de abertura da porta.

Comentei com Paulinho que gostaria de fotografar o imóvel em ruínas da antiga gafeira e, quando contei que o guardador do ponto de Américo havia me impedido, ele deu um salto e gritou: “E desde quando Jacaré manda em alguma coisa?!?”. Pisando firme, Paulinho seguiu até a fachada em ruínas e, armando um escândalo na praça,

começou aos berros a esmurrar a porte de ferro: “Jacaré, abre essa porta, Jacaré!!!”. Senti um grande embaraço, mas a confusão já estava armada... Novos murros e gritos chamavam a atenção dos passantes: “Jacaré, abre essa porra!!!”. Jacaré não estava ali na hora e, diante do “revertério” de Paulinho, o mesmo guardador de carros passou gozando da situação: “É tudo mulher, tudo *cacura!*”.⁸

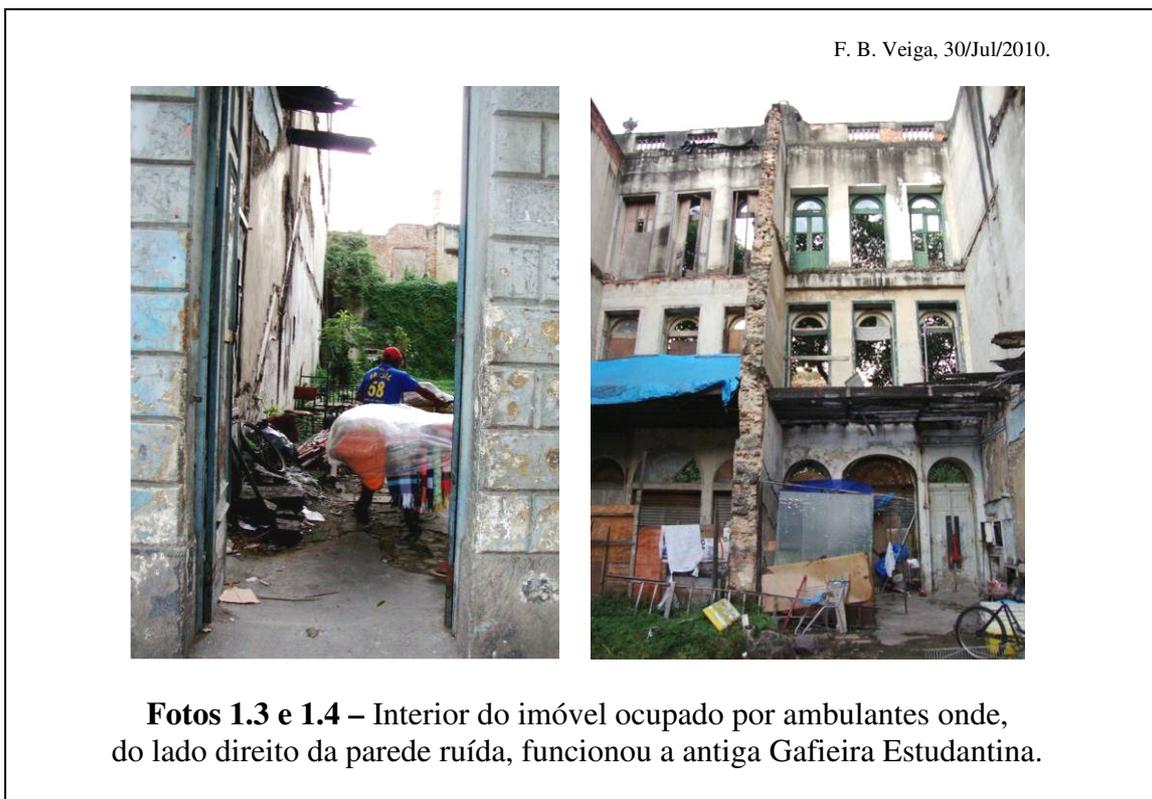
Quando Jacaré apareceu na esquina e me viu junto a Paulinho, deixou transparecer seu desagrado. Paulinho falou em tom de ordem: “Ele vai tirar foto sim, é pro livro da Estudantina!” e, a contragosto, Jacaré tirou do bolso o molho de chaves e abriu o cadeado sem dizer palavra. Paulinho, por sua vez, dava explicações e procurava reduzir o visível mal-estar: “Ele está com medo da fiscalização, está pensando que você é um fiscal. Entra lá!”. Jacaré ficou na porta, do lado de fora, com um beijo do tamanho do mundo! Segui sozinho, andando pelo terreno coberto de mato rasteiro, fotografando os sinais visíveis do que fora o antigo imóvel: suas marcas na parede dos assoalhos e das escadarias que conduziam ao salão, suas janelas e portas imponentes de madeira de lei, alguns restos suspensos dos caibros como espectros do antigo telhado. Olhando os vestígios dos degraus na parede, reconstituindo as dimensões da escadaria de acesso ao salão de dança, fiquei imaginando as damas e os cavalheiros que por ali subiram.

Na fachada, pelo lado de dentro, vi que a separação do sobrado em dois imóveis ainda possuía marcas de uma parede divisória que ruiu, deixando restos de tijolo aparente. Isso confirmava a informação de Américo e, ao mesmo tempo, fornecia uma comparação, pois o salão da antiga Estudantina tinha visivelmente a metade da largura do salão atual. No chão, no meio do mato, nenhuma marca de tijolos ou telhas, nenhuma pilha de madeira dos degraus nem dos caibros do antigo sobrado. Tudo já havia sido retirado e provavelmente vendido à rede de negociantes que integram o circuito de demolições carioca.⁹ Além das vassouras e escadas, dos plásticos e isopores no chão – que, por curiosidade, Lili, a gata de *seu* Isidro, espionava abrindo a tampa com a cabeça

⁸ A palavra *cacura* significa “bicha velha” na gíria gay. A palavra deriva de *cacurucaio*, como são chamados os pretos-velhos na umbanda, que, segundo Nei LOPES, tem sua origem no quimbundo e quer dizer “ancião”. In: LOPES, 1996: 60.

⁹ Um desses comércios fica no imóvel demolido de nº. 46 da Rua do Lavradio, ao lado do restaurante *Cantinho do Senado*, também conhecido como “bar de seu Antônio”. O circuito das demolições no Centro do Rio de Janeiro está intimamente ligado ao comércio da Rua do Lavradio e é tema de pesquisa desenvolvido por Pricila LORETTI no Laboratório de Etnografia Metropolitana - LeMetro/IFCS-UFRJ, com quem tive a oportunidade de debater o assunto e a quem agradeço pelas informações e fotografias do circuito no bairro do Méier. Segundo a pesquisadora, a ação dos demolidores se caracteriza pela ilegalidade, pela rapidez e pelo segredo ao redor das combinações dos locais e das datas em que irão se realizar. Após o trabalho realizado, nessa espécie de *digestão urbana*, pedreiros e comerciantes passam a disseminar a informação de que, finalmente, “o casarão desabou”.

– notei que havia uma pequena trilha no meio do mato até um resquício quase oculto da construção antiga no fundo do terreno, com as paredes totalmente cobertas por trepadeiras. Movido pela curiosidade, descobri lá dentro um colchão sobre um catre, um velho cobertor cinzento e poucos objetos pessoais. Ali estava também a bicicleta do vendedor de colchas, cuidadosamente embalada. Estava claro: Jacaré morava ali, nos fundos do terreno, sobre o que resta do sistema construído, numa espécie de “puxadinho” antigo sob telhas transparentes para a entrada da claridade do dia.



Logo depois, Paulinho me contou: “Aquele imóvel é propriedade do DETRAN, eles vão perder isso tudo aí e sabem disso”. Diante do encontro apreensivo e das certezas de Paulinho, me lembrei do velho ditado popular: “Deixa estar, jacaré, que a lagoa há de secar...”. Trata-se, portanto, de uma ocupação informal com fins comerciais, como ocorre em outras ruínas utilizadas como estacionamento na Rua do Teatro ao lado do prédio do IFCS, do outro lado da Praça Tiradentes, ou ainda pelo próprio comércio de papelão, sucatas e objetos de demolições. No mesmo quarteirão, existem outros locais de ocupação de moradores, o que indica uma prática comum nas redondezas. Há, por exemplo, um grande sobrado no nº. 25 da Rua Regente Feijó que, a partir das ações da

Associação Moradia Digna nas Áreas Centrais criada no local, teve a ocupação regularizada em 2007, representando um exemplo de êxito na luta por moradia para os movimentos sociais urbanos. Há outra ocupação irregular nos números 16 e 18, com o imóvel antigo em desabamento, e uma terceira área já desocupada de moradores, no terceiro andar do *Bilhar Guarany*.¹⁰

Pelo fato de ocupar um terreno em ruínas, com grandes cadeados vedando as portas do antigo comércio, Jacaré sabe bem o que poderia representar sua saída desse espaço: a perda de seu próprio local de moradia e da estrutura de apoio de seu trabalho. Afinal, ele e Américo certamente também lucram como depósito do comércio de rua,¹¹ servindo a vários outros camelôs da Praça Tiradentes, um local estratégico para aqueles que vivem do movimento e das longas filas de espera dos pontos de ônibus situados ao seu redor. Ao sair de lá, uma vez mais, tentei contornar o mal-estar com Jacaré pedindo desculpas pela confusão e puxando novamente conversa sobre a história da antiga Estudantina. “Não sei não, quem sabe é ele”, disse apontando com o queixo para Paulinho na calçada, a essa altura já diante da casa noturna. A história do antigo salão de dança naquele imóvel vazio parecia incomodá-lo bastante, pois não só atraía o interesse alheio pelo imóvel, como também despertava o fantasma da remoção. Afinal de contas, Jacaré é o olheiro do esquema, pago com moradia e com pequenos trocados para vigiar e montar a banca de doces em frente à ruína do velho sobrado.

Por volta de seis e meia da tarde, os garçons Expedito, Reno e *seu* Arlindo já haviam chegado e estavam no terceiro andar do sobrado, no sótão da gafieira, vestindo seus paletós e camisas brancas, suas calças pretas e gravatas borboletas. Junior, o rapaz operador de som, corria para baixo e para cima pelas escadas com seus microfones e cabos enrolados no braço. *Seu* Isidro resolvia problemas no escritório com sua secretária Solange. Enquanto eu conversava com Paulinho na porta da Estudantina, Jacaré passou voltando do supermercado com três sacolas de compras. Levava dois engradados de cerveja para abastecer o isopor de Américo. Com desprezo e sem dizer uma palavra,

¹⁰ Algumas dessas informações foram apresentadas por Pedro Guilherme Mascarenhas FREIRE e discutidas no próprio campo. O colega realizou seu Mestrado em Antropologia no PPGA-UFF e desenvolveu pesquisas no LeMetro/IFCS-UFRJ sobre os processos de ocupação de imóveis antigos no Centro do Rio de Janeiro e os projetos de “renovação” da Zona Portuária, a quem agradeço pelos comentários a respeito do tema.

¹¹ Depósitos como esse, de apoio a camelôs da rua, aparecem na etnografia de Lenin PIRES do comércio ambulante ao redor da estação Central do Brasil, a poucas quadras da Praça Tiradentes, em contraste com as práticas de venda observadas dentro dos trens, que não contam com nenhuma estrutura física de apoio. In: PIRES, 2005: 107.

deixou uma sacola bem nos pés de Paulinho, que perguntou asperamente: “Que é isso???”. Abriu o saco e descobriu que a compra era um pacote de açúcar, encomenda de Roberto para a produção de caipirinhas no bar. Percebi que Jacaré fazia pequenos serviços para a Estudantina prestando favores a Roberto, a quem antes eu imaginava ocupar a posição mais baixa na hierarquia da casa. Para minha surpresa, Jacaré não só morava no terreno do antigo endereço do salão, como era parte da estrutura que possibilita o funcionamento noturno da Estudantina atual, revelando íntimas relações do estabelecimento com o mercado informal envolvente.

1.2. A ruína em movimento

As ruínas da antiga Estudantina guardam, por trás de sua fachada, o depósito das balas mentoladas que refrescam os hálitos dos dançarinos no novo salão de dança. Lado a lado, convivem a antiga e a nova *Gafieira Estudantina*, com seus endereços contínuos. Seus sobrados no mesmo estilo arquitetônico escondem, com sua semelhança física e proximidade no espaço, a descontinuidade da gafieira no tempo; o fim do antigo salão e sua reinvenção anos depois, justamente no imóvel ao lado, capturando o tempo anterior de existência da velha *Estudantina Musical*. A própria fachada já promove a conexão entre o passado e o presente que compõe o imaginário da gafieira e que integra as estratégias comerciais adotadas por *seu* Isidro, o dono da casa. De dia, a ruína é perceptível por algumas janelas quebradas que permitem ao passante avistar o céu. De noite, no entanto, disfarçada pelos tapumes das janelas mais baixas e pelas grandes portas fechadas, transforma-se na “moldura de uma vida”,¹² em cenário do alegre passeio por onde senhoras perfumadas e seus *partners* desfilam em direção ao baile.

Segundo Georg Simmel, em seu ensaio sobre a ruína publicado em 1911, “o que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza”.¹³ Considerando a arquitetura, dentre as artes, a que mais ressalta a vitória do espírito humano, o autor observa que a ruína paradoxalmente inverte essa lógica, diante da ação demolidora da chuva, do desgaste pelo vento e da vegetação que não pára de crescer; enfim, do tempo, que reconduz pedras e alicerces à natureza e às

¹² SIMMEL, 1998: 139.

¹³ *Idem, ibidem.*

suas tonalidades originais. Simmel considera que, dentre os fragmentos de obras de arte destruídas, a ruína é a mais significativa, pois adquire um novo sentido, uma nova totalidade em si mesma. Diante de seu “efeito trágico – mas não triste”, observa que:

“Ela é o sítio da vida, da qual a vida se separou. (...) A ruína cria uma forma presente de uma vida passada, não segundo seus conteúdos e restos, mas segundo seu passado como tal. Isto constitui também a sedução das antiguidades (...). O passado com seus destinos e suas mudanças é reunido neste momento de observação estética”.¹⁴



O velho sobrado da Praça Tiradentes revela a imponência do que foi o sistema construído em seu passado glorioso, na virada do século XX. Albert Speer, ministro e arquiteto-chefe da Alemanha nazista, concebeu a teoria do *valor da ruína*, segundo a

¹⁴ *Idem, ibidem*: 140-142.

qual todos os edifícios alemães deveriam ser desenhados com uma estética imponente, para que suas ruínas num futuro distante testemunhassem o poder da civilização alemã, tal como as ruínas greco-romanas representavam a grandeza dos povos clássicos.¹⁵ Esse princípio foi adotado por Hitler com entusiasmo, que aprovou em 1938 seu projeto de construção da monumental Chancelaria do Reich, com amplos salões e imensa galeria em mármore vermelho. Após o bombardeio de Berlim, o edifício foi inteiramente destruído pelos soviéticos, apagando suas ruínas e marcas da paisagem e reconduzindo suas pedras para a construção de um memorial soviético da II Guerra na capital alemã.

Ao contrário de Simmel, para quem as ruínas davam uma “impressão de paz”, a socióloga Barbara Freitag observa “a proximidade inconfundível entre guerra e ruína, ruína e arte”, analisando aspectos da renovação urbana em Berlim.¹⁶ A autora chama a atenção para o culto a edifícios destruídos pelos bombardeios da cidade, como a igreja chamada de *Gedächtniskirche* (“igreja-memorial”), apelida de “o dente oco” (*der Horle Zahn*) com sua torre parcialmente destruída. O processo de valorização simbólica das ruínas, como as do próprio muro de Berlim e de seus fragmentos vendidos como *souvenirs*, abre as portas para a transformação da cidade em cenário com projetos de “intervenção urbana” e galerias de arte a céu aberto, transformando o que antes era visto como sinal de decadência em objeto de interesse estético e econômico.¹⁷

A gramática de argumentos desses processos de renovação urbana, cada vez mais globalizados e articulados entre si, se repete em grande parte das metrópoles mundiais, em bairros como Mitte, a área central de Berlim; a região do Brás, em São Paulo;¹⁸ e Belleville, no *XX^e Arrondissement* de Paris.¹⁹ É o que vem acontecendo de modo acelerado na Lapa e suas adjacências – entre as quais a Praça Tiradentes – e também na Zona Portuária do Rio de Janeiro, em que a transformação sistemática dos negócios e moradias da chamada “renovação urbana”, no fundo, representam uma renovação

¹⁵ SPEER, 1970: 55-56.

¹⁶ FREITAG, 2001: 3.

¹⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁸ Bárbara FREITAG analisa criticamente a intervenção urbana promovida pelo Instituto Goethe em Berlim e São Paulo conhecida como “Projeto Brásmitte”, observando como “esses prédios-ruínas estão hoje, em ambas as cidades, à busca de novas funções”, e de que forma a arte é vista como um elo capaz de conter os processos de degradação. *Idem, ibidem*: 9.

¹⁹ As políticas urbanas implantadas no bairro multiétnico de Belleville, em Paris, foram estudadas por diversos antropólogos, sociólogos e historiadores. Como referência ao tema, destaco o filme *10 rue Lesage, Belleville: arqueologia urbana de um bairro popular parisiense*, de Marco Antonio da Silva MELLO, Augustin GEOLTRAIN, Felipe Berocan VEIGA e Soraya Silveira SIMÕES (Brasil/ França, 2010) e o artigo de Daniel CEFAÏ sobre *La Bellevilleuse*. In: CEFAÏ, 2011: 45-75.

humana, com a remoção dos antigos moradores e comércios indesejados de áreas consideradas problemáticas.

Em meio às batalhas de arquitetos e planejadores urbanos contra a degradação dos edifícios e utilizando argumentos em prol da “revitalização”, os sobrados antigos que ainda restam e as ruínas do centro da cidade passaram a ser mapeados e disputados pelos projetos de intervenção. Por trás das fachadas, no entanto, se escondem não só os eventuais ocupantes irregulares, mas também o porquê da existência dessas ruínas, revelando a fragilidade das estruturas e instituições sociais: as disputas familiares de antigos proprietários e seus descendentes, a morosidade dos processos sobre espólios e inventários na justiça civil, a inconstância das políticas de financiamento de moradia, o abandono de imóveis por órgãos públicos e irmandades religiosas, a falta de investimentos em áreas desconsideradas pelo poder público e os entraves dos moradores, comerciantes e usuários da cidade com as políticas de patrimônio e preservação.

F. B. Veiga, 30/Jul/2010.



Foto 1.6 – Ruínas da antiga Gafieira Estudantina, com as marcas da escadaria e do segundo piso na parede do imóvel vizinho.

Simmel observa a condição liminar das ruínas, pois “entre o ‘ainda não’ e o ‘não mais’ existe um traço de espírito”. O jogo entre o passado e o presente, entre o fim e a permanência, entre guerra e paz, morte e vida ou mesmo entre natureza e humanidade, se coloca diante dessas fachadas idênticas da Praça Tiradentes, em que continuidades e descontinuidades se confundem. Jacaré, com seu apelido peculiar que lhe remete ao mundo dos bichos – talvez por seu modo de vida em um ambiente vegetal onde predominam os répteis²⁰ – é um desvalido guardião não do passado, mas do presente, conservando a ruína em atividade diária como depósito comercial e como seu local de moradia em pleno coração da cidade. A ideia de passado certamente lhe assusta e ameaça, pois, por trás de sua aparente bestialidade, sabe que é justamente essa curiosidade em escavar o passado que desperta o interesse das pessoas por imóveis abandonados como esse que ocupa há vários anos. Entre esses interessados, contudo, estão seus vizinhos da casa noturna que lhe garante o sustento e para o qual presta serviços diários – vizinhos a quem, mesmo contrariado, não pode negar favores como o de abrir as portas para tirar fotografias.

Para os antigos funcionários e frequentadores, as ruínas do velho salão de dança têm outro significado: são importantes testemunhos de uma *arqueologia urbana*, no sentido proposto por Marco Antonio da Silva Mello e Arno Vogel.²¹ Em meio às demolições, grandes obras e transformações radicais no bairro do Catumbi, os moradores apontavam para conjuntos de casas destruídas após a construção de autopistas e viadutos, guiando os etnógrafos por lugares que desapareciam pela ação dos tratores e que eram, no entanto, dramaticamente rememorados pelos habitantes do bairro.²² Assim, como se visitassem escavações arqueológicas, por meio de narrativas envolventes e gestos de grande densidade emocional, os moradores tentavam restituir os sentidos da convivência e do cotidiano apagados definitivamente da paisagem moderna.

²⁰ Os funcionários da Estudantina dizem que esse apelido é por causa de sua boca grande. Vale lembrar que o jacaré integra o popular jogo do bicho, correspondendo ao número 15 e às dezenas de 57 a 60. Roberto da Matta e Elena Soárez analisam o sistema de aposta do jogo do bicho e sua relação com as classificações sociais. Segundo os autores, “na sua condição de réptil, o jacaré – rastejante e morador de zonas viscosas e lamacentas, entre o seco e o molhado, o sólido e o líquido, se aproxima da cobra e também do porco, outro animal que vive num meio híbrido e igualmente considerado ‘sujo’.” In: MATTÁ & SOÁREZ, 1999: 136.

²¹ MELLO & VOGEL, 1984.

²² A partir das pesquisas que tiveram como marco inicial o projeto “Espaço Social e Lazer: estudo antropológico e arquitetônico do bairro do Catumbi”, realizado em 1980 no Centro de Pesquisas Urbanas do IBAM e patrocinado pela FINEP. In: MELLO, VOGEL, SANTOS *et al.*, 1981.

Muitas vezes, observam os autores, as rápidas transformações se pautam por ideais como “progresso” e “desenvolvimento”, como no caso da construção das autopistas que seccionaram inteiramente o bairro do Catumbi no sentido norte-sul.²³ Contudo, muitas intervenções urbanas, igualmente excludentes do ponto de vista social, se orientam por certa visão preservacionista e idealizada das cidades como cenários irretocáveis, promovendo “um certo esteticismo da antiguidade (*rareté*)”.²⁴ Essa parece ser a tendência despertada pela ideia de um “novo Rio antigo”, no qual se inserem atualmente os projetos de transformação da Lapa e da Praça Tiradentes.

Mello & Vogel argumentam que “uma Arqueologia Urbana pode nos ensinar muita coisa, não só a respeito das práticas do dia-a-dia, mas também a respeito dos sonhos e da imaginação, das artes do fazer e do viver de uma sociedade”.²⁵ Assim, analisando o sistema construído da região da Cidade Nova e, a partir dele, seus usos no presente e no passado, observam que:

“As cidades são verdadeiros sistemas de memória. Enquanto tais, os centros urbanos – sistema construído e relações que o animam – constituem uma unidade em tensão e em processo. Ao mesmo tempo, apresentam-se como uma espécie de arquivo do modo de viver que os concebeu e como agência produtora de novos modos de vida. Arquivo em permanente processo de atualização, portanto. Nele, os princípios, as idéias e as relações características de uma determinada sociedade, além de se inscreverem materialmente, podem ser apreendidos de forma sintética”.²⁶

²³ Durante o governo Carlos Lacerda (1960-1965), o arquiteto e urbanista grego Constantínos Doxiádis elaborou uma reforma com a criação de grandes vias expressas interligadas para a circulação na cidade do Rio de Janeiro. A construção do Túnel Santa Bárbara e de elevados ligando os bairros de Laranjeiras, Catumbi e Santo Cristo integravam o projeto da Linha Lilás, que compunha o Plano Policromático criado por Doxiádis. A primeira das linhas a ser construída, no entanto, teve seu nome pouco referenciado, sem dispor da mesma publicidade governamental que envolveu as inaugurações das Linhas Vermelha e Amarela, na década de 1990. Segundo MELLO, VOGEL, SANTOS *et al.*, o próprio Plano Doxiádis já recomendava a “renovação” do bairro do Catumbi, na área da chamada “Cidade Nova” (1981:8).

²⁴ MELLO & VOGEL, 1984: 50.

²⁵ *Idem, ibidem.*

²⁶ *Idem, ibidem.*

É a vizinhança entre um velho salão em ruínas e seu sucessor em plena atividade que aciona os *quadros sociais da memória* aos quais se refere Maurice Halbwachs,²⁷ fazendo da Praça Tiradentes um lugar de lembranças constantemente evocadas, diante da visível ação do tempo sobre o imóvel deteriorado. Segundo esse autor da Escola Sociológica Francesa que inaugura uma reflexão original sobre o tema, as lembranças são, simultaneamente, um processo de reconhecimento e de reconstrução do passado.²⁸ Se ancoram fortemente no quadro de referências temporais e espaciais, envolvendo tanto o sujeito quanto o grupo em uma “comunidade afetiva”, na qual a memória vai se construindo coletivamente.²⁹ Em seu capítulo *A Memória Coletiva e o Espaço*, Halbwachs observa a construção de uma cartografia da memória, diante dos impactos das mudanças na paisagem sobre a memória coletiva e suas consequências para os grupos locais:

“Os costumes locais resistem às forças que tendem a transformá-los e essa resistência permite entender melhor a que ponto nesse tipo de grupo a memória coletiva se apóia nas imagens espaciais”.³⁰

Na Praça Tiradentes, portanto, observamos dois imóveis, com dois grupos sociais conectados entre si e vinculados ao lugar em função de seus negócios – a informalidade dos camelôs, ocupando as ruínas do antigo salão, e o salão de dança entre a formalidade e a informalidade da Gafieira Estudantina atual. O grupo dos mais estabelecidos, ou seja, seu *staff*, necessita acionar constantemente a memória para permanecer no local e resistir, assim, à maré de mudanças pelas quais vem passando o Centro da cidade. Seus vizinhos camelôs, ao contrário, preferem o esquecimento do passado longínquo para reivindicar sua pertinência no presente e permanecer, enquanto possível, no imóvel ocupado e utilizado como depósito. Segundo Halbwachs, diante das rápidas transformações urbanas:

²⁷ HALBWACHS, 1952.

²⁸ Uma releitura cuidadosa da obra de HALBWACHS, incluindo seu interesse crescente pela academia brasileira, foi proposta por SCHMIDT & MAHFOUD, 1993.

²⁹ *Idem, ibidem*: 289.

³⁰ HALBWACHS, 2006: 162.

“As pedras e os materiais não oferecerão resistência. Os grupos resistirão e, neles, você irá deparar com a resistência, se não das pedras, pelo menos de seus arranjos antigos. Certamente essa disposição anterior foi outrora a obra de um grupo. O que um grupo fez, outro pode desfazer. Mas a intenção dos homens antigos tomou corpo num arranjo material, em uma coisa, e a força da tradição local vem dessa coisa, da qual ela era uma imagem. (...) A população pobre também não se deixa deslocar sem resistência, sem ressentimentos e, mesmo quando cede, sem deixar atrás muitas partes de si mesma”.³¹

Tal perspectiva nos remete ao drama das remoções e despejos, constantes nos processos de renovação urbana ocorridos ao longo da história do Rio de Janeiro, desarticulando pessoas vinculadas afetivamente entre si e em relação a uma área de vivência e experiência comum. Tanto os ocupantes da ruína quanto os do salão de dança temem ser varridos pelas remoções, porém em graus distintos e acionando diferentes estratégias, conforme poderemos analisar mais adiante. Para Halbwachs, os grupos sociais estão ligados entre si por sua proximidade física, “porque é o fato de estarem próximos no espaço que cria entre seus membros as relações sociais”.³² O autor atribui particularmente ao comércio tradicional, aparentemente anacrônico, a força do apego aos lugares, com suas formas de frequência e vindicação de pertinência, diante dos processos de transformação urbana:

“É assim que nos surpreendemos ao encontrar ilhotas arcaicas no meio de bairros novos. É curioso ver reaparecer, mesmo depois de um intervalo em que nada parecia subsistir, em bairros totalmente reformados e onde se acreditava que não tinham mais lugar, os estabelecimentos de prazer, os teatrinhos, os bolsões

³¹ *Idem, ibidem*: 163-164.

³² *Idem, ibidem*: 165.

comerciais mais ou menos escondidos, os brechós etc. Isso acontece principalmente com os ofícios, os negócios e todos os modos de atividades um pouco antigas, que não tem mais lugar nas cidades modernas. Eles subsistem em virtude da forma adquirida e certamente teriam desaparecido, se não se prendessem teimosamente aos lugares que outrora lhe eram reservados”.³³

Pelo fato de a Praça Tiradentes se parecer com uma dessas “ilhas arcaicas” de que fala Maurice Halbwachs, em plena área central de negócios do Rio de Janeiro, foi que políticas de renovação urbana se dirigiram para lá desde o início dos anos 2000, com a escolha do local para as intervenções urbanas do Programa Monumenta, do Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional do Ministério da Cultura (IPHAN/MinC), com recursos do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) no valor de R\$ 17,6 milhões.³⁴

A própria Gafieira Estudantina e outros comércios vizinhos resistem ali em imóveis antigos e em estado precário de conservação, como o *Bilhar Guarany*, no mesmo conjunto de sobrados, considerado um dos mais antigos da cidade; a *Hospedagem Municipal* e a *Hospedagem Ledo*, com seus “quartos mobiliados para solteiros” e banheiros coletivos, na Rua da Constituição;³⁵ as lojas de reparo de sapatos e bolsas de couro como a *Tic-Tac*;³⁶ os diversos sebos de livros e o comércio de discos de vinil na calçada;³⁷ hotéis de alta rotatividade como o *Nicácio* e o recém-vendido *Hotel*

³³ *Idem, ibidem*: 164-165.

³⁴ *MONUMENTA*, 15/Fev/2008.

³⁵ A *Hospedagem Municipal* fica no sobrado de nº. 4 da Rua da Constituição, enquanto a *Hospedagem Ledo* ao lado tem sua entrada pelo nº. 5 da Rua Gonçalves Ledo. As menores diárias curtam R\$13 para pernoite das 20h até as 8h, em quartos com cama de solteiro e ventilador. Quartos com televisão custam R\$18 a diária.

³⁶ Fundada em 1919, a *Tic-Tac Rápido nos Consertos* situa-se ao lado da Gafieira Estudantina, no nº. 73 da Praça Tiradentes.

³⁷ Entre os sebos vizinhos, estão a *Livraria São José*, no nº. 85, e a *Livraria Emmanuel*, no nº. 74 da Praça Tiradentes. Livros usados, oferecidos em grandes quantidades, são vendidos em seu entorno e também nas adjacências, na Rua Regente Feijó, na Avenida Passos e na Rua Luís de Camões, ao lado do IFCS-UFRJ. Discos de vinil de samba, MPB, rock e orquestras são vendidos na calçada em frente ao nº. 52 da Praça Tiradentes por Jhow, Jorge, Wilson e Antônio, procurando escapar das investidas dos fiscais e da Polícia Municipal. Durante o dia, é possível ver o painel de capas antigas de discos, raridades procuradas por colecionadores pelos preços mais variados possíveis. Esse comércio está diretamente relacionado à venda de caixas e mesas de som, amplificadores, *pick-ups* para DJs e agulhas na Rua Regente Feijó.

Paris, de onde as prostitutas foram despejadas em setembro de 2010.³⁸ Todo esse universo de pequenos comércios resistentes e, por vezes, desafiando a moral burguesa, está relacionado entre si de alguma forma. Marco Antonio da Silva Mello e Soraya Silveira Simões chamam a atenção em seus estudos para os significados e as implicações dos endereços na cidade. Segundo os autores:

“A palavra *endereço* possui origem no termo latino *aderece*, de onde provém também *adereço*. Ambos – *endereço* e *adereço* – significam um ponto possível de ser identificado – ou *distinguido* – no espaço. Com um *endereço*, chega-se a algum lugar – ou, ao contrário, *evita-se* de nele chegar. Com um *adereço*, por sua vez, sinalizamos, comunicamos, exibimos signos exteriores de *status*. Um número na porta, por exemplo, adorna e indica, enquanto nas caixas postais japonesas é o nome de família que responde pelo destino certo de uma carta enviada. Em sua etimologia *endereçar* é também *indirectiare*, ou seja, endireitar, alinhar, lançar em linha reta. Portanto, um endereço é um ‘caminho direto’. Seja para o envio de uma simples carta, seja para a construção imaginária de uma realidade. Do mesmo modo, ter um endereço reconhecido pela administração local é ter a possibilidade de encontrar ou ser encontrado por um número maior de indivíduos e de instituições, graças também a uma *representação abstrata do espaço*”.³⁹

³⁸ O *Hotel Nicácio* fica na esquina da Rua Imperatriz Leopoldina com a rua Luís de Camões e conta com diversos botequins em seu entorno, como o *Bar Riquinha*, o *Dois Irmãos* e o *Boteco da Praça*. O *Hotel Paris*, na esquina da Praça Tiradentes com a Avenida Passos, foi vendido em setembro de 2010 para a rede francesa *La Suite*, que ali pretende abrigar um hotel de luxo com diárias no valor de R\$ 1 mil (MONTI, 2010). Em artigo sobre o movimento nacional das prostitutas, a atuação da ONG Davida, que funcionava no prédio, Soraya Silveira SIMÕES chama atenção para o modo como o Programa *Monumenta* da Praça Tiradentes associa a “*revitalização econômica e social dos espaços restaurados*” a “*mudanças de atitude na população*”. In: SIMÕES, 2011.

³⁹ Para os autores, “um endereço é um *vocativo* – um modo de dirigir-se a outrem que se assenta nos códigos sociais”. MELLO & SIMÕES, 2011: 99-100.

Nesse cenário de ambiências urbanas em que os endereços e seus significados se relacionam às representações do mundo das artes e da boemia, em que negócios pouco rentáveis parecem pertencer a outro tempo ou a outro Rio de Janeiro com ritmos e valores diferentes, também se inscreve a Gafieira Estudantina. A ruína que sustenta a memória do salão do presente não se encontra só. Ao redor da praça, pouco a pouco, fui descobrindo que a Estudantina era um entre muitos endereços da dança social na Praça Tiradentes, em meados do século passado. Pude observar a existência mesmo de uma *topografia legendária* das gafieiras cariocas no entorno da Praça Tiradentes, nos termos de Maurice Halbwachs,⁴⁰ e, pouco a pouco, desvendar seus nomes, endereços e histórias. A cada entrevista, conversa ou matéria de jornal, surgia um novo quadro de referências.

Histórias passaram a me guiar como etnógrafo a antigos salões que quase não deixaram registros de sua existência, a não ser lembranças e narrativas de velhos frequentadores. Diante da ruína da antiga Estudantina, as janelas vazadas os conduziam à memória de noites vividas, de parceiros de dança, de orquestras vibrantes, de episódios na entrada, pois ter dançado ali, meio século atrás, hoje faz toda a diferença. As histórias contadas pelo radialista e compositor Rubem Confeti,⁴¹ uma referência da memória da vida artística e cultural da cidade, revelaram um pouco do passado das gafieiras e da perambulação por um circuito ligado à dança no Centro:

“São muitas lembranças, porque a nossa vida estava ali dentro, a nossa vida social estava dentro das gafieiras. Eu comecei em gafieira mais ou menos em 1954, 55, tinha lá meus 18 anos... Eu me lembro que a primeira gafieira que eu entrei foi a *Gafieira Tupy*, na Praça Tiradentes, ao lado daquele quartel da Polícia Militar, ali era o quartel da guarda civil. E quem tomava conta ali era o pessoal da guarda civil mesmo!

Está vivo ainda o senhor Ed Miranda, que é presidente da associação da galeria das velhas-guardas e presidente da associação da velha-guarda da Mangueira. Ele era da

⁴⁰ Em sua análise da “topografia legendária” dos evangelhos na Terra Santa, HALBWACHS apresenta como as formas de expressão e de identidade de um grupo social – no caso, de peregrinos cristãos – se apóiam em um quadro de referências espaciais. HALBWACHS, 1941: 1-9.

⁴¹ Rubem CONFETI apresenta, juntamente com a cantora Dorina, o programa *Dorina Ponto Samba* de segunda a sexta-feira, das 13 às 15 horas, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro (AM 1130 KHz).

guarda civil e era um dos que tomava conta: ‘Vê lá, você é menor’. E eu dizia: ‘não sou menor, seu Ed’. E ouvia: ‘Vê lá o que é que você vai fazer com as moças!’. Então lá que nós começamos a dançar, ali na Praça Tiradentes. Depois eu fui para a Gafieira [Elite] do Méier (...). Lá foi que eu aprendi a dançar mesmo, eu ia lá no baile ou de quarta ou de domingo.

Quem frequentava era principalmente a comunidade negra. Por exemplo, aqui no Centro da cidade, tinha o *Dragão*, na Rua dos Andradas; tinha o *Elite*, ali no Campo de Santana; tinha o *Vitória*, na Rua do Rezende; a *Estudantina* e o *Tupy*, na Praça Tiradentes. (...)

Ah, teve uma outra gafieira também na esquina da Rua Imperatriz Leopoldina com a Praça Tiradentes, mas essa durou muito pouco: *Siboney*. Um dia, o pessoal estava dançando lá um baile, aí o salão cedeu e o povo caiu lá dentro da Ducal. Ducal era uma loja de roupa para homem, o pessoal estava dançando e caiu lá dentro”.⁴²

A *Gafieira Tupy* foi lembrada por Rubem Confeti, lugar onde o fotógrafo e, à época, *crooner* Jayme Gama se apresentou várias vezes. Esse último foi quem me revelou seu endereço exato na mesma calçada do 13º Batalhão da Polícia Militar, no nº. 33 da Praça Tiradentes, em um sobrado verde também em ruínas com andaimes escorando sua fachada.⁴³ Outro guardião da memória local é Jota Maia,⁴⁴ cujas narrativas bem-humoradas remetem a seus quase sessenta anos de vida profissional em grandes teatros como o Carlos Gomes e o João Caetano, conta outra versão mais cômica do acidente na *Gafieira Siboney*:

⁴² Entrevista com o radialista Rubem CONFETI, realizada no Estúdio Paulo Tapajós da Rádio Nacional, na Praça Mauá em 13 de julho de 2009. Agradeço ao amigo e produtor cultural Amaury Santos pela sugestão e pela oportunidade de realizar essa entrevista.

⁴³ Em encontro no famoso *Ponto dos Músicos*, restituído nos degraus do Teatro João Caetano no período pré-carnaval, assim que sua grade foi retirada pela Prefeitura. Jaime GAMA, com. pess., 19/Jan/2010.

⁴⁴ Jota Maia é contra-regra aposentado e vive no Retiro dos Artistas. Aficionado por comédia e por teatro de revista, chegou de Manaus em 1953 para tentar uma vaga em espetáculos e é parte da história viva do teatro brasileiro.

“As gafieiras, tinham [muitas] aqui, o *Dancing Eldorado*, tinha outra aqui com uma sapataria embaixo. Aí um dia o pessoal estava todo aqui dançando, pá pam param pá pam param pá! [Imitando a melodia sincopada dos metais]. E aí, o assoalho foi descendo!!! [gargalhadas] Não tinha elevador não, o assoalho desceu todinho, caiu dentro da sapataria, roubaram os sapatos do homem! [risos]

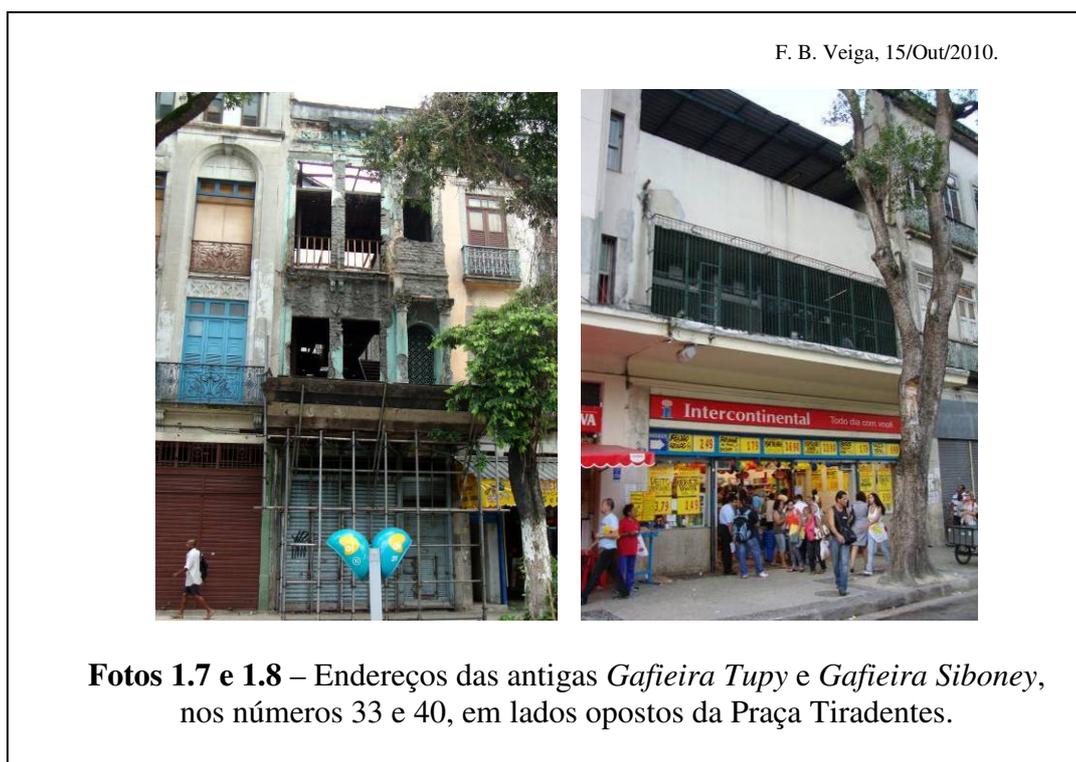
Essa era até do João Vilardo, amigo meu, gostava de comer estrela de teatro. E ele era dono da *Modinha Popular*, já ouviu falar dessa revista, que publicava tudo quanto era letra de música de sucesso?... Era do João Vilardo, *A Modinha Popular*, que ele ganhou no carteadado, hein! [risos] E ele queria fazer uma gafieira toda assim. Como ele era carioca, malandro da Praça Onze, só andava de branco, carrinho branco, tudo era branco! Todo mundo: pá! pá!, só beliscando ele, só pá! pá! ‘Toma lá!’ [imitando a fala e a ginga de malandro]. Eu dizia: ‘João, vais patrocinar a gravação da minha música?’ E ele: ‘Quanto é que é o estúdio? Tanto? Eu *bagagero!*’ Antigamente se dizia, *bagagerar* era bancar: ‘Fulano está *bagagerando* tudo de fulano ali’. E ele dizia: ‘Sou Joãozinho das Candonga!’. Tinha também a *Gafieira Norte-Sul*, na Presidente Vargas, que era Rio e Nordeste, para poder ter forró, ter tudo”.⁴⁵

Essa é uma das histórias preferidas dos velhos frequentadores dos salões de dança do passado. *Seu* Isidro também conta aos risos que ouviu essa história de um amigo que foi maestro da orquestra que tocava na *Gafieira Siboney*. Quando o conjunto começou a tocar o samba-coco *Bigorriho*,⁴⁶ sucesso do cantor Jorge Veiga, o piso de

⁴⁵ Entrevista com o contrarregra Jota MAIA, realizada no Teatro João Caetano em 23 de outubro de 2009. Agradeço ao Diretor do Teatro João Caetano, Daniel Dias da Silva, pela apresentação e sugestão de realizar essa entrevista.

⁴⁶ Era uma música de letra maliciosa e ritmo contagiante gravada para o carnaval de 1964, composta por Paquito, Romeu Gentil e Sebastião Gomes: “Trepá Antônio/ O siri ta no pau/ Eu também sei tirar/ O cavaco do pau/ Dona Dadá, Dona Didi/ Seu marido entrou aí/ Ele tem que sair, ele tem que sair”.

madeira cedeu e vários casais caíram em cima de uma sapataria. Na queda espetacular, somente uma mulher quebrou a perna. Para *seu* Isidro, o antigo salão de dança ficava na Rua do Teatro, 39, onde atualmente funciona a sede do Partido Democrático Trabalhista (PDT). Jota Maia, no entanto, apontou o mesmo endereço de Rubem Confeti, na esquina da Praça Tiradentes com a Rua Imperatriz Leopoldina. O antigo sobrado da *Gafieira Siboney* também ruiu e atualmente abriga uma nova construção no nº. 40 da Praça Tiradentes, onde funciona o *Supermercado Intercontinental* (ver anexo: Mapa 3).



Como as ruínas das velhas gafieiras – esse “fantasma da cidade”, na expressão de Michel de Certeau e Luce Giard⁴⁷ – a memória dos mais antigos conhecedores do assunto também se apresenta em fragmentos, por vezes contraditórios, por vezes encaixando as peças na reconstituição dos vestígios de um tempo perdido. Os entrevistados exercitavam a *arqueologia urbana* ao descrever interiores e enumerar os sucessivos negócios que, um dia, funcionaram nos imóveis ainda existentes ou desaparecidos, como pontos de referência importantes para a configuração da Praça Tiradentes como o endereço certo da vida noturna e da dança social na cidade do Rio de Janeiro. Sobre o imóvel ao lado, Isidro Page Fernandez comentou: “Isso aí era a antiga

⁴⁷ CERTEAU & GIARD, 2008: 189.

Estudantina, que era ali no 75. Embaixo era um restaurante muito famoso, *Gruta do Norte*, e do lado de cá [no nº. 77], entre eu e eles, eu não sei o que era”.⁴⁸ Ruínas de vários níveis se conjugavam: a ruína arquitetônica das gafieiras antigas expressavam ruínas financeiras de negócios que, por uma série de razões, não foram mais capazes de se sustentar, sobretudo a partir das décadas de 1960 e 70. E cada vez mais, por ação corrosiva do tempo, se torna difícil reconstituir seus estilos, públicos, modos de funcionamento e práticas cotidianas, diante de memórias, também elas, em ruínas.

1.3. A dança dos endereços

Foi a partir da pista fornecida por *seu* Isidro – o nome do restaurante no térreo da antiga Gafieira Estudantina – que pude descobrir uma fonte de pesquisa antes não imaginada, mas reveladora das formas de ocupação e sucessão dos imóveis no centro da cidade: a busca pelos endereços no *Diário Oficial da União*.⁴⁹ Complementando e enriquecendo muitas narrativas dos entrevistados, diversas empresas, ramos de negócio e nomes de pessoas foram aparecendo associados a endereços pregressos, como que juntando as partes de um grande quebra-cabeça para uma “etnografia retrospectiva” da antiga Gafieira Estudantina. Esse importante conceito foi primeiramente utilizado por Peter Burke, ao propor a realização de uma “etnografia retrospectiva da fala” para a descrição e a análise da cultura oral no início da Itália moderna.⁵⁰ A antropóloga Neiva Vieira da Cunha se valeu desse dispositivo conceitual e metodológico ao estudar um expressivo “grupo de memória” e seu processo de “reconstrução do passado”,⁵¹ analisando as narrativas de velhos médicos sanitaristas sobre sua atuação profissional.

Na Praça Tiradentes, o restaurante *Gruta do Norte* ocupou a parte de baixo do imóvel hoje em ruínas e figura em uma série de páginas da imprensa oficial ao longo de trinta anos. Desde o processo trabalhista movido em 1934 por Estevão Tostt Buarque, ajudante de cozinha despedido pelo patrão, reclamando férias a que julgava ter direito,⁵² passando uma série de autos de infração e multas sanitárias ao longo da década de 1940

⁴⁸ Quarta entrevista realizada com Isidro Page FERNANDEZ em seu escritório, em 17 de março de 2008.

⁴⁹ O acervo do *DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO*, entre outras publicações da imprensa oficial, se encontra disponível no portal *JusBrasil Diários* da internet.

⁵⁰ Em artigo originalmente publicado na *History Workshop Journal*, em 1981. In: BURKE, 1987: 79.

⁵¹ CUNHA, 2005: 50.

⁵² *DOU*, 17/Fev/1934, p. 25, Seção 1.

até 1955.⁵³ Desde 1895, data que figura na fachada no próprio conjunto de imóveis, há registro da existência de um “comércio de botequim” no nº. 75 da praça, inicialmente aberto por Antonio Joaquim da Silva e Antonio Pinto Barbosa com o capital de 25 mil réis. Em 1900, os dois sócios se separaram e o segundo deu continuidade ao bar, se associando então a Basílio Pontes de Carvalho.

Hoje, mais de um século depois, na ausência de um botequim na entrada da gafieira, lá está a banca de balas, biscoitos, cigarros a varejo e o isopor de bebidas de Américo e Jacaré, com rádio ligado e tudo. Na *Gafieira Elite*, em frente ao Campo de Santana, era a mesma coisa: no térreo do imóvel da rua Frei Caneca, nº. 4, estava o *Café e Bar Alegria*, enquanto o salão de dança ainda hoje existente ocupava o piso superior. “Porque gafieira tem que ser sempre em sobrado”, lembra Jota Maia em suas observações.

F. B. Veiga, 21/Jul/2010.



Foto 1.9 – Banca de doces em frente à porta do extinto restaurante *Gruta do Norte*, embaixo da antiga Gafieira Estudantina.

A antiga Gafieira Estudantina também aparece em diferentes anos no *Diário Oficial da União*, quando o Rio de Janeiro ainda era a capital nacional e os atos

⁵³ *DOU*, 15/Jul/1948, p. 17, Seção 2; *DOU*, 14/Jun/1955, p. 45, Seção 2.

administrativos relacionados à gestão do Distrito Federal figuravam em suas páginas. Sua fundação não ocorreu na Praça Tiradentes, mas no bairro de Laranjeiras, na Zona Sul da cidade. O registro mais antigo encontrado durante a pesquisa data de março de 1936, quando foi publicado no Diário Oficial um resumo dos estatutos do *Estudantina Musical Foot-Ball Club*, cuja existência não é referida no histórico da casa atual e que nos remete a outras práticas corporais e à relação entre a dança e o esporte:

“ESTUDANTINA MUSICAL FOOT-BALL CLUB
ESTRACTO DOS ESTATUTOS

Fundado nesta cidade, sua sede e foro, de duração por prazo indeterminado, compõe-se de illimitado numero de sócios que não respondem subsidiariamente pelos compromissos sociaes, o “Estudantina Musical Foot-Ball Club”, representando judicial e extrajudicialmente e em suas relações com terceiros pelo seu presidente, destina-se a promover o desenvolvimento physico de seus associados pela pratica do Foot-Ball e exercicios athleticos e outras diversões que com elles tenham relação directa ou consequente, de accordo com os Estatutos que são reformáveis mediante resolução de assembléia geral extraordinária especialmente convocada para esse fim, quando se torne necessario. (...)”.⁵⁴

É interessante observar que a fundação do salão de dança não figura na imprensa oficial, somente a de seu time de futebol, o que deve ter ocorrido alguns anos depois. Em fevereiro de 1940, há referência ao primeiro endereço, na Rua das Laranjeiras, nº. 398, quando o *Dancing Estudantina Musical* pagou 165 mil réis pelo alvará da casa, sem que o nome dos primeiros proprietários fosse citado.⁵⁵ Quando José Pereira adquiriu esse imóvel, em abril de 1944, ali funcionava um negócio de botequim e bilhares.⁵⁶ Hoje, o antigo sobrado ainda existe em conjunto de casas preservadas na Rua das Laranjeiras, onde funciona uma oficina mecânica, o *Borracheiro Vogue*, ao lado de uma agência do Banco do Brasil.

⁵⁴ *DOU*, 17/Mar/1936, p. 69, Seção 1. Grafia original.

⁵⁵ *DOU*, 02/Fev/1940, p. 12, Seção 2.

⁵⁶ *DOU*, 24/Abr/1944, p. 80, Seção 1.

Um documento escrito para a Estudantina chamado “A Gafieira” confirma sua primeira sede na Rua das Laranjeiras, logo depois transferida para a Praça José de Alencar.⁵⁷ O histórico escrito por Isidro Page Fernandez sobre a Estudantina Musical, entretanto, aponta para outro endereço inaugural, na Rua Paissandu:

“A Gafieira Estudantina foi fundada na década de 30, mais precisamente em 1931, na Rua Paissandu, no bairro do Flamengo. Os fundadores foram: Manoel Gomes Matário, em sociedade com o estudante de Direito chamado Pedro, daí o nome Estudantina. Anos mais tarde, foi transferida para a Praça José de Alencar, no bairro do Catete, onde permaneceu até a década de 40. Em 1942, foi transferida para a Praça Tiradentes, número 75, sendo, a estas alturas, os donos: Lino de Souza e Manoel Jesuíno”.⁵⁸

Curioso observar que, sobre a página digitada do histórico da Estudantina, Isidro fez uma alteração a caneta, registrando 1929 como ano inaugural, e não mais 1931, modificando também a década de 30 para 20. Posso imaginar que o motivo fosse tornar a Estudantina mais antiga do que a Gafieira Elite, fundada em 17 de julho de 1930. A rasura, no entanto, não escondeu totalmente a data antes digitada, reproduzida na citação acima. Logo abaixo, *seu* Isidro assinou e datou essas mudanças em 20 de julho de 2001. Recentemente, para a felicidade do proprietário, a Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro afixou uma placa de metal na porta de entrada 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”. Assim, a casa noturna ganhou mais um ano retrospectivo de existência.

O documento apresentado por Isidro, espécie de certidão de nascimento da Estudantina, menciona os senhores Manoel Gomes Matário e Pedro como os fundadores da gafieira e justifica a origem de seu nome, pois um dos sócios era “estudante de

⁵⁷ O histórico “A Gafieira”, assinado pela assessora de imprensa Juçara BRAGA, foi datilografado em papel timbrado do Clube Recreativo Tiradentes, primeiro nome da casa de Isidro Page Fernandez. Acervo Paulo Roberto dos Santos de Souza.

⁵⁸ Cf. Isidro Page FERNANDEZ e a *Fundação da Estudantina Musical*, doc. pess.

Direito”.⁵⁹ No *Diário Oficial da União*, no entanto, e sem qualquer referência ao salão de dança, aparece a firma B. Natário & Pereira, pertencente aos portugueses Bárbara de Almeida Natário e José Pereira. Na mesma página, de 04 de agosto de 1950, há uma alteração contratual envolvendo os nomes de Manuel Gomes Natário (e não Matário) e José Pereira e, logo em seguida, a dissolução dessa sociedade.⁶⁰ Pela data posterior, é possível que se trate de outros negócios, embora o nome de José Pereira esteja relacionado à sucessão do imóvel da Rua das Laranjeiras, nº. 398.

F. B. Veiga, 20/Ago/2010.



Foto 1.10 – Rua das Laranjeiras, 398: primeiro endereço da Gafieira Estudantina, atualmente ocupado por oficina mecânica.

A imprensa oficial registrou em 1943 um edital da Recebedoria do Distrito Federal,⁶¹ solicitando a indicação do novo local onde se encontravam à sociedade estabelecida entre Manoel Gomes de Faria e Manoel Armindo Soares, na Rua Marquês de Abrantes, nº. 4, sobrado. O endereço não existe mais, pois os sobrados antigos da Praça José de Alencar foram derrubados no final da década de 1970, durante a

⁵⁹ Segundo o Dicionário Houaiss, a palavra *estudantina* tem duplo sentido. Significa tanto um “grupo, conjunto de estudantes que executam trabalhos musicais vocais ou com uso de instrumentos”, que é o caso, por exemplo, da Estudantina Universitária de Coimbra, como também uma “composição instrumental despreziosa”. HOUAISS, 2001:1268.

⁶⁰ *DOU*, 04/Ago/1950, p. 20, seção 1.

⁶¹ *DOU*, 20/Ago/1943, p. 34, Seção 1.

construção do metrô, restando somente a Igreja Metodista e sendo construída uma praça ao lado.⁶² Em abril de 1945, já estabelecidos na Praça Tiradentes, a sociedade entre os “dois Manoéis” foi assim registrada:

“Nº. 2.584 – Manoel de Faria & Soares Ltda. – Comércio de *dancing* e diversões à Praça Tiradentes nº. 75, capital de Cr\$ 20.000,00, partes iguais dos sócios Manoel Armindo Soares e Manoel Gomes Faria, brasileiros; tempo indeterminado”.⁶³

F. B. Veiga, 17/Out/2010.



Foto 1.11 – Rua Marquês de Abrantes, 4: um dos endereços antigos da Gafieira Estudantina, em quadra de sobrados demolidos no Flamengo.

Somente três anos depois, em novembro de 1948, o negócio mudou de proprietários e outro contrato foi firmado e registrado entre dois novos sócios. É quando o nome Estudantina reaparece na imprensa oficial. O capital do “comércio de *dancing* e

⁶² Cf. PACINI, 2010. Após essa reforma, a Rua Marquês de Abrantes passou a iniciar no nº. 12, na mesma quadra do *Restaurante Café Lamas*, situado no nº. 18.

⁶³ *DOU*, 05/Abr/1945, p. 29, Seção 1.

diversões” aparentemente se valorizou, de 20 para 100 mil cruzeiros. Contudo, a economia brasileira sofria os efeitos de uma inflação de 16% ao ano nessa época:

“Nº. 25.018 – Estudantina Musical Diversões Limitada – Praça Tiradentes nº. 75 – sobrado – exploração do comércio de *dancing* e diversões – Cr\$ 100.000,00 – partes iguais – cotistas: – Lino de Sousa – Antônio de Oliveira – brasileiros – indeterminado”.⁶⁴

Após os deferimentos e arquivamentos de processo para a abertura da firma, entre outubro de 1948 e março de 1949,⁶⁵ a antiga Estudantina Musical só irá figurar novamente no *Diário Oficial da União* na década seguinte, por exigências e multas emitidas pela delegacia fiscal contra o negócio.⁶⁶ Assim como ocorria com o restaurante no térreo, cujos desacordos trabalhistas passaram a figurar nas páginas da imprensa oficial, as multas fiscais dirigidas contra o salão de dança situado no piso superior também foram registradas. Em 1957, a gafeira foi multada em Cr\$ 1.500,00,⁶⁷ com base no artigo 76 da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), que dispõe sobre o salário mínimo como “contraprestação mínima devida e paga diretamente pelo empregador a todo trabalhador (...) por dia normal de serviço”.⁶⁸ Certamente as multas e processos representaram baques na economia precária desses pequenos negócios, sujeitos à oscilação do público pagante, ao sucesso das atrações musicais e à arrecadação do bar e da bilheteria.

Mais uma diferença entre a história que figura na imprensa oficial e a divulgada pela atual Gafeira Estudantina refere-se aos antigos sócios proprietários. Aparece o registro do nome de Lino de Sousa mas, em lugar de Antônio de Oliveira, Manoel Jesuíno figura como seu sócio. É provável que tenha havido uma mudança na sociedade, sem nenhuma menção na imprensa oficial. De acordo com o pequeno histórico escrito por Isidro Page Fernandez, “o Sr. Manoel Jesuíno falece e assume a direção a sua filha

⁶⁴ *DOU*, 23/Nov/1948, p. 24, Seção 1.

⁶⁵ *DOU*, 26/Out/1948, p. 25, Seção 1; 23/Nov/1948, p.22, Seção 1; 16/Mar/1949, p.21, Seção 1.

⁶⁶ *DOU*, 03/Jun/1953, p. 6, Seção 2; 14/Mai/1954, p. 7, Seção 2.

⁶⁷ *DOU*, 04/Dez/1957, p. 67, Seção 1.

⁶⁸ Decreto-Lei nº. 5452, de 1º de Maio de 1943. A multa à Estudantina Musical se referia também ao artigo 116 da CLT, revogado em 1964, que fixava os valores do salário mínimo pelo período de três anos.

Margarida Jesuíno, até a data (*sic*) de 1968, quando a velha Estudantina fechou as portas definitivamente”.⁶⁹

O ano exato de fechamento do antigo salão da Praça Tiradentes nº. 75 é incerto, mas por duas matérias jornalísticas é possível situá-lo não em 1968, mas no início da década de 1970. Em 10 de outubro de 1970, na capa do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, uma matéria não assinada mostrava a agonia dos salões populares de dança nesse período. “Gafieira: A morte de um passado de glória” revela tanto o nome dos antigos donos da Estudantina, como as dificuldades de gestão e o fechamento inevitável que estava por vir:

“A velha Estudantina funcionava na Praça José de Alencar e seus donos eram Manoel Armindo Soares e Manoel Gomes, que a passaram, em 1948, para Antônio de Oliveira e Lino de Sousa. Hoje em virtude da doença do sócio, Lino de Sousa está sozinho à frente da casa que funciona na Praça Tiradentes. Seu Lino tem 54 anos, mas desde rapazola frequentava as gafieiras famosas como a *Elite*, na Rua Frei Caneca, *Guarani*, na Rua Riachuelo, *Sul América*, na Rua do Matoso e outras.

– Uma série de fatores está contribuindo para o desaparecimento das gafieiras – diz Seu Lino – entre eles, aluguéis caros dos salões, direitos autorais absurdos, etc. Só para manter a casa aberta, gasto 120 contos (cruzeiros) de manutenção. Com todas as despesas, chego a gastar por mês 3 milhões (antigos), e meu prejuízo é grande. Com isso, quem sofre é o povo, que não tem diversão. Boate é só pra rico. Trabalhador e doméstica só têm mesmo a gafieira.

Durante algum tempo a Estudantina foi frequentada por um grande grupo da Zona Sul:

⁶⁹ Cf. Isidro Page FERNANDEZ e a *Fundação da Estudantina Musical*, doc. pess.

– O pessoal da Zona Sul ajudou bastante a casa, mas então as escolas de samba carregaram todo mundo. Escola de samba não tem imposto, é mais fácil de se manter”.⁷⁰

Em novembro de 1972, mais uma matéria jornalística não assinada, dessa vez publicada no jornal *O Globo*, retrata a decadência da antiga Gafieira Estudantina, condenada pelo título da reportagem: “Na gafieira em crise, nem todo ambiente ainda exige respeito”. Seus parágrafos iniciais nos ajudam a restituir o interior do antigo salão, o público variado e o funcionamento da casa em seus últimos dias de existência:

“A Estudantina, que fica na Praça Tiradentes, 75, sobreloja, tem a chamada cor local e sua decoração é clássica no gênero, embora tenha aceito inovações que a modernizaram, como a luz negra. No topo de uma escada íngreme e apertada que as damas podem subir livremente e aos cavalheiros são cobrados cinco cruzeiros, passa-se sob uma cortina azul e amarela para entrar no salão.

Na parede recém-pintada, o retrato esmaecido de Getúlio Vargas que, para as jovens mulheres que frequentam a casa, só deve ter um vago valor de histórias políticas de antigamente. Em um nicho que tem luz própria e uma jarra com flores, São Jorge e seu cavalo branco protegem a gafieira. E é preciso muita proteção, pois a gafieira anda abandonada, em suas mesas envernizadas poucos fregueses se sentam para tomar cerveja e apreciar o bailarico.

E o bailarico também é pobre e raro. Antigamente, havia baile de segunda a segunda. E a frequência era segura: gente que trabalhava na cidade e passava por lá para arrastar o pé antes de tomar o rumo de casa, empregadas que acabavam cedo o serviço metiam-se nos failes e

⁷⁰ *JB*, 10/Out/1970, p. 1, *Caderno B*.

tafetás e iam dançar, e a fina flor da malandragem carioca, que esquentava os pés na gafieira antes de dar uma chegada nos cabarés.

Hoje, só há bailes às quintas, sextas, sábados e domingos. Depois das onze da noite e, se pode dizer assim, animado pelo conjunto Os Intocáveis do Ritmo, pistom, contrabaixo, sax tenor, bateria, viola e Jorge no *crooner*. O amplo salão da gafieira, onde de 1964 a 67 todo o Rio de Janeiro dançou, porque foi moda entre a chamada roda intelectual, já não se vê passarem nem os proletários nem os moradores de Ipanema. E, no jirau do salão, cadeiras perpetuamente empilhadas passam atestado da quase falência do gênero.

– 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 gafieira. 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 gafieiras foi a escola de samba, cujos ensaios são agora a diversão preferida da faixa de público que costumava frequentar o salão”.⁷¹

⁷¹ O GLOBO, 03/Nov/1972. Acervo Estudantina.

A reportagem explora detalhes cenográficos da antiga Gafieira Estudantina, como a escadaria estreita, as cortinas coloridas, o quadro com a fotografia desbotada de Getúlio Vargas, o nicho iluminado e florido dedicado a São Jorge e as cadeiras empilhadas no jirau, compondo um ambiente fora do tempo característico desses salões de dança. O figurino exagerado nos tecidos brilhantes de seda, como *failles* e tafetás, e os “perfumes baratos” reforçavam a sinestesia do salão. Logo no início do texto, a iluminação difusa da luz negra é percebida como um sinal dos novos tempos, provavelmente porque estivesse mais associada às boates da época e, portanto, à modernidade, do que às gafieiras tradicionais da cidade.

É interessante observar que, tanto na reportagem anterior quanto na música *Estatuto de Boate* (1958), de Billy Blanco, as boates da Zona Sul, também conhecidas como “inferninhos”, polarizam com as gafieiras, consideradas mais populares por seu público de classe baixa nessa época: “Gafieira de ‘gente bem’ é boate/ Onde a noite esconde a bobagem que acontece/ Onde uísque lava qualquer disparate/ Amanhã um sal de fruta e a gente esquece”, definia o compositor popular. Em entrevista realizada com Billy Blanco em 2009, o autor falou sobre a 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!”.⁷² Nas gafieiras, ao contrário, as regras de adesão ao ambiente e o convívio respeitoso entre classes sociais diferentes eram e ainda são exaltados nos discursos dos proprietários e *habitués*, conforme será analisado mais adiante.

As matérias que prenunciam o fim da antiga Estudantina trazem uma série de elementos interessantes para análise, como, por exemplo, a idéia de que o passado ideal está cada vez mais distante, há muitos anos atrás (“mais de trinta”), “antigamente”. E também as dificuldades financeiras atribuídas pelos dirigentes para a crise que levou ao fechamento do salão de dança entre 1972 e 1976, conforme as datas dos jornais. Tanto o proprietário quanto o então gerente da casa – Ed Miranda Rosa, citado por Rubem Confeti, provavelmente integrado à Estudantina com o fim da *Gafieira Tupy* – mencionam prejuízos provocados por altas despesas para a manutenção e dívidas com os

⁷² Entrevista com o cantor e compositor Billy BLANCO realizada em seu apartamento em Copacabana, no dia 25 de agosto de 2009. A partir de um frequentador inconveniente da boate *Little Club*, no Beco das Garrafas, onde a cantora Dolores Duran se apresentava, o autor compôs outro samba no ano seguinte, *A Banca do Distinto*: “Não fala com pobre/ Não dá mão a preto/ Não carrega embrulho/ Pra que tanta pose, doutor?! Pra que esse orgulho?”. Agradeço aos produtores culturais Vander Lopes e Letícia Trindade pela oportunidade de realizar a entrevista o compositor, do alto de seus 85 anos de idade.

direitos autorais. Agravando esse quadro, referem-se à drástica redução do público pagante, diante do modismo dos ensaios das escolas de samba. Em dezembro de 1972, a revista *Veja* publicou a matéria “Últimas gafieiras” na seção de comportamento, na qual o repórter anônimo observava com o mesmo tom:

“Salões como o *Pavunense*, *Tupy*, *Cedofeita*, *Siboney*, *Vitória*, *Guarani*, *Dragão*, *Flor do Abacate*, *Máximo*, *Fidalga*, *Cachopa*, *Danúbio*, onde não era permitido dançar de rosto colado, são apenas uma memória da noite boêmia do Rio. (...) O que restou de antigamente sobrevive com alguma teimosia em gafieiras do tipo da *Elite Clube*, *Estudantina Musical* e *Humaitá*, apesar de um tanto aculturadas. (...) Quem não frequentou as velhas gafieiras cariocas talvez não chegue a formar uma idéia exata do que perdeu”.⁷³

O pesquisador musical José Ramos Tinhorão registrou uma matéria publicada no jornal *O Globo*, em 15 de abril de 1973, anunciando “uma noite beneficente à gafieira Estudantina (ameaçada de desejo por falta de pagamento dos aluguéis do salão)”, com o seguinte título: “Na festa da Estudantina, a luta para não morrer”.⁷⁴ Três anos depois, em 1976, surge mais uma notícia, dessa vez assinada por Waleyr Araújo e publicada no jornal *Última Hora*, completando o conjunto de reportagens sobre a agonia das gafieiras nessa época. Na matéria “A gafieira está morrendo?”, a Estudantina já figurava entre outros salões populares desaparecidos em um passado recente, compondo o quadro das gafieiras lendárias da memória:

“Em menos de dez anos, os *dancings* da cidade ficaram reduzidos ao *Brasil* hoje *Bier Clube*, *Elite do Méier* e ao *Melacueca* ou *Relabuxo*, ou ainda *Catuca*, na Rua Conde de Bonfim. A *Banda Portugal* assumiu características de clube semifechado, enquanto que desapareciam o *Danúbio de Irajá*; o *Vitória Danças* (fundado por Júlio

⁷³ VEJA, 06/Dez/1972, p. 72. Grifos meus.

⁷⁴ TINHORÃO, 2005: 216.

Simões, também fundador do *Elite Clube*); o *Orfeão Português* (cujo prédio na Rua dos Andradas pegou fogo); o *Samba Danças* (Rua Pedro I); o *Siboney* e a *Estudantina Musical* (ambos na Praça Tiradentes) e o *Maximus Danças (sic)*, no Largo da Carioca”.⁷⁵

A reportagem afirmava que “o Elite Clube tem seus dias contados”, diante dos projetos de expansão do Instituto de Hematologia e do Hospital Souza Aguiar e da “sempre crescente valorização imobiliária do ponto em que a gafieira está localizada”. Eram atribuídos outros motivos para o “esquecimento das gafieiras”, 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)”.⁷⁶

Tanto o ano de fundação da Estudantina Musical, entre 1931 e 1936, quanto o de seu desaparecimento, entre 1972 e 1976, permanecem inexatos, e o tempo das gafieiras parece assim moldável, flutuando conforme os passos e as lembranças de seus antigos frequentadores, e algumas pistas deixadas nas páginas dos jornais. Reunindo a *retórica dos motivos* sobre o fim das gafieiras no noticiário da época,⁷⁷ é possível observar que havia uma conjuntura social, econômica e política que levou boa parte desses antigos salões a fechar suas portas no final da década de 1960 e no início da década seguinte. Porém, antes do fechamento da casa que levou o próprio imóvel da Praça Tiradentes 75 à ruína, ouve a “fase em que tudo voltou a ser bom, em que virou moda de novo vir à gafieira”, como declarou seu antigo gerente ao jornal.

1.4. O salão da memória

Uma das raras fotografias da antiga Gafieira Estudantina encontrada durante a pesquisa – e também a mais expressiva – chama atenção pela nobreza, tanto pela cena de dança do belo casal retratado quanto pela qualidade estética da fotografia em si. A primeira vez que a vi foi ilustrando a capa de um livro em francês sobre música popular

⁷⁵ ARAÚJO in: *ÚLTIMA HORA*, 04/Ago/1976. Acervo Estudantina. Grifos meus.

⁷⁶ *Idem, ibidem.*

⁷⁷ Cf. BURKE, 1962; MELLO & VOGEL, 1991.

brasileira, trazido de Paris pelo amigo e jornalista Daniel Cariello.⁷⁸ Já havia ouvido rumores da existência dessa foto do salão de outrora, segredada pelo produtor artístico Paulinho numa dessas entradas de baile. Quando perguntei se ele conhecia imagens do velho salão, disse que já havia ouvido falar, mas nunca havia visto nada. Dias depois, ouvi *seu* Isidro me dizer a mesma coisa.

José Medeiros, 1960. Instituto Moreira Salles.



Foto 1.12 – O belo enlace de um casal de dançarinos na antiga Gafieira Estudantina, na Praça Tiradentes, 75.

A foto retrata um casal sorridente dançando no salão da antiga Estudantina, que parece estar vazio pelas cadeiras de madeira alinhadas e pelas mesas limpas sem ninguém ao fundo. Uma serpentina no teto sugere o período de bailes de carnaval. A legenda diz: “*Rythme amoureux et rythme savoureux d’une samba à la Gafieira Estudantina de Rio de Janeiro*”.⁷⁹ Embora não mencione quem são os dois fotografados, há o crédito do notável fotógrafo José Medeiros, da revista *O Cruzeiro*, e o ano de 1960 como referência no livro. A legenda da fotografia a indica como pertencente ao acervo

⁷⁸ Trata-se de catálogo de exposição realizada na *Cité de la Musique*, em Paris. *MPB*, 2005.

⁷⁹ “Ritmo amoroso e ritmo saboroso de um samba na Gafieira Estudantina do Rio de Janeiro”. *MPB*, 2005: 91.

da FUNARTE. No entanto, essa compõe o acervo de José Medeiros depositado no Instituto Moreira Salles (IMS), segundo me informou Márcia Cláudia Figueiredo, responsável pela biblioteca do centro de documentação da FUNARTE, acrescentando que, em 1987, ali foi realizada uma grande exposição retrospectiva da obra do fotógrafo incluindo essa imagem.

O registro é emblemático, pois praticamente não há fotografias das gafieiras antigas publicadas e, desse modo, representa sozinha tanto sua ambiência quanto seus frequentadores. Pensando na fotografia como documento social, nos termos de Gisele Freund,⁸⁰ e, ao mesmo tempo, em como “fotografar é antes de tudo atribuir (ou reconhecer) valor a um determinado aspecto de uma cena”, tal como observa Milton Guran,⁸¹ é interessante buscar os motivos para que o maior fotojornalista brasileiro de seu tempo retratasse justamente esse casal e esse salão de dança.

Leonel Kaz, editor do trabalho de José Medeiros em um grande livro de arte denominado “Olho da Rua”, chama atenção para o modo como o fotógrafo registrou em detalhes a vida social do Rio de Janeiro, “palco das fotos de Medeiros”, uma cidade em plena transformação.⁸² E registrou a Gafieira Estudantina antes mesmo do modismo que viria alguns anos depois, em meados da década de 1960, quando o famoso *Bar Zicartola* funcionava na Rua da Carioca, nº. 53, e passou a trazer um público novo e diferente para a Gafieira Estudantina. A partir do acervo fotográfico de José Medeiros no IMS, foi possível descobrir o nome do casal de dançarinos: Mercedes Baptista e Walter Ribeiro.

Em conversa a respeito das fotos de José Medeiros com o antropólogo Fernando de Tacca, autor de livro sobre os bastidores e a repercussão da polêmica fotorreportagem para a revista *O Cruzeiro*, em 1951, sobre os ritos de iniciação no candomblé da Bahia,⁸³ recebi a indicação de que, certamente, haveria mais fotografias do casal na Estudantina no acervo do fotógrafo. Tempos depois, conversando sobre o assunto, a antropóloga Renata de Sá Gonçalves me sugeriu a leitura de livro sobre Mercedes Baptista, a quem agradeço imensamente pela sugestão bibliográfica. Em página dupla da biografia escrita pelo historiador da dança Paulo Melgaço da Silva Júnior, apareceram justamente outras imagens da mesma cena, formando uma sequência de oito fotografias do arquivo

⁸⁰ FREUND, 1976.

⁸¹ GURAN, 2002: 104.

⁸² A fotografia da Gafieira Estudantina ocupa toda a página 35 do livro *Olho da Rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros*. In: KAZ, 2005/2006.

⁸³ TACCA, 2009.

particular da coreógrafa e bailarina,⁸⁴ certamente oferecidas por José Medeiros, amigo pessoal de Mercedes Baptista. Vindo de São Paulo, Walter Ribeiro dos Santos trabalhava na revista *O Cruzeiro* e foi apresentado a Mercedes Baptista por seu amigo e colega José Medeiros, segundo seu relato no documentário “Balé de Pé no Chão: a dança afro de Mercedes Baptista”, de Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro.

Nas fotos, o casal aparece representando cenas de flerte e de dança na Gafieira Estudantina, com garrafas de rum e cerveja cuidadosamente dispostas sobre a mesa coberta com uma toalha bordada, copos vazios confirmando a autoimagem coletiva de que “dançarino não bebe”, serpentinas no teto e quadros-negros anunciando bailes em letras de giz: “terça-feira: grande batalha de confete com o concurso de vários artistas.”

José Medeiros. Acervo Mercedes Baptista. In: SILVA JR., 2007:60.



Fotos 1.13 a 1.16 – Mercedes Baptista e Walter Ribeiro dançam e representam para as lentes do fotógrafo José Medeiros na antiga Gafieira Estudantina.

⁸⁴ SILVA JR., 2007: 60-61.

Mercedes Baptista foi a primeira negra a passar pelo exigente processo seletivo e compor o Corpo de Baile do *Theatro Municipal*, em 1948, vencendo fortes preconceitos vigentes na época. Seu biógrafo situa esse fato paralelamente às primeiras iniciativas de estruturação do movimento negro no Brasil, que tiveram como marco fundamental a criação por Abdias Nascimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), do qual Mercedes Baptista se tornaria bailarina e coreógrafa e participaria intensamente das discussões.⁸⁵ Por conta da expressiva presença de negros nos salões populares de dança, os primeiros encontros, ensaios e discussões dessa experiência simultaneamente artística e política foram no salão da *Gafieira Flor do Abacate*, situada na Rua do Catete, nº. 339, à época dirigida por Elói Pinto de Andrade Filho.⁸⁶

A *Gafieira Flor do Abacate*, uma das mais importantes da cidade na década de 1940, surgiu a partir de um dos grandes ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro. O *Flor do Abacate* rivalizava com o *Ameno Resedá* desde 1911 como os maiores ranchos carnavalescos cariocas, em competições promovidas pelo *Jornal do Brasil*.⁸⁷ Entre os frequentadores do salão, ainda menor de idade e andando com “malandros” mais velhos, estava o sambista Walter Alfaiate, que relembra: “uma das maiores gafieiras tinha dois ambientes, um embaixo e um salão lá em cima, era o *Abacate*, no Largo do Machado. Dancei muito! Muita gente já se foi daquela época, mas quem é da antiga, se lembra do *Abacate*”.⁸⁸ O salão aparece referido em versos do poeta Murilo Mendes⁸⁹ e deu nome ao ateliê dos artistas plásticos Alberto Veiga Guignard, Alcides da Rocha Miranda, Iberê Camargo e outros, que Manuel Bandeira batizou de *A Nova Flor do Abacate*.⁹⁰ O ateliê coletivo criado em 1943 situava-se na Rua Marquês de Abrantes, nº. 4, vizinho à Praça José de Alencar, exatamente no mesmo endereço onde, no ano anterior, esteve a Gafieira Estudantina – daí talvez a razão da referência à gafieira. Nesse tempo, artistas e intelectuais começavam a olhar com interesse para os antigos salões de dança da cidade.

⁸⁵ *Idem, ibidem*: 24-25.

⁸⁶ O endereço e o proprietário da *Gafieira Flor do Abacate* aparecem referidos no *DOU*, 29/Ago/1947, p. 8, Seção 2. O sobrado foi demolido na época da construção do metrô, onde hoje está o posto de vistoria do DETRAN no Largo do Machado.

⁸⁷ *Flor do Abacate* virou título de um choro instrumental de Álvaro Sandim, gravado em 1949 por Jacob do Bandolim. Para uma *etnografia retrospectiva* dos ranchos carnavalescos, ver GONÇALVES, 2007.

⁸⁸ Entrevista com o cantor e compositor Walter ALFAIATE, realizada em seu ateliê em Copacabana em 14 de julho de 2009. Meus agradecimentos ao produtor cultural Amaury Santos pelo agendamento dessa entrevista.

⁸⁹ Assim termina o poema “A Pescaria” sobre a independência do Brasil: “A Tuna de Coimbra surge/ Com as guitarras afiadas/ Mas as mulatas dengosas/ Do Club Flor do Abacate/ Entram, firmes, no maxixe,/ Abafam o fado com a voz/ Levantam, sorrindo, as pernas/ E a colônia brasileira/ Toma a direção da farra”.

⁹⁰ PROJETO GUIGNARD, 2010.

Pela primeira vez, as gafieiras se tornaram ambientes diretamente relacionados a um movimento artístico e político, a partir da estruturação do movimento negro no Rio de Janeiro. Em 1948, quando o escritor francês Albert Camus veio ao Brasil em missão cultural, Abdias Nascimento convidou-o a visitar a *Gafieira Elite* e terreiros de candomblé e também a assistir a apresentação de danças brasileiras promovida por Mercedes Baptista. Dois anos depois, com a realização do 1º. Congresso do Negro Brasileiro e a partir da amizade desenvolvida com a bailarina e antropóloga norte-americana Katherine Durhan, que trabalhava no Haiti, Mercedes Baptista viajou para Nova Iorque e concluiu sua formação em danças de matrizes africanas.⁹¹ Foi quando surgiu a ideia de retornar ao Brasil e criar o seu próprio grupo de dança – ao que tudo indica, incorporando o público frequentador das gafieiras do centro da cidade:

“Em 1952, Mercedes Baptista arregimentou um grupo de negros: filhos de santo, empregadas domésticas, balconistas, cozinheiros (o Paulo Conceição trabalhava na cozinha da Aeronáutica), desempregados, ritmistas, enfim, pessoas que possuíam em comum o fato de serem negros, pobres e sonhadores. Com eles, ela começou a colocar em prática suas experiências.

O local que abriu suas portas para que essas aulas pudessem acontecer foi a Estudantina: ‘Lá eu não pagava aluguel da sala, só dava alguns trocados para a limpeza’. Dessa maneira, ela não precisava cobrar pelas aulas. Eram oferecidos, aos alunos, conhecimentos de balé clássico, moderno e afro. Desse período, Mercedes recorda: ‘A sala não tinha barra, os alunos seguravam no espaldar das cadeiras. O chão era sujo, os alunos ficavam com os pés pretos e a água era pouca, banho só em casa. Todo mundo que chegava lá e dizia – D. Mercedes, quero fazer aulas, eu mandava entrar. Na época eu tinha uns 50 alunos’.

As aulas de Mercedes logo se tornaram conhecidas pelos negros, que começaram a procurar a escola. Lurdes da

⁹¹ SILVA JR., 2007: 27-34.

Silva, aluna das primeiras turmas de Mercedes, conta como ingressou no grupo: ‘Eu tinha uma prima que trabalhava no Café Capital (na Praça Tiradentes), quando ela foi operar eu comecei a trabalhar no lugar dela. E sempre via um grande movimento de pessoas na Estudantina, perguntei o que era, e me disseram que a Mercedes Baptista dava aulas para um grupo de negros lá. Um conhecido meu já havia me falado da bailarina negra que dançou nos EUA. Então fui até ela e pedi para fazer aulas. Quando cheguei já estavam lá: Walter Ribeiro, Waldir Conceição, Luiza, Naete, Gilberto de Jesus, Reginaldo, Raimundo Neto, eram uns 30 alunos. As aulas eram das 18 às 20 horas. D. Mercedes sempre chegava às 17 horas, sendo que das 18 às 19 ela dava aula para todo mundo e das 19 às 20 ela ensaiava os melhores. Quando via que a pessoa tinha talento, ela não cobrava nada, ensinava de graça’.⁹²

Desse modo, nasciam a *Academia de Dança* e o *Ballet Folclórico Mercedes Baptista*, tendo como primeira sede de ensaios e atividades a Gafieira Estudantina, aproveitando a disponibilidade do salão para ensaios sem despesas, o público frequentador do velho salão de dança e sua excelente localização ao lado de grandes teatros como o *João Caetano*, o *Carlos Gomes* e o *Recreio*.⁹³ Seu grupo de “dança afro-brasileira”, uma nova categoria em construção, inspiraria o diálogo com intelectuais como Edson Carneiro e Guerreiro Ramos e seria responsável pela iniciação artística e profissional de uma geração de artistas negros, entre eles os bailarinos Gilberto de Assis, Dika Lima e Isaura de Assis, a cantora Elza Soares⁹⁴ e o mestre-sala carnavalesco

⁹² *Idem, ibidem*: 41.

⁹³ O *Theatro Recreio* foi fundado por Manoel Pinto em 1933, sucedendo teatros anteriores existentes no final da antiga Rua do Espírito Santo desde 1877, atual da Rua Pedro I. Graças às atividades de seu filho e sucessor Walter Pinto, foi considerado o mais importante palco do teatro de revista da cidade. Em 1969, o teatro foi demolido e seus portões foram levados para a entrada do Retiro dos Artistas, em Jacarepaguá. FUNARTE, 2010; J. MAIA, com. pess.

⁹⁴ Cf. bibliografia de Elza Soares, em 1958, após serem enganadas por um empresário na Argentina, a cantora lançou-se em carreira solo para o grupo poder retornar ao Brasil. LOUZEIRO, 2010: 53-66.

Mestre Dionísio.⁹⁵ Silva Júnior observa as relações entre distintos gêneros de dança nas décadas de 1950 e 1960 e sua inserção no animado ambiente artístico da Praça Tiradentes, onde Mercedes Baptista trabalharia com importantes empresários do teatro, como Paschoal Carlos Magno, Silva Filho e Walter Pinto:

“No Rio de Janeiro, a Praça Tiradentes era o grande reduto do Teatro de Revista. Por lá desfilavam vedetes, bailarinos, atrizes, coreógrafos, enfim, todos envolvidos nesse tipo de espetáculo.

Com a evolução do gênero, a dança se tornou um elemento de destaque. Uma revista não podia acontecer sem ela. Assim, passam a ser contratados profissionais experientes para atuarem nos palcos, pois coreógrafos e bailarinos enriqueciam e imprimiam ritmo ao espetáculo. É relevante destacar que diversos bailarinos do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro participaram de revistas.

Aliás, esse gênero recebeu de braços abertos o Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Durante os primeiros anos de existência do grupo, a participação em revistas, além de ser uma importante fonte de renda e emprego, permitiu que ele se tornasse conhecido e respeitado pela crítica e público em geral.⁹⁶

Assim, na Praça Tiradentes, a dança popular e o *ballet* erudito se entrelaçaram no melhor estilo carioca, tal como ocorreria depois com as alas coreografadas nos desfiles das escolas de samba do carnaval carioca, cuja inovação é atribuída à passagem de Mercedes Baptista pelo Salgueiro. Sua coreografia do minueto em um baile da corte foi um dos pontos altos do desfile vencedor do Salgueiro, em 1963, com o enredo sobre

⁹⁵ Mestre Dionísio relatou à antropóloga Renata de Sá GONÇALVES que, “em 1952, eu conheci esse grupo de Mercedes Baptista e fui lá fazer o teste. Dançava na Estudantina. Graças a Deus, dei sorte”. In: GONÇALVES, 2010: 149.

⁹⁶ SILVA JR., 2007: 44.

Chica da Silva criado pelos carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues.⁹⁷ Fundindo elementos clássicos e populares, seu *ballet* folclórico afro-brasileiro produziu um “trânsito criativo”,⁹⁸ o que coincidia com os ideais e propósitos dos intelectuais modernistas, à época envolvidos com estudos e políticas de folclore no Brasil.⁹⁹

Nos anos seguintes, com o sucesso dos ensaios, a coreógrafa conseguiu uma sala para suas aulas no *Theatro Municipal*.¹⁰⁰ Curiosamente, no entanto, a passagem de Mercedes Baptista pela Gafieira Estudantina não foi referida por nenhum dos sessenta entrevistados ao longo da pesquisa, restando a fotografia de José Medeiros para simbolizar um tempo e um lugar significativos em sua vida inteiramente dedicada à dança e à afirmação da identidade negra. Não existe nenhuma cópia da imagem histórica de Mercedes Baptista e seu *partner* nos arquivos de Isidro Page Fernandez nem nas paredes do salão, entre outras fotografias e notícias emolduradas. E se “a fotografia pode ser percebida como um espelho que possui uma memória”,¹⁰¹ observo que a ausência dessa imagem no salão atual é notável, diante das tentativas de seu proprietário de produzir a continuidade entre a Estudantina do passado e a do presente.

Outro retrato na parede, no entanto, merece destaque. A clássica fotografia oficial do ex-presidente Getúlio Vargas no salão da antiga Gafieira Estudantina, em plena década de 1970, não era mera casualidade. Conta-se que o presidente chegou mesmo a apreciar um dos bailes do Elite. Quando o senhor Ed Miranda afirmava em reportagem que “os bons tempos passaram há muitos anos, mais de trinta”, se referia à primeira metade da década de 1940. No plano político, os “bons tempos” coincidiam com o período do Estado Novo (1937-1945), que, em meio à censura e à centralização política, representou a adoção de uma série de políticas voltadas para a educação e a cultura, em busca da construção da identidade nacional. A Era Vargas consolidou o projeto de aproximação das classes políticas e artísticas com as manifestações da chamada “cultura popular”, que se iniciou a partir do Movimento Modernista de 1922 e que teve como marco uma série de encontros de seus ilustres representantes, como Mário de Andrade e Villa-Lobos, com os músicos das rodas de samba da casa de Tia Ciata.¹⁰²

⁹⁷ *Idem, ibidem*: 72; GONÇALVES, 2010: 158.

⁹⁸ *Idem, ibidem*: 154.

⁹⁹ Sobre o movimento folclórico brasileiro, seus personagens e ações políticas, ver VILHENA, 1997.

¹⁰⁰ SILVA JR., 2007: 85.

¹⁰¹ BITTENCOURT, 1998: 205.

¹⁰² Cf. bibliografia de referência sobre o processo de formação do samba carioca: MOURA, 1983; SANDRONI, 2001; VIANNA, 2004.

Inicialmente reprimido pela polícia como signo de “vadiagem”, o samba logo foi alçado à categoria de ritmo nacional na década de 1930. Esse particular “mistério do samba”, tal como denominou o antropólogo Hermano Vianna, teve como marco ideológico a obra de Gilberto Freyre e sua apologia da mestiçagem, então “considerada fonte da verdadeira cultura brasileira”.¹⁰³ Em articulação direta com políticas deliberadas, incentivos ou manifestações de simpatia de Getúlio Vargas no campo da cultura – tais como a organização dos desfiles das escolas de samba em 1932,¹⁰⁴ a fundação da Rádio Nacional em 1936,¹⁰⁵ e a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no ano seguinte¹⁰⁶ – estavam os modernistas e seu interesse crescente pela cultura brasileira. Na metrópole carioca, esse período também coincidiu com o auge dos salões populares de dança, quando várias gafieiras e *dancings* iniciaram suas atividades na Praça Tiradentes, entre eles a Gafieira Estudantina.

O sociólogo Luiz Costa Pinto, em seu clássico livro “O Negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança”, analisou o período seguinte, marcado pela democratização pós-Estado Novo e pelo início de novas formas de associativismo e de mobilização política entre os negros nas décadas de 1940 e 50. Trata-se justamente da época de fundação do Teatro Experimental do Negro e do *ballet* afro de Mercedes Baptista. Também era o auge das gafieiras e *dancings* no Centro da cidade e o período de formação do *Renascença Clube*, destinado à “elite negra” em formação.¹⁰⁷ O autor contrapõe formas consideradas “tradicionais”, como as irmandades católicas e as religiões afro-brasileiras, às “formas novas, engendradas pela nova posição social e econômica do negro” na metrópole carioca.¹⁰⁸ Em suas análises comparativas reforçando o dilema entre tradição e mudança, Costa Pinto via positivamente o surgimento das

¹⁰³ VIANNA, 2004: 78.

¹⁰⁴ Criado oficialmente pelo jornal *Mundo Sportivo* em 1932, os desfiles das escolas de samba no carnaval carioca e suas articulações políticas na Era Vargas são analisados por CABRAL, 1974, e FERNANDES, 2001.

¹⁰⁵ Líder de audiência ao longo de duas décadas, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro e seu elenco de artistas é tema de livro organizado por PINHEIRO, 2005.

¹⁰⁶ O SPHAN foi concebido por Mário de Andrade a pedido do Ministro Gustavo Capanema para a implantação das políticas de patrimônio no Brasil. Dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade por 31 anos, passou por diferentes reformulações ao longo do tempo e, desde 1994, transformou-se em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A propósito, ver FONSECA, 1997 (Parte 2).

¹⁰⁷ Segundo a pesquisa de Sonia Maria GIACOMINI sobre o Renascença Clube, seus fundadores pertenciam a um seleto grupo de negros com formação superior em 1951, quando somente 0,19% dos negros e pardos possuíam essa marca de distinção no Rio de Janeiro (GIACOMINI, 2006:20). Para uma análise comparada dos trabalhos de COSTA PINTO e GIACOMINI sobre o associativismo negro no Rio de Janeiro da década de 1950, período de “tomada de consciência”, ver DAVIES, 2007.

¹⁰⁸ COSTA PINTO, 1998: 231.

escolas de samba em favelas e periferias cariocas, enquanto criticava as gafieiras e clubes dançantes por seus dispositivos de distinção:

“(...) já hoje se pode observar o desenvolvimento, entre os negros, de outras instituições recreativas, mais próximas dos padrões da classe dirigente e da sociedade branca, o que ocorre simultaneamente com uma certa atitude de repulsa às formas tradicionais de *folk*, que, porque são tradicionais, e tradicionalmente consideradas como traços característicos de *status* inferior, atraem cada vez menos o interesse daqueles que procuram ascender socialmente, por via da imitação das formas do comportamento do branco. Isto que é facilmente observável na conduta individual e que resulta do fato de, em nossa sociedade, viver com *distinção* e *boas maneiras* é o mesmo que viver *como branco*, também ocorre no plano das relações institucionalizadas e do comportamento grupal, dando lugar ao desenvolvimento de outros tipos de associação recreativa que nada têm de semelhante às escolas de samba, e que se organizam e funcionam sob a forma de clubes de dança. Queremos nos referir às ‘gafieiras’, associações de vida mais permanente, que funcionam como qualquer *night club*, que, por sua vez, não são mais do que ‘gafieiras’ mais caras.

Essas ‘gafieiras’ – como o *Clube Elite*, ou a *Flor do Abacate*, ou qualquer outra – diferenciam-se daqueles estabelecimentos mais caros, pelo fato de cobrarem preço barato à entrada e, mais uma vez, porque, sendo associações recreativas frequentadas por aquelas classes de *status* inferior, nelas comparecem contingentes elevados de pessoas de cor, que constituem grande parte de seus frequentadores, e que ali vão por duas razões elementares: em primeiro lugar, porque podem pagar o seu preço e, em segundo lugar, porque não têm sua entrada impedida pelo porteiro do estabelecimento,

dissabor a que se arriscaria uma pessoa de cor se tentasse penetrar num estabelecimento de maior preço e, por isso mesmo, freqüentado quase que exclusivamente por brancos”.¹⁰⁹

O público marcadamente negro, o acesso garantido e a possibilidade de lazer noturno a baixo custo, de fato, constituem características marcantes das gafieiras até a atualidade. Em suas entrevistas aos jornais,¹¹⁰ os administradores da antiga Estudantina também contrapunham as gafieiras e as escolas de samba, porém apresentando outro lado da questão: a decadência econômica dos velhos salões de dança vista como um reflexo da moda dos ensaios nos barracões, que não estavam sujeitos ao pagamento de impostos como as gafieiras. Apesar das críticas e rivalidades, é possível observar a circulação intensa – tanto do público quanto dos organizadores – entre as gafieiras e as escolas de samba, cujas origens convergem para os antigos ranchos carnavalescos.

Walter. *Última Hora*, Arquivo Público do Estado de São Paulo. 01/Ago/1953.



Fotos 1.17 – Interior de gafieira, com público majoritariamente negro. Pelas dimensões físicas do lugar e pela pintura da parede, parecida com a das fotos anteriores, é bem provável que esse seja o salão da antiga Estudantina.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*: 230-231. Grifos do autor.

¹¹⁰ Nas reportagens já mencionadas: *JB*, em outubro de 1970; e *O GLOBO*, em novembro de 1972.

Os bailes promovidos nas gafieiras durante o carnaval, tal como aparecem anunciados em quadros-negros nas fotos de José Medeiros, de fato demonstram certa competição. Assim, revela-se uma tensão e, simultaneamente, uma complementaridade entre esses dois mundos paralelos, expressas no próprio campo da dança: de um lado, o “samba solto” dos passistas e mulatas; do outro, o “samba a dois” dos amantes da dança de salão. Escolas de samba e gafieiras tinham, aliás, motivações para sua formação associativa e propósitos políticos comuns, tal como mencionou o compositor Rubem Confeti:

“Tinha também o *seu* Elói Antero Dias, que foi o principal... Mas essa eu não conheci, a *Deixa Malhar*, que era ali no Engenho Velho, mais ou menos onde hoje é... Aldeia Campista, onde morava o Donga, por ali assim, tinha essa gafieira do *seu* Elói, que depois foi para Madureira. Quando ele foi para Madureira, ele fundou também o *Cachopa*, que era na esquina da Estrada do Portela com Ministro Edgar Romero, onde está a quadra do Império Serrano hoje. O *seu* Elói foi o principal homem de gafieira por que ele sabia, ele era presidente do Sindicato dos Arrumadores, sempre foi sindicalista, sambista antigo, foi ele que também ajudou a fundação da associação das escolas de samba. Ele aconselhava aos amigos moradores dos morros cariocas que fundassem uma escola de samba em cada bairro, porque ele sabia que era um modo de organizar, de aglutinar e de convivência social. E ele também participou dessas fundações de gafieiras, porque era a nossa vida, era o nosso modo”.¹¹¹

Políticos, artistas, intelectuais e representantes da esquerda passaram a estar cada vez mais presentes em ensaios e desfiles de escolas de samba desde a década de 1940.¹¹² O envolvimento do Partido Comunista Brasileiro, por meio de seu jornal *Tribuna*

¹¹¹ Entrevista com Rubem CONFETI, 13/Jul/2009.

¹¹² FERNANDES, 2001: 129-132.

Popular, com as entidades representativas das escolas de samba, no breve período de legalidade do partido, é tema dos estudos de Valéria Lima Guimarães, autora do livro *O PCB Cai no Samba: os comunistas e a cultura popular, 1945-1950*:

“Durante a ditadura militar, a relação Partido Comunista-mundo do samba ganhava um novo fôlego, motivada pelo interesse de alguns setores da classe média, especialmente entre os estudantes universitários e a classe artística, em abrir caminho para a participação das camadas populares no processo social. (...) Havia uma aproximação mútua, caracterizada pela reciprocidade do mundo do samba, que via no espaço aberto pelo Partido uma oportunidade de garantir os seus próprios interesses”.¹¹³

Essa proximidade entre os intelectuais progressistas e o samba se estendeu também às gafieiras cariocas, duas décadas depois. Outro aspecto nesse intervalo merece comparação. Se, por um lado, o vínculo da Gafieira Estudantina com o movimento negro, em sua fase inicial, ficou restrito à biografia de Mercedes Baptista e à memória de seu *ballet* afro, o mesmo não ocorreu com os movimentos políticos e artísticos da década de 1960, quando um grande público passou a frequentar a casa noturna. O “pessoal da Zona Sul” é saudosamente mencionado por Lino de Sousa nas reportagens dos jornais, enquanto Ed Miranda lembrava que “houve uma fase em que tudo voltou a ser bom, em que virou moda de novo vir à gafieira”. 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”.¹¹⁴ Esse frenesi intenso fixou a existência da Estudantina Musical na memória coletiva e inscreveu definitivamente seu nome no cenário cultural da cidade. Rubem Confeti atribui ao agitador cultural Albino Pinheiro a promoção da casa e crescimento de seu público:

“A gafieira muda a partir dos anos 60, com essa mudança também da capital. E o [compositor] Edgar Cardoso Barbosa começou a levar Albino Pinheiro para a gafieira.

¹¹³ GUIMARÃES, 2009: 205-206.

¹¹⁴ BEVILAQUA *et al.*, 1988: 66.

Aí o Albino Pinheiro começou a levar o pessoal da Zona Sul para a *antiga* Estudantina, não era essa Estudantina de hoje! E aí muda, aí o pessoal começa a frequentar mais. Mas era o pessoal mais intelectual, mais politizado, que frequentava a gafieira, não é? E os negros lá, e nós estávamos lá, dançando, porque era o nosso espaço”.¹¹⁵

José Ramos Tinhorão também se refere à descoberta de Albino Pinheiro da gafieira “como um forte reduto da cor local”.¹¹⁶ O contraste entre os negros de classe baixa, a maior parte subempregados e desempregados, e a classe média politizada de maioria branca iria produzir uma nova representação das gafieiras, cultivada por muitos de seus adeptos, como um espaço de convergência entre camadas sociais. O frequentador e militante de esquerda Artur Obino Neto observou, em conversa pessoal, que era nesses lugares que “as pessoas de classe média mais se aproximavam das classes populares”, tendo a ideologia como pretexto para se engajar na dança social.¹¹⁷ Além da presença assídua de “malandros” e “empregadas domésticas”, personagens sempre citados por antigos frequentadores, vieram para os bailes muitos repórteres, artistas e políticos, que também passaram a considerar as antigas gafieiras como seus espaços de convivência. Juntamente vieram os estudantes de esquerda, que certamente se identificaram com o nome da antiga gafieira, órfãos com o fim do *Centro Popular de Cultura* (CPC) que funcionava na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), incendiada no golpe militar em março de 1964.¹¹⁸ O jornalista Hildeberto Aleluia recordou suas primeiras idas à Estudantina, a aproximação com os sambistas e os encontros com colegas de profissão:

“Acabei ficando amigo do Ismael Silva e circulava com ele ali, ele contava aquelas histórias, e acabei indo com ele para a Estudantina. (...) Eu conhecia jornalistas de outras [redações], tinha o *Correio da Manhã*, que era ali na Gomes Freire; tinha o *Diário de Notícias*, onde eu tinha trabalhado, que era na Rua do Riachuelo; tinha a

¹¹⁵ Entrevista com Rubem CONFETI, 13/Jul/2009.

¹¹⁶ TINHORÃO, 2005: 211.

¹¹⁷ Artur OBINO NETO, com. pess., 15/Mai/2009.

¹¹⁸ Sobre o CPC e as diretrizes da política cultural da UNE, ver GARCIA, 2004.

Última Hora, que eu acho que era por ali também; os *Diários Associados*, que era lá na Rua Sacadura Cabral... Quer dizer, tinham grandes órgãos de comunicação que estavam ali, perto da Praça Tiradentes. Então era comum os jornalistas todos se encontrarem por ali”.¹¹⁹

Em polêmica entrevista publicada na revista *Fatos & Fotos* no mês de outubro de 1964, a cantora Nara Leão, considerada a “musa da bossa-nova”, anunciava duramente sua ruptura com esse gênero musical: “Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para um grupinho”.¹²⁰ Era o germe para a segunda fase da bossa-nova, mais politizada e em busca das “raízes do samba”, quando o “mar” deixava de ser o tema principal e era então a vez do “morro” ser cantado em sambas de Zé Kéti e de Nelson Cavaquinho, com suas contradições sociais. Seguindo Sérgio Cabral – que trabalhava no *Jornal do Brasil*, na Avenida Rio Branco, nº. 110 – dois espaços vão se consagrar como templos do novo movimento: o *Zicartola* e a Estudantina Musical, constituindo uma espécie de roteiro obrigatório na noite carioca, durante o breve período de existência da casa de samba de Cartola e Dona Zica, que funcionou de setembro de 1963 a maio de 1965. De acordo com o autor:

“Na década de 1960, quem salvou a Estudantina Musical da falência foram os frequentadores do *Zicartola*, como confessavam os próprios donos da gafieira. O fato é que, por uma razão ou por outra, os dançarinos e dançarinas desapareceram da casa, talvez preferindo a coirmã mais antiga, a *Elite*, por sinal a responsável pela criação de ‘gafieira’, a palavra que, a partir de 1930 (ano de fundação da *Elite*), passou a identificar as casas populares de dança. (...)”

Como o *Zicartola* ficava na rua da Carioca, nas proximidades do cinema Iris, quem não conseguia entrar ia para a gafieira *Estudantina*, que, na época, funcionava

¹¹⁹ Entrevista com Hildeberto ALELUIA, realizada em seu escritório no Centro, em 28 de abril de 2009. Agradeço a Isidro Page Fernandez pela sugestão da entrevista e pelo contato.

¹²⁰ CABRAL, 2008: 70.

em plena Praça Tiradentes. Não deixava de ser uma solução para quem desejava ouvir uma boa música, levando ainda a vantagem de poder dançar, o que não acontecia no *Zicartola*, onde as pessoas se divertiam ouvindo sambas e cantando com os sambistas. 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.

Com um espaço bem maior do que o da casa de samba, a Estudantina Musical passou a ser também o lugar preferido para as comemorações envolvendo as pessoas vinculadas ao *Zicartola*. As belas fotos de Cartola, Ismael Silva e Nelson Cavaquinho, de autoria de Pedro de Moraes, focalizam um desses eventos, provavelmente a festa em homenagem a Nara Leão, realizada no dia 28 de outubro de 1964 na Estudantina. Quem homenageava Nara eram os próprios sambistas pelo extraordinário sucesso com os sambas de autoria deles gravados por ela nos seus dois primeiros discos. Entre os que compareceram à festa estavam o vice-governador Rafael de Almeida Magalhães, o humorista Millôr Fernandes, o craque Nilton Santos e o cronista Rubem Braga. Voltando às fotos, também podem ter sido feitas em setembro de 1965, durante a festa promovida por Albino Pinheiro para comemorar o seu aniversário. Albino, que, no carnaval daquele ano, havia comandado o primeiro desfile da Banda de Ipanema, foi o grande incentivador do casamento do *Zicartola* com a Estudantina Musical, onde chegava sempre acompanhado invariavelmente pelas suas belíssimas mulatas. Foram muitos os eventos que promoveu na gafieira”.¹²¹

¹²¹ CABRAL, 2003:40. Grifos meus.

Era o início da ditadura militar no Brasil. Rodeada por grandes figuras do samba, a festa em torno de Nara Leão produziu uma ruptura pública e radical da cantora com seu meio artístico-musical e, conseqüentemente, com suas origens sociais e econômicas, revelando a “política de um ritual não-político”, conforme a expressão do antropólogo Victor Turner.¹²² Sérgio Cabral teve o cuidado de guardar e reproduzir na íntegra o convite da festa publicado em um prospecto, com “um texto bem ao estilo da propaganda de eventos nas gafieiras cariocas”:

‘SALVE O SAMBA! SALVE! NOITE DE ALEGRIA E ENCANTAMENTO!’

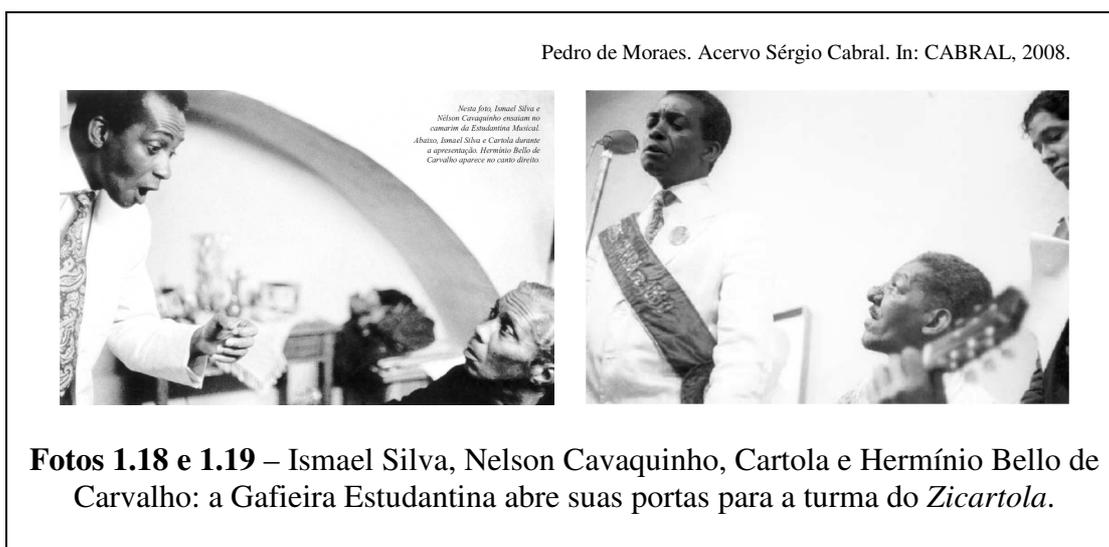
A Estudantina Musical, tradicional recanto boêmio da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, reabrirá seus salões magnificamente emoldurados, no próximo dia 28 de outubro. Onde, a partir das 22 horas, haverá espetacular noite de samba. Nesse encontro de alegria e amizade desfilarão: Zé Kéti com a sua rapaziada do conjunto A Voz do Morro, Néelson Cavaquinho, Cartola, Nara Leão, Geraldo Neves da Mangueira, o valoroso pessoal da Escola de Samba São Clemente com a sua inigualável bateria, suas pastoras e passistas, inclusive o fantástico Pereira, o homem-mola do samba, também Vitor e sua dama, Calixto, o homem dos pratos da grande Império Serrano. E muitos outros cartazes populares prestigiarão a memorável noitada. Todos ao encontro da paz e da alegria na próxima quarta-feira, no glorioso Estudantina Musical, na Praça Tiradentes, 75, sobrado. A comissão antecipadamente agradece e desde já anuncia farta distribuição de bebidas, docinhos e salgadinhos’.¹²³

A partir do lançamento do famoso espetáculo *Opinião*, em dezembro de 1964, idealizado por Oduvaldo Viana Filho e dirigido por Augusto Boal, o Teatro de Arena em Copacabana também seria integrado ao circuito obrigatório da esquerda carioca.

¹²² Termo cunhado a partir de seus estudos do *Mukanda*, rito de passagem masculino entre os Ndembu, de circuncisão dos meninos na adolescência. TURNER, 1968.

¹²³ *Idem, ibidem*: 74-75.

Idealizado no *Zicartola* e reunindo no elenco, como personagens de si mesmos, Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale: “a mocinha da Zona Sul”, o “sambista do morro” e “o migrante nordestino”. Em fevereiro de 1965, Nara Leão deixou o espetáculo por motivo de saúde e convidou Maria Bethânia para substituí-la no palco. Segundo analisou Caetano Veloso, que veio da Bahia para o Rio de Janeiro nesse período efervescente acompanhando sua irmã, o espetáculo combinava “o charme dos shows de bolso da bossa-nova em casa noturna com a excitação do teatro de participação política”.¹²⁴



Durante a pesquisa, Paulinho da Viola contou que só conheceu a Estudantina – diferente de seu parceiro Elton Medeiros, ambientado nas gafieiras do subúrbio – justamente na época do *Zicartola*. Revelação artística da casa de samba, o artista contou que o público que saía dali também passou a frequentar o *Bilhar Guanabara*, antigo salão de sinuca em frente ao Teatro Carlos Gomes.¹²⁵ Apesar das noites memoráveis entre o *Zicartola* e a Estudantina, contudo, não deixava de haver incongruências entre os públicos das duas casas noturnas, com distintos modos de vestir, de consumir e de se comportar. Em seu livro sobre o *Zicartola*, Maurício Barros de Castro escreve que:

¹²⁴ VELOSO, 1997: 72.

¹²⁵ Conversa informal no *Museu da Imagem e do Som*, após a gravação do Depoimento para a Posteridade do sambista Roberto Silva. PAULINHO DA VIOLA, com. pess., 21/Out/2009. O *Bilhar Guanabara* fica na Rua D. Pedro I, nº. 7, e já foi frequentado por Ataulfo Alves, Mário Lago e Zé Kéti.

“A tradicional Gafieira Estudantina, por exemplo, teve um aumento repentino em sua frequência, pois passou a receber o público que não conseguia entrar no *Zicartola*. Esse fluxo, no entanto, não foi inofensivo para os costumes tradicionais que existiam na Estudantina. Hermínio Bello de Carvalho quem detectou esse desencontro entre posturas distintas: ‘A gafieira era chique, as pessoas vestiam terno e gravata, então a estudantada começou a ir lá e a frequentar, a ir de *jeans*, sem entender direito como é que era o funcionamento daquilo, a nobreza daquilo’”.¹²⁶

Numa polêmica declaração na imprensa da época, o ator Grande Otelo ainda foi além,¹²⁷ ao afirmar que “os brancos, desonestamente, só vão à gafieira para conquistar a mulata boa e a negra bonita. Nunca conseguiram fazer a integração de fé”.¹²⁸ A mudança de público, de comportamento e de poder aquisitivo afastou antigos dançarinos, que provavelmente buscaram refúgio no salão da *Gafieira Elite*, no Campo de Santana, aonde o público do *Zicartola* não chegava. Segundo Hermínio Bello de Carvalho, na Estudantina, “a cerveja subiu de preço, inaugurou um *couvert* folclórico e dentro em pouco o *surf*, o *hully-gully* e outras danças da moda começaram a predominar”.¹²⁹ Em entrevista gentilmente concedida por Sérgio Cabral, o pesquisador também criticou a chegada da classe média, afirmando que:

“Os jornalistas chegam [nas gafieiras] na década de 60, chegam para esculhambar tudo, e no bolo dos jornalistas, a classe média. A classe média tem a propriedade de destruir qualquer coisa que o povo cria, é impressionante! E só olhar para a escola de samba e ver o que eles já fizeram. (...) Porque a Estudantina foi inflada pela moda no tempo do *Zicartola* e depois a classe média a

¹²⁶ CASTRO, 2004: 78-79.

¹²⁷ De acordo com sua biografia escrita por Sérgio CABRAL, Grande Otelo foi grande frequentador da *Gafieira Elite*, “onde teve início um caso de amor entre o ator e a casa que durou até o fim da vida – de fato, Otelo morreu sonhando em fazer um filme sobre o Elite (além de roteiro pronto, já tinha até diretor, Roberto Moura, e o projeto estava em fase de levantamento de recursos)”. CABRAL, 2007: 59.

¹²⁸ Referida uma década depois por ALBUQUERQUE in *ISTO É*, 17/Jan/1979. Acervo Estudantina.

¹²⁹ CARVALHO, 1965: 114.

abandonou. Ficou só um resíduo lá freqüentando, não era um resíduo capaz de sustentar a casa. Foi uma barra pesada!”.¹³⁰

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. Assim, tornou-se símbolo de uma época de grande movimentação cultural e passou a figurar na biografia de grandes nomes da música brasileira, como Nara Leão, Cartola e Clementina de Jesus. Apesar da crítica à “invasão de branco” registrada pelo pesquisador musical José Ramos Tinhorão, em entrevista com Lino de Souza, um dos proprietários da Estudantina, esse afirmou que “passaria novamente pela experiência, que foi muito boa em termos comerciais”.¹³¹ Para além da proximidade física e da confluência entre públicos distintos, é importante ressaltar que as dificuldades de gestão entre as duas casas noturnas também encontravam diversas correspondências. Um dos sócios proprietários do *Zicartola*, Eugênio Agostini, declarou sua experiência em entrevista aos biógrafos de Cartola:

“Chegou-se a afirmar que a proximidade da Estudantina foi prejudicial ao *Zicartola*. Eugênio Agostini nega a hipótese com veemência: ‘A Estudantina não prejudicou o *Zicartola*. Era um complemento. Graças a Deus ela estava ali perto, pra receber o pessoal que saía do *Zicartola* às 11 horas da noite. Senão eram capazes de me quebrar a casa, em sinal de protesto. (...)’

O *Zicartola* só me deu problemas. (...) Desde o início, os bombeiros viviam me aborrecendo, queriam interditar a casa, por causa de problemas de segurança. Eu quis limitar o número de frequentadores, mas não pude. Todo mundo lá era ‘rei da cocada preta’. Uma vez fui chamado ao distrito. O delegado me espinafrou porque havia muita

¹³⁰ Entrevista com jornalista e pesquisador musical Sérgio CABRAL, realizada em seu apartamento em Copacabana, em 19 de outubro de 2009. Agradeço à colega Eulícia Esteves pelo contato e pela presença nesse memorável encontro e também a Sérgio CABRAL pela gentileza extrema.

¹³¹ TINHORÃO, 1969: 89-90. O entrevistado, no entanto, é referido erroneamente pelo autor como Manuel Lino, misturando o nome dos dois sócios da Estudantina na época.

reclamação dos vizinhos. Os marginais de rua aproveitavam o barulho e arrombavam os escritórios próximos. (...) Hoje entendo tão facilmente: ele [Cartola] não podia se interessar por comércio, não nasceu pra aquilo”.¹³²

Em maio de 1965, com o fim da breve existência do *Zicartola*, o público da Zona Sul carioca foi sumindo da antiga Estudantina. Um dos sócios da gafeira já prenunciava o fim, ao promover um baile em 1967 em que só o pessoal da classe média compareceu: “Estou com medo é de como vai ser depois do carnaval. Esse pessoal é capaz de sumir todo e eu já perdi a maioria do pessoal que frequentava a casa antigamente”, confidenciou Manoel Jesúno ao boêmio carioca Paulo Emílio, conforme registrou mais tarde José Ramos Tinhorão.¹³³

Um programa conservado por Hermínio Bello de Carvalho em seu arquivo anuncia a noite de 06 de setembro de 1968 na casa, com um *show* de Clementina de Jesus e o conjunto Nosso Samba, a presença de representantes de várias escolas de samba e a diretoria do Sindicato dos Arrumadores, citado por Rubem Confeti. Era provavelmente uma tentativa de reviver os tempos do *Zicartola*, primeiro palco em que a majestosa senhora descoberta por Hermínio numa Festa de Nossa Senhora da Glória se apresentou como cantora.¹³⁴ A essa altura, no entanto, a Estudantina já estava em franca decadência, como revelam as notícias e as entrevistas. O endurecimento do regime militar após o AI-5 certamente também contribuiu para o fim das manifestações artísticas de conteúdo político, como as do tempo do *Zicartola*. Uma das razões mais apontadas para prisões, cassações, demissões e aposentadorias compulsórias eram os chamados “delitos de opinião”.¹³⁵ Não havia mais espaço para versos de conteúdo político e social, nem na Praça Tiradentes, nem em lugar nenhum do Brasil.

Dos tempos da memória do samba, da busca por suas “raízes” e do debate político no *Zicartola*, há uma enorme diferença para os dias de hoje. Somente uma placa em falso mármore relembra seu antigo endereço na Rua da Carioca, nº. 53. “Como se tivesse escrito ‘aqui jaz’, a placa acabou por insinuar também uma intenção da

¹³² SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 190; 195-196. Grifos meus.

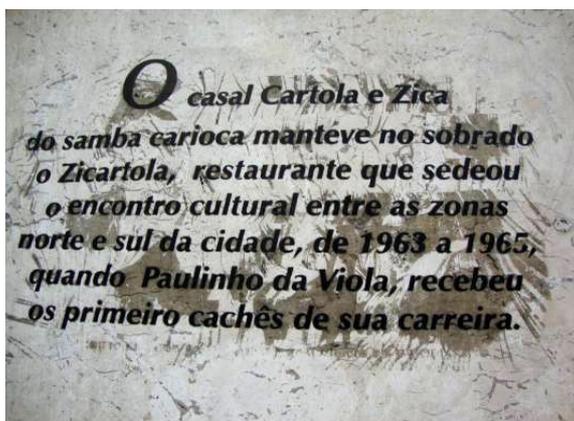
¹³³ TINHORÃO, 2005: 214.

¹³⁴ BEVILAQUA *et al.*, 1988: 63-66.

¹³⁵ KÜHNER & ROCHA, 2001: 74.

administração pública em tratar a casa de samba como um patrimônio cultural etéreo”, analisa Maurício Barros de Castro.¹³⁶ Não fosse o misto de placa e lápide, contudo, a história do antigo “palco da resistência política e cultural” cairia em total esquecimento, em meio ao “buffet com mais de 80 pratos” do *Restaurante Pilão de Pedra*, o abarrotado *self-service* a quilo que atualmente funciona no local, onde agora só se ouve o tilintar de pratos e talheres.

F. B. Veiga, 30/Out/2009 e 03/Mai/2010.



Fotos 1.20 e 1.21 – Acima, o *Restaurante Pilão de Pedra*, que atualmente funciona na antiga sede do *Zicartola*.

Em analogia à expressão cunhada por Clifford Geertz a propósito da pesquisa antropológica e da constituição do “cenário da escrita” no texto etnográfico, hoje “estar lá” não tem mais a menor importância,¹³⁷ enquanto “ter estado lá”, diante de um passado sem volta, produz toda a diferença de significado. Apesar de inteiramente transformado e desprovido de imagens ou lembranças, observo que seu antigo sobrado teve melhor sorte que o das velhas gafieiras da Praça Tiradentes – pois, se não perdurou como espaço cultural ou museu, ao menos não transformou em uma ruína. Uma dessas ruínas, no entanto, serviu de inspiração para a reinvenção de uma gafieira do passado no presente, na linha tênue entre dois tempos distintos e em conexão, a partir da adoção de um nome em comum: *Estudantina Musical*.

¹³⁶ CASTRO, 2004: 99.

¹³⁷ GEERTZ, 2005: 11-39.

2. A ENTRADA E A ESCADARIA

“A cidade de quem passa sem entrar é uma;
é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali.”

(Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*)

“A porta fecha enquanto dura o vai-não-vai
Quem está fora não entra, quem está dentro não sai.”

(Billy Blanco, *Pistom de Gafieira*)

2.1. A entrada da gafieira

Com seus altíssimos decibéis reverberando o som dos metais pela Praça Tiradentes, o salão de dança da Estudantina Musical inibe a conversação, enquanto a entrada, inversamente, a estimula. Na portaria, ao lado da bilheteria, o produtor artístico Paulo Roberto (conhecido como “Paulinho da Estudantina”), o organizador de baile Bernardo (chamado de “Bernardo Garçom”) e o segurança Ivanildo, o “Niquinho”, observam, analisam e saúdam as pessoas que pretendem entrar no recinto. Na bilheteria, um aviso: “não haverá devolução de ingressos”, ao lado da proibição de entrada ou permanência de menores de dezoito anos.

Enquanto Paulinho acende um defumador e fica atrás do balcão com a lista de convidados, os outros dois esperam o público na porta, sentados em duas banquetas de madeira. No *hall* de entrada, o produtor artístico recebe com frieza ou alegria esfuziante, dependendo de quem for a pessoa, ou ainda do estado de seu humor no momento. Nenhum deles usa uniforme nem emblemas da casa na roupa. A única marca distintiva do segurança Niquinho é seu porte físico de negro forte, posicionado como um leão-de-chácara. Perguntas sobre as atrações noturnas são constantes, o valor dos ingressos questionados, e os pedidos de desconto são recebidos com uma resposta pronta: “mas só custa dez reais!...”.¹ Os ingressos têm quase um valor simbólico, se comparado com os altos preços praticados na Lapa. Por vezes, Bernardo e Solange, a secretária de *seu*

¹ Valor do ingresso nas rodas de samba, às sextas-feiras. Nas noites de baile, custa R\$ 20.

Isidro, se revezam na bilheteria. Na banca de balas ao lado, Américo e Jacaré, e o guardador de carros Paraíba eventualmente oferecem algum apoio. Na esquina, um churrasquinho fornece hoje o que há de mais substancial para a alimentação na calçada – enquanto, na década de 1980, o forte da Praça Tiradentes era a barraca de *Angu do Gomes* do vendedor Josias.²

F. B. Veiga, 30/Jul/2010.



Foto 2.1 – No final da tarde, Paulinho abre a porta de ferro da Gafieira Estudantina.

Casais e grupos seguem pela calçada da Praça Tiradentes em direção à Rua do Lavradio e raramente vem alguém em sentido contrário. O público constante da dança de salão passa em frente à gafieira e, ao olhar metucioso dos funcionários, é possível distinguir claramente quem vem para o baile da Estudantina de quem segue para bares

² RITO in *JB - Domingo*, 27/Abr/1986, p. 33. As opções para a alimentação noturna durante a pesquisa de campo eram o *Churrasqueto Tiradentes*, no n.º. 35 da Praça Tiradentes, e o *Boteco da Praça*, frequentado por prostitutas e por alunos do IFCS-UFRJ, na esquina com a Rua Imperatriz Leopoldina.

da moda, como o *Rio Scenarium*, o *Mangue Seco* e o *Santo Scenarium*.³ A Rua do Lavradio está situada a somente cinquenta metros dali e costuma receber um público muito maior, a ponto de se formarem demoradas filas nas entradas dessas casas noturnas pertencentes ao empresário mineiro Plínio Fróes, sempre disputadas e cheias de turistas estrangeiros, sobretudo nas noites de sexta-feira e de sábado.

A entrada da Estudantina tem ares de um desfile, com senhoras em vestidos longos estampados, saias rodadas ou calças muito justas; os homens vêm de camisas de seda ou de paletó. Saltos altos, sandálias de plataforma ou sapatos sociais denunciam o apreço pela dança. Perfumes adocicados e loções pós-barba logo são perceptíveis e exalam forte desde a bilheteria. O jeito de andar e de olhar para a fachada e para a bilheteria; a postura diante da porta, entre o desdém, a indecisão e a certeza; e o figurino, do casual ao exagerado, distingue os curiosos e passantes dos frequentadores da gafeira.

F. B. Veiga, 21/Jul/2010.



Fotos 2.2 e 2.3 – Senhoras arrumadas para o baile chegam à Praça Tiradentes em duplas e se dirigem à bilheteria da gafeira.

³ Com uma programação intensa de atrações musicais, exposições artísticas e eventos culturais, as três casas situam-se, respectivamente, nos números 20, 23 e 36 da Rua do Lavradio e possuem uma gestão empresarial dinâmica, com 250 funcionários ao todo e público semanal estimado entre 4 e 5 mil pessoas. Entrevista com Plínio FRÓES, realizada no *Rio Scenarium* em 05/Ago/2009. Agradeço a Marília Chang, a Iane Garcia e ao empresário pela realização da entrevista.

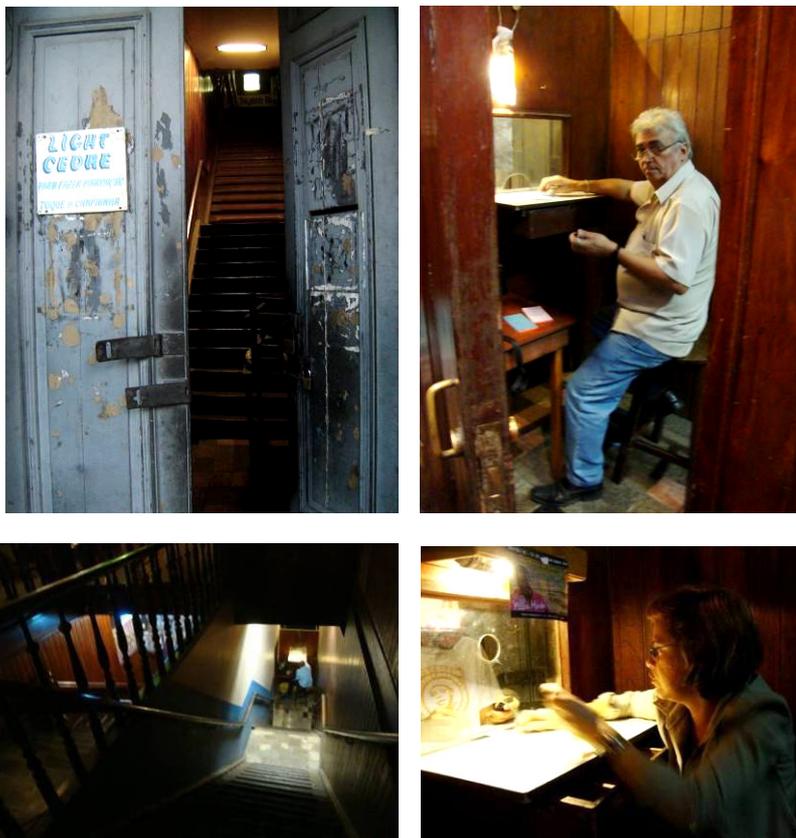
De dia, a entrada é um lugar de pouco movimento, somente entregas de fornecedores e organizadores de bailes que chegam e se dirigem ao escritório de Isidro, para combinar algum evento, alugar seu salão de festas no térreo ou negociar preços e pagamentos. “Light e Cedae: para fazer marcação, toque a campainha”, diz a placa na porta. A porta de ferro da escadaria principal segue fechada, enquanto, ao lado, o acesso de serviço é feito por uma escada paralela que, num jogo de portas, é adaptada para funcionar como bilheteria. Na calçada em frente, é possível ler, em pedras portuguesas pretas, o nome da Estudantina Musical sobre pedras brancas. À noite, contudo, o passeio se transforma num verdadeiro termômetro do salão. Por vezes filas, por vezes só olhares curiosos tentando adivinhar como está o baile: se está cheio ou vazio, com muitas damas ou não, se os dançarinos estão animados ou indo embora. “Posso dar uma olhadinha para ver como está?...”: vem sempre alguém perguntar na portaria. Geralmente, são recebidos secamente com “não”, pois, para os organizadores do baile, é preciso “pagar para ver” e a curiosidade deve se converter em adesão ao ambiente de dança.

A entrada é o lugar da oralidade, da curiosidade e do jogo de perguntas e respostas entre o público e os funcionários da casa noturna, em oposição às interações sociais próprias do salão, onde predominam formas de linguagem corporal e gestual. Como etnógrafo, sem inicialmente me dar conta, fui me afeiçoando à entrada da gafieira como um dos locais preferidos da pesquisa de campo, onde estava sempre diante de situações reveladoras e era menos objeto das atenções alheias do que no salão. Bem recebido pelos anfitriões, muitas vezes tentei pagar o ingresso, mas esses se recusavam a me cobrar desde o início da pesquisa. Diziam que eu era “da casa”, pois estava escrevendo “o livro da Estudantina”, epíteto nativo para a tese. O passe livre portaria era uma situação que me constrangia, diante de meus colegas convidados a conhecer o salão, e que por vezes se estendia a meus familiares. Houve até ocasiões em que, sozinho, sequer subi ao salão, estando mais envolvido com as conversas e as impressões dos funcionários sobre os clientes, ou ainda com a curiosidade do público indeciso na bilheteria, do que propriamente com o baile em si.

É ali na porta que as pessoas marcam seus encontros, esperam seus acompanhantes ou descem para fumar um cigarro. Há cumprimentos por aniversários, circulam notícias de outros bailes, passam rostos conhecidos, pessoas andam em círculo falando ao celular. “Será que vão chegar?...”, é pergunta comum dos frequentadores, observando táxis e carros que se aproximam e transmitindo a ansiedade aos

funcionários. O compasso constante de espera na entrada gera uma angústia que contagia as pessoas e as leva a se solidarizar com a demora da companhia alheia, especialmente no caso das senhoras desacompanhadas.

F. B. Veiga, 18/Ago/2008, 08/Mai/2009 e 06/Ago/2010.

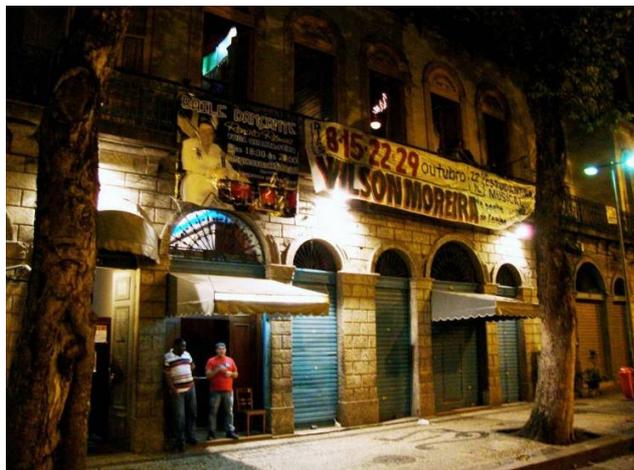


Fotos 2.4 a 2.7 – A entrada de serviço da Estudantina se transforma em bilheteria durante a noite. O *promoter* Bernardo e a secretária Solange são exemplos de que ali ninguém tem uma só função.

“Será que vai encher?...”, toda noite Paulinho se pergunta, em uma portaria que oscila dos fotógrafos ao redor e das filas na bilheteria, em dias de festa, aos ingressos pingados a conta-gotas, no baile nosso de cada dia. O produtor artístico está sempre procurando estimar o público pagante e especulando os motivos para a casa estar cheia ou vazia, tratando de expurgar os fracassos. No último dia da temporada do sambista Wilson Moreira, buscava a todo custo as razões para a Estudantina estar tão vazia. Após ouvir o comentário do artista de que havia se apresentado na mesma semana no *Instituto*

Moreira Salles, celebrando sua antiga parceria ao lado de Nei Lopes, finalmente encontrou a explicação que buscava para o salão estar vazio, como um adivinho pronunciando a sentença diante do infortúnio: “Foi isso que quebrou essa noite aqui!”.⁴

F. B. Veiga, 06/Ago/2010.



Fotos 2.8 a 2.10 – Na calçada em frente ao sobrado, a espera e as conversas.

Além da expectativa compartilhada, percebia na entrada e no próprio baile uma temporalidade cíclica, circular, em que ocasiões distintas pareciam repetir-se ou estar eternamente conectadas entre si, como se vários momentos se confundissem em uma só noite ou fossem revividos sucessivamente. Sentado na banquetta de madeira de

⁴ Sobre presságios e oráculos, ver o clássico EVANS-PRITCHARD, 2005: 90-110, e VEIGA, 2006.

Niquinho, recostado na pilastra de pedra da entrada onde está estampada a marca de suor do porteiro da gafeira, algumas vezes fui confundido com o *staff* da casa e informei preços e atrações noturnas, enquanto Bernardo estava atendendo na bilheteria e Paulinho ou Niquinho precisavam resolver pendências no piso superior. Ali sentia o cheiro acre da urina de Lili, a gata malhada de *seu* Isidro, que na mesma pedra demarca seu território. Ao final da tarde, o encarregado Roberto costuma prendê-la com uma coleira ao lado dos engradados de cerveja, nas escadas entre a cozinha e o escritório do patrão – a quem a gata de estimação segue desde a entrada, subindo a escadaria e atravessando o salão, quando ele chega para trabalhar.

Ninguém é revistado ao entrar e não existem avisos na porta proibindo o porte de armas, como nas boates. O segurança pede a um senhor para deixar a lata de cerveja na lixeira antes de subir. Em seguida, uma moça menor de idade entra acompanhada de um casal, provavelmente seus pais, e Niquinho cochicha para mim: “Vou fingir que não vi...”. Com cara feia por causa dos altos berros de Paulinho discutindo com Bernardo, reclama dizendo: “Ele é muito esporrento!”. Paulinho, ao invés de brigar, morre de rir do comentário, enquanto come um pacote de pipoca doce da barraca de Américo. Logo depois, em compensação, o segurança passa a valorizar o trabalho do colega por conseguir, a seu modo, trazer artistas famosos para a casa. E reconhece: “Esse é o cara!”.

Sem que eu o visse, Isidro, o proprietário espanhol da Estudantina, desce do escritório e, de brincadeira, chega por trás me dando uma gravata, gesto idêntico ao de uma fotografia antiga que vi no escritório, em que fazia o mesmo com seu cunhado. Finjo que vou morder seu braço, dizendo: “Me larga!”. Outra de suas brincadeiras preferidas é a de que cortejei sua irmã mais velha Asunción quando a conheci, me levando a pensar no *sistema de atitudes* que regula as relações jocosas entre cunhados, cuja “combinação peculiar de amistosidade e antagonismo” é tema do clássico texto sobre os “parentescos por brincadeira” do antropólogo Radcliffe-Brown.⁵ Sinto o quanto minha intimidade com Isidro cresceu em três anos de convivência, a ponto de tais brincadeiras comuns entre familiares se tornarem possíveis entre nós sem maiores consequências, e assim vamos desenvolvendo uma amizade e um carinho recíproco.

Enquanto analisa o seu público, Isidro se senta na porta em cadeira cuidadosamente posicionada para ele, onde, em sua ausência, por vezes também me sento. Com seu sotaque forte de quem migrou da terra natal na juventude, é capaz de

⁵ RADCLIFFE-BROWN, 1973:116.

ficar horas conversando comigo sobre as particularidades da língua portuguesa falada no Brasil e em Portugal, comparando-as ao Galego e ao Castelhana.

F. B. Veiga, 20/Ago/2010.

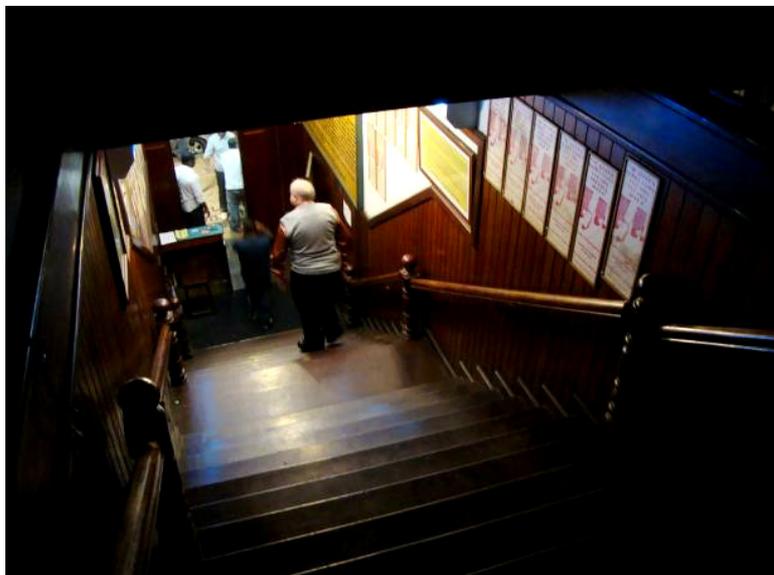


Foto 2.11 – Isidro desce a escadaria para observar a entrada. Do lado direito, o quadro amarelo com os “estatutos da gafeira”.

Isidro gosta de demonstrar sua inteligência e capacidade de observação, discutindo palavras, significados, origens, correspondências e traduções, na sua análise atenta da linguagem. Rememora comigo sua animada discussão com um de seus amigos ilustres, o saudoso Maestro Guerra-Peixe, sobre a semelhança entre os velhos entrudos do carnaval carioca com os *antroidos* celebrados em sua região da Galícia.⁶ Certa vez, conversando com ele durante um bom tempo na porta, senti cinzas caírem sobre minha cabeça e ele, muito irritado e xingando alto “essa porcaria de cigarro” com a veemência de um ex-fumante, mandou Niquinho subir imediatamente para reprimir quem estivesse na sacada fumando escondido.⁷

⁶ A respeito do *antroido* ou *entroido*, das guerras de farinha e dos personagens mascarados no carnaval da Galícia, em cidades da província de Ourense como Verín e Xinzo de Limia, ver BAROJA, 2003: 125-126, e BOUZAS & DOMELO, 2009: 199-206.

⁷ Esse comportamento mais enérgico teve início, sobretudo, após a promulgação da Lei Estadual Antifumo, de nº. 5.517/2009, que prevê altas multas aos estabelecimentos fechados onde houver pessoas fumando, com valores entre 3 e 30 mil reais (2010). Quando essa lei passou a ser aplicada com maior rigor, Isidro mandou recolher todos os cinzeiros das mesas no salão, onde o hábito de fumar era constante.

Paulinho interrompe repetidas vezes a conversa com Isidro disputando atenção. Isidro percebe e, franzindo a testa, começa a zombar, cochichando comigo que ele “está com ciúmes”. Nas discussões acaloradas da entrada, aparecem as rugas entre os dois, que Paulinho resolve entre gritos alternados com abraços e beijos exagerados. Certa vez, cometi a besteira de entrar na chacota que o chefe lhe faz e descobri que esse é um terreno minado em que eu jamais deveria pisar, revelando as suscetibilidades da relação entre ambos, sob um regime de aparente jocosidade. Uma relação íntima e duradoura que comporta tanto sentimentos de disputa e de competição, quanto de admiração e até mesmo de quase adoção filial, misturada com mágoas antigas e subestimações do patrão. Depois de recordar a lição de Georg Simmel de que a posição de estrangeiro contém “possibilidades perigosas”, sendo comum a idéia de que “a provocação veio de fora, por meio de emissários e instigadores”,⁸ preferi não opinar mais nessa parceria delicada que, apesar dos pesares, mantém viva a programação da gafeira.

Como que para me reparar do mal-estar com Paulinho, ocorrido em semana anterior, me lembrei de lhe apresentar o livro do compositor Billy Blanco, *Tirando de Letra e Música*. O autor de músicas famosas sobre as gafeiras em formato de crônicas bem-humoradas se refere a Paulinho e a Isidro quando escreve sobre a Estudantina, onde disse ter sua “mesa cativa”.⁹ Billy Blanco, no livro, cria um apelido engraçado para o produtor artístico da casa: “Paulinho Porra-Louca”, e ele não conhecia a referência. Contei para ele com muito cuidado, imaginando que poderia explodir de raiva, mas ele, imprevisível, morreu de rir e ficou radiante com a homenagem!

Com muita sorte, consegui comprar um exemplar com *seu* Adel, um dos mais antigos livreiros em atividade da Praça Tiradentes, na *Livraria São José*, que fica na mesma calçada da Estudantina. Dei o exemplar de presente para Paulinho no mesmo dia em que consegui fotografar o interior da velha ruína. O produtor se lembrou também de outro apelido que recebeu de Moreira da Silva, o cantor e compositor que era um ícone das gafeiras antigas. E começou a lhe imitar, quando recebia seus convites para dar uma canja na Estudantina: “Ihhhh!... Lá vem você de novo, Baba-de-Quiabo!”.

⁸ SIMMEL, 1983: 185.

⁹ BLANCO, 1996: 21.

F. B. Veiga, 20/Ago/2010.



Foto 2.12 a 2.15 – Cenas da entrada da Estudantina, com Niquinho, Paulinho e Isidro. Ao fundo, clientes na bilheteria, a banca de Américo e os quadros com os estatutos.

Pergunto a Niquinho sobre as pessoas que trabalharam na portaria da gafieira e Paulinho, em seu lugar, começa a desfiar a genealogia dos seguranças da casa, contando que o primeiro deles foi *seu* Tomás, um ex-policial aposentado. Logo depois vieram os praticantes de luta-livre do antigo programa de televisão *Telecatch Montilla*, um sucesso popular do final da década de 1960. O mais marcante era Mongol, um senhor gordo e barbudo que, por seu porte físico e cara de mau, foi um dos principais lutadores do grupo de Ted Boy Marino, interpretando um de seus grandes rivais nos ringues.¹⁰ Com a idade, Mongol deixou de ser segurança na entrada e virou “fiscal de salão” da Estudantina. Assim como Diabo Negro e Tigre Paraguaio, que também trabalharam como seguranças

¹⁰ Agradeço ao Prof. Marco Antonio da Silva Mello e a seu amigo Arthur Balu Duarte por se lembrarem desse lendário personagem da Gafieira Estudantina na década de 1980. Mongol se intitulava o “Rei das Gafieiras” e transferiu suas habilidades em luta livre para a dança de salão, brincando de jogar as damas para o alto em suas acrobacias (DRUMMOND, 2004: 121). Segundo o escritor Marco Antonio PERNA, seu nome era Wilson de Carvalho Alves e faleceu aos 72 anos de idade, em 1999 (PERNA, 2005: 159).

da casa, os lutadores só se cumprimentavam com fortes golpes no peito um do outro de fazer ecoar. Segundo Paulinho, tanto Mongol quanto Tigre Paraguaio já faleceram.

Depois dos lutadores vieram Pedrão e Augusto, que antes trabalhavam como vigilantes na Rua da Carioca, e trouxeram Niquinho, à época segurança do antigo *Café Angrense*, na Cinelândia. Paulinho dá todas essas informações e o colega de portaria só confirma com a cabeça, enquanto o outro zomba dele: “Niquinho não fala porque ele é tombado”. Isidro depois me contou que, após contratar Mongol e o pessoal da luta livre para fazer a segurança da casa, tudo mudou: “Isso aqui ficou parecendo uma igreja!”, disse rindo, com brilho nos olhos. Até porque os personagens de luta-livre eram conhecidos dos programas de televisão e passaram por diferentes canais, como as TVs Excelsior, Globo e Tupi, além de se apresentarem em *shows* por todo o Brasil. Suas lutas ensaiadas, embora bastante agressivas, tinham certa comicidade e um ar caricatural, pois, na farsa dos ringues, o herói loiro Ted Boy Marino sempre vencia no final.¹¹

Isidro me conta em detalhes o episódio de uma única briga ocorrida no lugar, provocada por um sujeito assim que o proprietário abriu a Estudantina: “um tal de Feijão, que depois de acertar um sujeito com uma cadeira, levou uma porrada, desceu rolando pela escadaria e, tempos depois, acabou virando meu amigo”. Depois secretamente me chama e me mostra o porrete de madeira que guarda atrás da porta de ferro, junto com o gancho usado para fechá-la. Guarda-o ali para “alguma necessidade”. Essas situações, entretanto, constituem exceções à regra, diferente das *boites* e *inferninhos*. Na mesma hora, me lembrei de Walter Alfaiate contando que nunca viu uma briga nas gafieiras antigas, pois os malandros tinham regras muito claras para essas coisas e costumavam combinar suas brigas só na rua, fora do baile.¹² Essa percepção de segurança, de um salão sem brigas, está presente na narrativa em grande parte dos frequentadores de gafieira.

Isidro se despede e retorna ao escritório para descansar. Quando desaparece pelo labirinto interno que forma os bastidores da gafieira, ele próprio se converte em um dos temas preferidos dos comentários na entrada. Alguns funcionários expressam insatisfação, pois a portaria não funciona da mesma maneira quando ele está ali. Todos acham que o patrão “barra a entrada” além do necessário e contam que, na mesma noite, não permitiu o acesso livre a um policial. Para os funcionários, isso não é bom, pois

¹¹ MEMÓRIA GLOBO, 2010.

¹² Entrevista com Walter ALFAIATE, 14/Jul/2009.

sentem que dependem de uma rede de relações informais com membros do 13º. Batalhão da Polícia Militar, situado ao lado da Estudantina, justamente para resolver eventuais questões relativas à segurança da entrada. O patrão, no entanto, não recebe bem as críticas sobre seu modo de agir, por isso a queixa somente surge após a sua ausência. Funcionários observam a precariedade das condições de trabalho, questionam o asseio da casa e dos colegas, reparam nas costuras puídas dos uniformes dos garçons.

As formas de interação na entrada da gafeira rompem protocolos e qualquer tipo de formalidade entre clientes e funcionários. Um senhor aparece com uma camiseta vermelha e o número 1973 estampado. Assim que chega, Paulinho lhe pergunta em provocação: “Você nasceu nesse ano aí?...”. E ele responde: “Eu sei que ainda estou gato, mas nasci antes”. Paulinho ainda retruca, rindo: “Pois eu nasci nesse ano”, e logo recebe a resposta: “Sei, só se for seu filho!”. Certas noites são de grande movimento, quando acontecem duas festas simultâneas: um baile com banda ao vivo em cima e uma festa com DJ no salão de baixo. As pessoas, todo tempo, descem para fumar ou telefonar, dando notícias de como está o salão. Com ares de cumplicidade entre cavalheiros, um dançarino negro vem falar comigo no segundo *set* da banda: “Não demora pra subir muito não, senão vai pegar todo mundo suado”. Os músicos no intervalo aparecem para tomar um ar e conversar. Logo após cantar um *set* de sucessos românticos de João Bosco, o *crooner* Beto da banda Novos Tempos aparece no meio da apresentação querendo matar o baterista: “Vou pedir para tirar *Corsário* do repertório, não estou conseguindo sentir a música com tanta pancada no meu ouvido!”, comentou indignado.

Antônio Aragão, diretor do jornal *Falando de Dança*, chega com vários exemplares para serem distribuídos nas mesas da Estudantina, em sua ronda noturna pelo circuito da dança de salão que inclui dezenas de casas noturnas e clubes por toda a Região Metropolitana do Rio de Janeiro.¹³ Logo na entrada, Aragão intercepta Bernardo a uma distância mínima e lhe cobra o pagamento de um anúncio de baile publicado: “Você me deve cem reais!”. Começa uma discussão sobre o anúncio, se foi publicado com a devida antecedência ou muito próximo da data do baile, se surtiu efeito ou não; logo, se deve ou não ser pago, e cada um defende com afinco sua opinião.

Bernardo, com sua fala rápida e voz muito rouca, é um imigrante português da cidade de Aveiro que chegou ao Rio em 1953 para trabalhar como garçom. Por quarenta

¹³ Conforme entrevista realizada no escritório do *JORNAL FALANDO DE DANÇA* com seus responsáveis, o diretor Antônio ARAGÃO e a editora Leonor COSTA, em 16 de julho de 2009.

anos, esteve servindo as mesas do *Bola Preta*, na Cinelândia e, depois do fechamento da antiga sede, em janeiro de 2008, veio junto com o também veterano *seu* Arlindo integrar a equipe da Estudantina. Bernardo alterna o serviço nas mesas em salões tradicionais, como o *Clube dos Democráticos*, com a promoção de festas, atividade iniciada na década de 1980 no *Sport Clube Gramacho*, em Caxias.¹⁴ O diálogo entre Paulinho e Bernardo, por vezes, é bastante ríspido. O *promoter* lhe pergunta num berro rascante: “Paulinho, como é o nome dele?”, e ouve em resposta imediata: “Sei lá, levanta o cu da cadeira e vai perguntar!”.



Foto 2.16 – Niquinho e Bernardo a postos na portaria, em baile especial de aniversário.

Paulinho recebe mal alguns dançarinos que, para animar o baile, negociam sua presença no salão sem pagar ingresso. Logo dá uma bronca em Bernardo, que acabou de liberar a entrada de mais um sujeito cheio de traquejos de malandro. Em poucos minutos, o rapaz subiu, conferiu o salão, logo desceu e foi embora. Na saída, Paulinho

¹⁴ Uma matéria de capa sobre Bernardo Garçon foi publicada no *JORNAL FALANDO DE DANÇA*, n°. 20, p. 7.

fez “psiu!” para ele com malícia. O homem se vira, faz um gesto obsceno para ele e diz: “Eu só pego mulher!”. Paulinho ainda provoca: “Ó sua mulher ali!” e aponta para Américo, parado diante de sua barraca de doces. Pergunto a Paulinho: “Esse cara vem sempre aqui?”. E o produtor responde irritado, com seu sotaque pernambucano: “Vem e entra de graça, é *as mala* do Bernardo!”. Depois conta que o sujeito é policial e deixa explícito que não vai nem um pouco com a cara dele.

Problemas internos de comunicação geram discussões veementes e revelam as dificuldades de se administrar a casa cheia, como nas noites de baile com mais de 300 pagantes, fora os convidados, durante o período de grande visibilidade da Gafieira Estudantina na novela *Caminho das Índias*, em 2009.¹⁵ Um senhor que ocupava uma mesa na entrada do escritório de *seu* Isidro atendeu ao telefone e informou erroneamente que não havia como fazer reserva. O freguês que havia ligado antes chegou com 36 pessoas em um ônibus de turismo e não havia como se instalar com o grupo no salão cheio. Resultado: foram todos para o *Rio Scenarium*! Com generosidade e compaixão, Isidro tinha ficado com pena e acolhido esse desconhecido, que estava praticamente comendo e morando de favor nas dependências da Estudantina. Os funcionários não acreditavam no que estavam vendo! Depois do episódio, no entanto, o patrão se aborreceu e o mandou embora. Com o salão lotado e a proliferação de problemas, uma frequentadora saiu do baile, manifestando sua indignação na portaria: “Não dá pra dançar assim! Eu vim aqui só pra consumir?!?”. Ao ouvi-la sair reclamando, Mizinho, apresentador em noites de gala, se lembrou de tio Jimbo, irmão do sambista Nei Lopes, que tocava trombone na Estudantina na década de 1980, e comenta com maldade: “Meu tio diria, isso é mulher criada sem calcinha!”.

Enquanto o salão se sustenta em valores como respeito e moralidade, conforme veremos adiante, a entrada é o lugar da licenciosidade verbal, modulado por outras atitudes, repertórios e padrões de civilidade. Pois, como diria o sociolinguista William Labov, “o grotesco e a gozação tem por função preservar o santuário”.¹⁶ As insinuações e conversas sobre sexo são constantes na portaria e assumem um tom performático. Em noite de pouco movimento, assistindo à TV com imagem distorcida na banca de doces, Bernardo anuncia rindo para Jacaré: “Já que o Américo não está aqui, vou comer você

¹⁵ A “novela das oito” de Glória Perez foi ao ar de janeiro a setembro de 2009 e tinha um núcleo de personagens que viviam na Lapa e gravavam várias cenas na Gafieira Estudantina, o que aumentou bastante o público dos bailes durante esse período.

¹⁶ Conforme seus estudos da linguagem ordinária entre jovens negros, moradores de guetos em metrópoles norte-americanas. LABOV *apud* JOSEPH, 2000: 38.

mesmo lá dentro. Já está tudo prontinho, tem cerveja, não precisa nem apagar a luz”, e aponta para a ruína onde mora o ambulante. Jacaré nem responde, mantendo o silêncio diante da provocação. Niquinho é provocado por Bernardo e Paulinho, quando começam a dizer para ele que descobriram que Zumbi era gay, e o segurança negro logo fecha a cara e resmunga: “Como é que sabem disso, já transaram com ele?...”. Trata-se de mais um *insulto ritual* na porta da gafeira, que não leva a pedidos de desculpas, mas a um jogo de resposta imediata e à circulação de novos insultos e gozações diante de uma *arena simbólica*, em que “o exagero tem por finalidade assinalar que o que é dito não vale como verdade”.¹⁷

Narrativas sexuais são reveladas abertamente com escárnio, num misto de humor e de orgulho. Desejos libidinosos são expressos e aventuras vividas no passado são contadas como vantagem. Conversas fiadas sobre transas maravilhosas com duas mulheres, histórias de encontros com coroas deslumbrantes, benefícios do sexo casual e outras sacanagens, tudo vem à tona nas conversas da entrada, onde a realidade toca a imaginação e a fantasia. Duas mulheres chegam para Bernardo e perguntam: “Podemos subir só nós duas para olhar?...”. Ele, dessa vez, consente. Zombando dos acompanhantes, elas sobem a escadaria e fingem se despedir: “Tchauzinho, viu?” Eles não deixam por menos e imediatamente respondem: “Tchau, até amanhã, está duro de mulher na fila do *Rio Scenarium!*”. Numa outra noite, ao passar pela portaria, uma senhora desacompanhada se vira para Isidro e comenta, levantando as sobrancelhas: “Eu vim muito aqui antigamente, gostava de vir só pra dançar com negão!”. Depois de rir muito das cenas e de falar também suas besteiras, Isidro encarna o pensamento religioso e filósofo: “O ser humano é pervertido, é o que estraga o mundo. É por causa dele que o mundo é imundo”.

Sujeita a manifestações intempestivas, a portaria, por vezes, é palco de discussões e conflitos. Certa noite, sem entrar no salão, eu e o Prof. Marco Antonio da Silva Mello assistimos a uma cena ridícula, que parecia copiada de um filme de Almodóvar: uma senhora tentava entrar com um cachorro *yorkshire* de laço-de-fita na cabeça, defendendo que ele ficaria “quietinho em seu colo” no salão. Houve uma discussão intensa entre ela e Paulinho, até que a senhora se convencesse e fosse para casa contrariada. Embora fosse um absurdo trazer um bicho de estimação para um baile, em uma das situações mais sem disparatadas já ocorridas na portaria, Paulinho reparou

¹⁷ JOSEPH, 2000: 37, a propósito da obra de William LABOV.

que, nos famosos “estatutos da gafeira”, não havia nada que impedisse a entrada de um cachorro! Bernardo, de língua afiada, completou com ironia essa observação: “Mas se puser que não pode entrar com animal, muita gente não vai poder entrar aqui!”.



O traje é um dos principais temas discutidos na portaria e também nos “estatutos da gafeira”, tema final deste capítulo. Paulinho pediu a um senhor de camisa verde e gravata *cowboy* de couro para tirar o chapéu. Ele obedeceu, embora um pouco desapontado por alterar seu figurino *country* cuidadosamente arranjado. Na mesma noite, um rapaz de bermuda também foi barrado, mas passou em casa e, tempo depois, voltou de calça *jeans*. Mais dois senhores chegaram de chapéu e foram barrados por Paulinho, mas se recusaram a tirar seus chapéus. A regra antiga da casa é mantida, embora certamente mais difícil de ser cumprida sem o funcionamento da antiga chapelaria, ao lado da portaria. Um desses homens reclama com veemência: “Eu vim há muitos anos atrás e não tinha esse negócio de não entrar de chapéu nessa merda!”. Paulinho repreendeu Bernardo: “Chamou a Estudantina de merda e você não disse nada!!!”. Isidro jamais permitiria isso, mas ficou por isso mesmo...

A bilheteria é aberta desde sete horas da noite, a apresentação da banda começa por volta das dez horas e o baile só costuma terminar às duas, três horas da madrugada. Geralmente, os últimos clientes entram na casa por volta de uma hora da manhã. No alto da porta, no *hall* de entrada, um relógio marca os horários do baile para clientes e funcionários na saída. Táxis passam em frente procurando clientes, sob olhares distantes dos policiais do 13º. BPM, do lado direito da praça, e das prostitutas, do extremo oposto.

2.2. A cada degrau do sobrado

A moralidade do salão é definida logo na portaria, pela atenção dispensada às regras de adesão ao ambiente, e em contraste com a licenciosidade verbal entre os funcionários. Ali, examinam minuciosamente quem são os familiares, quem são os desconhecidos, podendo reservar a esses últimos um desdém cuidadosamente estudado ou mesmo um conflito mais sério. Por uma promessa de nome na lista de convidados que não se concretizou, pude experimentar a péssima sensação de ser barrado na entrada do *Cordão da Bola Preta* em sua festa de inauguração da nova sede, no nº. 3 da Rua da Relação, e de ter que discorrer sobre quem eu era e porque pretendia entrar.¹⁸ A tentativa de explicar que eu era um “pesquisador fazendo tese” não fazia o menor sentido para o rapaz da recepção e soava como a pior das desculpas de um “penetra” descredenciado. Um segurança negro com quase dois metros de altura, no entanto, interveio na conversa e me deixou entrar. Depois, na saída da festa, lhe agradei e perguntei seu nome. Vestido de terno preto e gravata, Jurandir me explicou a razão de seu gesto, para mim inusitado: “Eu já te vi antes na entrada da Estudantina, de vez em quando eu vou lá quando me chamam. Quem trabalha na noite tem que conhecer as pessoas”.

Desde as gafieiras antigas, as características morais relacionadas aos vínculos pessoais, ao comportamento, à aparência e à idade estavam fortemente presentes, como revelam as reprimendas narradas por Rubem Confeti, em seus diálogos com o senhor Ed Miranda na porta da *Gafieira Tupy*.¹⁹ Não há frequentador antigo que não tenha histórias para contar de cenas protagonizadas na portaria dos salões populares de dança. Jota Maia, contrarregra veterano dos teatros da Praça Tiradentes, conta com seu humor

¹⁸ Grande festa ocorrida em 18 de novembro de 2009, com apresentações da Banda do Cordão da Bola Preta, da Orquestra Tupy e da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel.

¹⁹ Entrevista com Rubem CONFETI, 13/Jul/2009.

impagável como era a entrada da antiga Estudantina e as atitudes de seus donos com o público:

“A Estudantina era do *seu* Manoel e de *seu* Lino. Eram sócios, donos da Gafieira Estudantina. Eles ficavam inteiros de branco na porta: colete branco de linho, paletó de linho, relojão caindo aqui [no bolso], pulseirão de ouro, relógio de ouro, todo banhado, não é? Ficavam os dois ali na porta, e a mulher vinha de lá andando. Aí, se a mulher viesse com sapato muito ruim, fubeca, e se não tivesse toda de *tailleur*, toda alinhada, ele só fazia assim, ó: *Tsc! Tsc! Tsc! Tsc! Tsc! Tsc!*... Podia voltar que... Sapato *mamãe-tô-na-merda* não entrava não!²⁰ Era tudo aqueles sapatos bico-fino, aquelas mulheres com saltão alto, sabe? Todas de roupa de linho, tudo passado, era chique aquele negócio! Só entrava na gafieira gente alinhada!... Entrava com um terno hoje; amanhã, se tivesse com o mesmo, voltava de lá. Da porta, ele fazia assim: *Tsc! Tsc! Tsc! Tsc! Tsc! Tsc!*... Podia voltar de lá, nem se aproximava! Tinha que trocar, toda semana trocava de terno para ir para a gafieira. Era um negócio chique, chegava assim, tirava o chapéu, tinha lá aquele guardador de chapéu. Teatro, aqui tudo tinha também chapelaria: [guardava] chapéus, casacos, tudo! A pessoa chegava, deixava ali, a mulher dava uma ficha assim, você na volta apanhava”.²¹

A rigidez ou a permissividade da portaria das gafieiras, contudo, parecem oscilar, tanto no presente, quanto no passado. Expedito, o único garçom que trabalha na Estudantina desde que *seu* Isidro reabriu suas portas, conta que foi barrado na portaria da antiga gafieira, quando seu corpo ainda muito esbelto denunciava que era menor de

²⁰ A expressão usada para calçados femininos de baixa qualidade era comum. No início da carreira como *crooner* de orquestra, Elza Soares “calçava umas sandálias da moda, baratinhas mas elegantes, com um apelido pouco recomendável – “mamãe, tô na merda”. A parte da frente compunha-se de tiras de couro e, por trás, havia barbantes que se prendiam às pernas”. LOUZEIRO, 2010: 58.

²¹ Entrevista com Jota MAIA, 23/Out/2009.

idade. Contudo, um advogado na fila entrou na conversa, dizendo que era seu responsável e, com o aval desse senhor, o dono consentiu que o jovem rapaz subisse a escadaria. Expedito frequentava também o baile do *Clube Humaitá de Dança*, situado na Rua Visconde do Rio Branco, nº. 17. Também chamado de *Gafieira Humaitá*, o clube era administrado por marinheiros aposentados, tendo como “madrinha” a cantora Emilinha Borba. Essa foi mais uma das últimas gafieiras do entorno da Praça Tiradentes que desapareceu, em imóvel que hoje integra o *Rio Scenarium*.²² Segundo contou Expedito, “ali era cheio de empregada doméstica para a gente! Era tanto baile pra se ir nessa época que a gente não tinha tempo...”.²³

O saudoso sambista Walter Alfaiate, frequentador assíduo da Estudantina em sua juventude, nas décadas de 1940 e 50, recordou como conseguia entrar nos antigos salões, embora ainda fosse menor de idade. Narrou com intimidade e nostalgia como era o circuito das gafieiras, o rigor dos códigos de vestuário e os encontros entre “malandros” e “empregadas”, personagens muito presentes nas lembranças de antigos frequentadores dos salões populares de dança:

“Eu comecei muito novo a frequentar gafieira com os malandros de Botafogo – que eram Bigode, Serafim, Jair e outros mais – e, na época, eles iam para a Estudantina. Eu ia com eles e não podia, porque era menor, mas eu tinha bigode, coisa e tal! E eu sempre fui um cara que, quando era mais novo, gostava de andar com pessoas mais velhas; conversava, batia papo, ia aprendendo a malandragem com eles. Eu não queria ser malandro, mas eu sempre gostei da boemia. E então tinha ali o *Sport Carioca*, na Praia de Botafogo, onde eles se reuniam. Dali eles escolhiam a gafieira que eles iam dançar, eles não dançavam só em uma não!

Dançava na *Estudantina*, que era na Praça Tiradentes, na antiga. Depois tinha a *Tupy*, que era do lado da Polícia Militar, também na Praça Tiradentes. Dancei ali! Tinha o

²² Entrevista com Plínio FRÓES, 05/Ago/2009.

²³ Cf. conversas informais e entrevista com o garçom Expedito Ferreira do NASCIMENTO, realizada na Gafieira Estudantina, em 23 de outubro de 2009.

Dragão, na Rua dos Andradas. O falecido Osório, da Beija-Flor de Nilópolis, num samba fala no *Dragão*: ‘Subi na escadaria do *Dragão*/ Dancei e ela fingiu que não viu’. *Elite do Méier*, que eu fui. E tinha o *Danúbio* lá em Irajá, esse eu frequentei pouco, mas cheguei a ir. E o *Catuca*, que era uma gafeira na Rua Conde de Bonfim, na Tijuca, dancei ali também. E, na Zona Sul, tinha o *Xavier*, uma gafeira em cima do Túnel do Pasmado, depois é que ele desceu e foi lado do Canecão, eles davam aquela gafeira, lá era muito conhecido! Isso tudo eu dancei... O *Deoplécio*, na Rua Voluntários da Pátria, quase em frente à antiga garagem de bonde que virou Cobal.

Eu, menor de idade, andando com os malandros, tudo cafetão naquela época! [risos] Eu me lembro como se fosse hoje, porque já vai tempo... Eles gostavam muito de mim! Com a rapaziada da minha idade, eu não saía, era tudo bobo, eu não gostava... O negócio também é mulhério. Onde tem mulher, eu sempre estive, graças a Deus, mulher é uma coisa muito boa! É isso a minha vida toda, dancei muito. (...) E o *Laje*, era o principal em Botafogo, as empregadinhas vinham, porque a gafeira sempre deu muita empregadinha, sabe? E era fácil da gente ganhar uma nega, porque as piranhas mesmo estavam na Avenida Atlântica ocupadas, não queriam ir para a gafeira [risos]. Também, se fossem, só iam encontrar malandros e elas também não queriam. Então tinha as empregadinhas daqui da Urca, tudo casa baixa, tudo casa de madame. As empregadinhas saíam à noite, iam tudo para a gafeira, e ali a gente arrumava namoradinha, muito bom! Tempo que não volta mais, não é? Eu sinto saudade...

Você não podia ir de ‘caneta Parker’, que era paletó de uma cor e calça de outra. Se lembra da caneta Parker? Era assim, branca em cima, e você escolhia a cor que gostasse

embaixo. Quem ia com a calça azul e o paletó de outra cor não entrava, tinha que ser completo: ‘Caneta Parker não entra!’. Então, o terno da malandragem tinha que ser um terno branco, terno azul marinho, completo. E a rapaziada ia bem, no linho branco. Linho branco era o charme, linho S-120, coisa que não existe mais...”²⁴

Não só os espaços pareciam lendários, como o tempo parecia fora do tempo. A *topografia legendária* das gafieiras ressurgia a partir da referência a nomes, ruas e bairros cariocas, que conduziam a uma nova série de endereços, desvendados a partir de uma busca obsessiva por lugares do passado no presente, quase todos profundamente alterados. Um desses lugares era a *Gafieira Cedofeita*, em Bento Ribeiro, onde o músico Dominginhos tocava boleros, fox-trotes e sambas-canções no início da carreira, quando ainda se apresentava como Nenê no Acordeom.²⁵ O nome curioso desse salão evocava a mais antiga igreja da cidade do Porto, em Portugal, a de São Martinho de Cedofeita, assim denominada pela rapidez de sua construção: “cedo feita”.²⁶ O pesquisador Sérgio Cabral se lembrou dessa e de outras duas gafieiras muito populares da Zona Norte, locais que frequentava nas décadas de 1950 e 60:

“Eu conheci gafieira muito novo, fui criado no bairro de Cavalcante. E, no entorno de Cavalcante, havia três lugares que tinham gafieira: Irajá tinha o *Danúbio de Irajá*; Bento Ribeiro tinha a *Cedofeita*, que era o nome de uma sapataria que patrocinava grande parte de um programa muito popular de rádio chamado ‘Trem da Alegria’. Aliás, o slogan dessa *Cedofeita* foi a manifestação publicitária mais doída que eu já vi, porque dizia: ‘*Cedofeita*: A menor sapataria do Rio e a que mais caro vende’! [risos] Mas ficou um nome muito popular, tanto que fizeram uma gafieira com o nome de *Cedofeita*. A sapataria não era ali, era na Praça Tiradentes. E a *Elite do Méier*, ali no Jardim do Méier. Eram três gafieiras, não

²⁴ Entrevista com Walter ALFAIATE, 14/Jul/2009

²⁵ MARCONDES, 1977: 235. Vol. 1.

²⁶ PORTAL DAS FREGUESIAS, 2010.

no entorno imediato, mas na região que me interessava em Cavalcante.

A *Cedofeita*, eu não conheci. Frequentei a *Elite do Méier*, mas a que eu mais frequentei foi a *Danúbio do Irajá*, que era uma gafieira onde eu tinha uma namorada, inclusive, lá. Porque você sabe que, antigamente, havia o seguinte: o jovem, de 17, 18, 20 anos, ele tinha uma namorada séria, que era virgem. As moças eram virgens, é bom registrar isso, houve um momento em que havia! [risos] E os homens, sempre aquela história que o homem não podia ficar assim, não é? Tinha que ter uma mulher! Então havia a moça que você namorava, a menina, e a mulher com quem você transava. Então, a mulher com quem eu transava, durante certa época, era uma mulher dessa gafieira, a *Danúbio do Irajá*, que era na Rua Monsenhor Félix. (...)

Depois mais velho, jornalista, comecei a frequentar gafieira, mas não muito. Eu fui mais a *dancing* do que a gafieira. A *Elite*, sem dúvida, frequentei, e depois a *Estudantina* [na época do *Zicartola*], com 26, 27 anos. Minha convivência com gafieira foi até aí, e aí parou”.²⁷

Assim como no depoimento de Sérgio Cabral, muitos entrevistados associaram as gafieiras a uma determinada época da vida, geralmente o início da juventude: “No tempo em que eu frequentava a *Estudantina*...”, “quando eu ia ao *Elite*...” são frases muito comuns, quase apontando para um tempo mítico. Hoje meio embaçadas na memória, as gafieiras produziram um misto de curiosidade e encantamento nesses senhores quando adolescentes. Rapazes que, a todo custo, procuravam estratégias para driblar a sanção da idade, entrar e dançar nos salões, muitas vezes tentando se aproximar dos seguranças e conquistar sua confiança. Ao narrar momentos mágicos de suas idas ao salão da antiga *Gafieira Cedofeita*, quando ainda era menor de idade, o dançarino Valter

²⁷ Entrevista com Sérgio CABRAL, 19/Out/2009.

da Costa Nery, conhecido como Valtinho, revelou como a primeira entrada na gafieira o envolveu emocionalmente:

“Sou de Bento Ribeiro, nascido e criado. E ali tinha o *Cedofeita*, era uma gafieira, pertinho da estação de Bento Ribeiro, onde frequentavam os grandes artistas da dança. Só que está fechado há muitos anos. Alias, fechou devido a um acidente que teve lá, mataram um cara na porta e resolveram fechar. Nunca mais abriram o *Cedofeita*. (...)”

Eu tinha 15 anos, era doido pra subir no *Cedofeita*, amigo... Só que não tinha condição, menor de 18 anos, era terminantemente proibido. E tinha um negão de cinquenta metros na portaria, de terno todo alinhado, que barrava todo mundo que não tivesse idade devida. Aí o que é que eu fazia? Toda sexta-feira ia pra lá e cercava... Como é que você consegue informação de um condomínio? É com o porteiro, está certo?... Então, só tinha ele para poder entrar. Eu frequentei ali a porta com ele durante muito tempo!... Até que um dia, ele virou pra mim e falou assim: ‘Ô, Valtinho, você faz o seguinte: arranja um paletó, vem aqui para a porta e fica aqui comigo. Na primeira oportunidade, você sobe’. Foi exatamente o que aconteceu. Eu chamava ele de ‘negão’. O nome dele, eu nunca soube, era o único leão-de-chácara da portaria. Mas eu consegui me aproximar dele, devargazinho, fazendo algumas perguntas e tal. Peguei a amizade dele e a confiança, que é a coisa mais importante. (...)”

Eu consegui subir numa sexta-feira, a minha emoção foi tão grande, eram duas pilastras que ficavam de frente para entrada. Eu fiquei que nem uma estátua ali naquela pilastra, olhando aquela coisa linda e maravilhosa, todo mundo de paletó, de linho S-120, que era calça, sapato de matar barata no cantinho... (...) Por ser menor, eu era

muito pequeno, era muito franzino, eu não tinha condição de chamar uma dama pra dançar. Eu me sentia frustrado por causa disso, mas o *Cedofeita* ficou na minha cabeça, todo mundo respeitando seu espaço no salão, o que não acontece hoje. Era um espaço grande, mesas somente ao redor, era um salão oval, completamente diferente da maioria dos salões, que são quadrados ou retangulares. Esse não, e obrigatoriamente você tinha que fazer a ronda, na beirada da pista, no sentido contrário ao relógio. Lá dentro, só fera, só fera dançante! (...) A minha emoção foi tão grande que eu não conseguia dar um passo, e assim foi durante algumas sextas-feiras e eu ficando nesse drama, estático, por aquilo que eu estava vendo. (...) E, para mim, era o que eu mais queria! Depois que eu dancei no *Cedofeita*, eu nunca mais entrei lá”.²⁸

Diante da advertência explícita de que o local é “proibido para menores de 18 anos”, definida por lei e sujeita a multas e outras consequências graves ao proprietário pelo juizado de menores,²⁹ a passagem pela portaria das gafieiras outrora se convertia em interdição e em desafio para o público adolescente – empenhado, no entanto, em ultrapassar as barreiras a qualquer custo. O desejo dos jovens gerava ansiedade e medo, mas também gosto pela aventura, ousadia e vanglória. Como fazia Carlinhos de Jesus ainda menino, entrando escondido nos bailes do subúrbio para poder dançar, até ser descoberto e expulso por algum fiscal.³⁰ Embora a situação não se refira propriamente a uma gafieira, mas a um clube de bairro, nos ajuda a pensar nos limites de idade dos antigos salões de dança, de uma maneira geral:

²⁸ Entrevista com Valter da Costa NERY, o Valtinho, realizada em botequim no Engenho de Dentro, no dia 19 de julho de 2009. Agradeço à produtora cultural e colaboradora Iane Vianna Garcia pela sugestão do entrevistado e pelo agendamento dessa entrevista memorável.

²⁹ A interdição de menores de idade em bailes públicos figurava no Artigo 58 do Código de Menores (Lei 6.697/1979) e permanece disciplinada, conforme a “adequação do ambiente”, no Artigo 149 do Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei 8.069, de 13 de Julho de 1990).

³⁰ Entrevista com o dançarino e coreógrafo Carlinhos de JESUS, realizada em seu apartamento em Copacabana, no dia 22 de maio de 2009. Agradeço, mais uma vez, a Iane Vianna Garcia e também ao artista pela memorável entrevista. Essa e outras histórias narradas figuram em sua autobiografia: JESUS, 2005.

“Tinha o baile no *Centro Esportivo de Cavalcante* e era a paixão de todo adolescente, todo garoto... Eu tinha 10, 11 anos e eu passava pela janela basculante. Tinha um terreno baldio do lado do clube que dava exatamente a margem pra eu, magrinho, passar por ali, e caía dentro de um quartinho no banheiro feminino. Às vezes, havia mulheres e elas me ajudavam, eu era o ‘filho do Amarante’ [personalidade pública do bairro]. Eu entrava no salão e, até ser descoberto, eu dançava 30, 40 minutos de baile. De repente, tinha a fiscalização, naquela época era fiscalização de menores, não podia ter menores. Eles ficavam olhando: homem e mulher, homem e mulher, homem e mulher, e pá! Só uma cabeça, só!!! [risos] Era eu, pequenininho, batia no peito delas!... Saía pela orelha, só não era levado [para o juizado] porque era ‘filho do Amarante’... Essa foi a minha história”.

Posicionados à portaria, os seguranças, promotores de bailes e proprietários de gafieiras, como *profissões do público*,³¹ em que “o trabalho de figuração e de apresentação do eu é igualmente essencial”,³² se investem de poder na própria definição do público de cada baile. Aderir ao ambiente significa, em larga medida, conhecê-los ou, no mínimo, reconhecê-los e cumprimentá-los. São eles os *guardiões da soleira*,³³ que exercitam alternadamente a hospitalidade e a hostilidade no trato com o estranho, entre o acolhimento e o desafio, entre o sorriso, o escárnio e a ofensa, conforme a situação. Controlam o espaço de mediação da fronteira, tornando-a ora flexível, ora impassível, entre o rigor e a tolerância. A entrada é onde as pessoas se apresentam e se (re)conhecem. Afinal, da perspectiva do *staff*, ali se define quem é bem-vindo, quem é *persona non grata*. Ou ainda, quem deve pagar para entrar, quem não deve entrar nem pagando, e até mesmo quem não deveria entrar, mas que, excepcionalmente, pode entrar.

Segundo o estudo comparado dos *ritos de passagem* proposto por Arnold Van Gennep, as transposições de limites materiais configuram os chamados *ritos da porta e*

³¹ Cf. a análise microssociológica do atendimento em guichês e situações de serviço. JOSEPH & JEANNOT, 1995.

³² JOSEPH, 2000: 46.

³³ VAN GENNEP, 1978: 38.

da soleira, por dramatizar, através de uma zona neutra, a passagem por margens, desfiladeiros, marcos e fronteiras. Sua transposição é, simultaneamente, física e simbólica, gerando instabilidade emocional, impondo tabus e demandando uma série de procedimentos formais.³⁴ Segundo o autor:

“É possível dizer que a porta é o limite entre o mundo estrangeiro e o mundo doméstico, quando se trata de uma habitação comum, entre o mundo profano e o mundo sagrado, quando se trata de um templo. Assim, ‘atravessar a soleira’ significa ingressar em um mundo novo. Tal é o motivo que confere a esse ato grande importância na cerimônia do casamento, da adoção, da ordenação e dos funerais”.³⁵

A etimologia da palavra *liminar*, base do conceito de *liminaridade* de Victor Turner, se refere ao *limen*, ou seja, à soleira da porta – local “aquém e além dos pontos fixos” que representa, no plano ritual, um “estado de transição” entre condições relativamente estáveis.³⁶ Nas narrativas dos entrevistados, chama a atenção o paralelismo entre posições liminares: o desejo desses *seres transicionais* de passar pelas portarias das gafeiras, vigiadas por seguranças e proprietários, e o limite de idade imposto a essa fase de transição à idade adulta, quando a iniciação à dança era mais que um divertimento, mas um passo importante no processo de iniciação sexual.

O próprio corpo franzino, muitas vezes, denunciava a idade de um “nem-menino-nem-homem”, para usar a expressão de Victor Turner,³⁷ embora o uso de barba e bigode e a companhia dos mais velhos pudessem disfarçar bem.³⁸ Somente a solidariedade masculina dos outros clientes ou mesmo dos próprios seguranças poderia permitir a eles subir a escadaria de madeira, observar o salão e, quem sabe até, vivenciar a proximidade física com uma *dama*. Uma vez vencida a vergonha e desfeito o encanto da primeira

³⁴ *Idem, ibidem*: 34-40.

³⁵ *Idem, ibidem*: 37.

³⁶ TURNER, 2005: 137-176.

³⁷ Sobre os rapazes submetidos ao rito de puberdade entre os Ndembu. *Idem, ibidem*: 139.

³⁸ Gilberto FREYRE observa, na sociedade brasileira, “que o rapaz imita o velho desde a adolescência”. Cita como exemplo maior a figura de D. Pedro II, “o Imperador de quinze anos”, deixando sua barba crescer desde os tempos precoces. FREYRE, 2004: 177-194.

dança, poderia até mesmo não sentir-se ainda preparado para o ambiente, partir dali e nunca mais voltar. Foi o que aconteceu com Valtinho, aos quinze anos de idade.

Entre meninos e meninas, havia um limite a ser transposto, pois a dança era familiar e pertencia unicamente ao “mundo da casa”. Boa parte dos antigos frequentadores de gafieiras conta que aprendeu a dançar em festas de família, com os pais, avós, irmãos, primos e vizinhos, quando os móveis e tapetes eram empurrados para o canto da sala e abria-se espaço para uma pista improvisada. A dança fazia parte da educação doméstica como brincadeira, com as crianças pequenas pisando nos pés dos mais velhos para acompanhar o ritmo da música. Vitrolas portáteis animavam as festas infantis nos quintais acimentados, como eram os fundos da casa de *seu* Amarante, diretor de clubes e pai de Carlinhos de Jesus.³⁹

Dançar em uma gafieira, contudo, implicava em outras exigências. Demandava relativa maioridade – por vezes ainda não alcançada, mas bem disfarçada sob um clássico paletó e gravata, ou sob um vestido longo e salto alto. Para os adolescentes de gerações mais velhas, portanto, ir a uma gafieira era um rito de passagem para a vida adulta, era sua transformação em *cavalheiro*, possível somente sob a vigilância e o consentimento dos proprietários e seus funcionários na portaria. Para subir os degraus do sobrado rompendo fronteiras, era preciso saber não só conduzir uma *dama*, mas se aproximar dela contendo os impulsos amorosos e sexuais expressamente proibidos no salão.

Embora as gafieiras sejam abertas, configurando os primeiros locais de dança dirigidos ao público pagante na cidade – e não mais restritos a associados, como era o caso das sociedades dançantes e clubes recreativos – a metáfora da *casa* está sempre presente naqueles lugares. Afinal, na Estudantina, “todo mundo se conhece”, dizem seus frequentadores. Entretanto, embora familiar, essa não é uma *casa* para meninos e meninas, mas para homens e mulheres em situação de encontro, com outras regras e formas de sociabilidade, onde a elegância e o comportamento respeitoso são elementos indispensáveis. É, portanto, um espaço moral particular, simultaneamente público e privado, onde se paga para entrar e, ao mesmo tempo, só se entra se for bem-vindo. Como nos cafés, botequins, armazéns, restaurantes, clubes, cinemas e “casas de

³⁹ Entrevista com Carlinhos de JESUS, 22/Mai/2009.

tolerância”; enfim, “agências de mediação”,⁴⁰ com seus mecanismos próprios de regulação do público e da distância social.

A oposição complementar entre a *casa* e a *rua*, presente na obra de autores como Gilberto Freyre,⁴¹ Roberto da Matta, Marco Antonio da Silva Mello, Arno Vogel e outros, revela uma dualidade e, ao mesmo tempo, uma fronteira tênue entre esses dois mundos. No caso dos estudos sobre o bairro do Catumbi, no Rio de Janeiro, os autores observam que “a rua vira casa”, com as cadeiras na calçada, o futebol de rua e outras formas de “apropriação do espaço público”. A casa também pode ser englobada pela rua, nas festas religiosas e visitas à Coroa do Divino em altares domésticos, durante as celebrações dedicadas ao Espírito Santo.⁴² Os autores analisam ainda que, apesar da “ambiguidade das regiões fronteiriças”:

“A rua se torna, com frequência, o lugar da novidade, do inesperado. Para isso, contribui o fato de ser ela o lugar, por excelência, do outro. Esta categoria se refere ao estranho, o outro na sua forma mais radical, mas se aplica também ao outro concebido e simplesmente como aquele com quem mantemos relações sociais. Essa última característica ressalta-lhe a função de estranhamento. A rua é o lugar onde se dá o social também como espetáculo. Daí o seu fascínio. (...) É o palco por excelência do social”.⁴³

Roberto da Matta considera que a oposição complementar entre “o mundo da casa” e “o mundo da rua” caracteriza a sociedade brasileira, situada entre a *tradição* – associada à *casa*, à dimensão moral e ao poder familiar – e a *modernidade*, relacionada à *rua*, à política, à economia e às leis em geral.⁴⁴ Esse aspecto, por sua vez, se relaciona ao

⁴⁰ MELLO, VOGEL, SANTOS *et al.*, 1981: 91.

⁴¹ Acerca desse dualismo na sociedade colonial, reflexo da oposição entre *campo* e *cidade* e da substituição do *engenho* pela *praça*, ver FREYRE, 2004: 135-175.

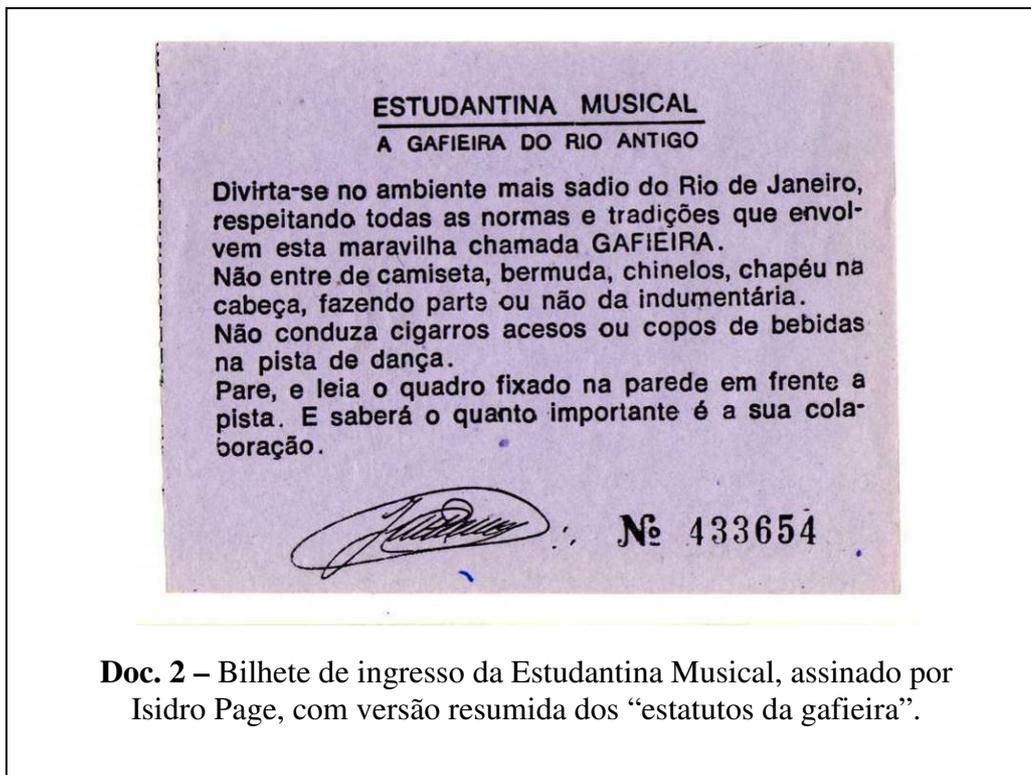
⁴² MELLO, VOGEL, SANTOS *et al.*, 1981: 96.

⁴³ *Idem, ibidem*: 83.

⁴⁴ MATTA, 1997: 18-22.

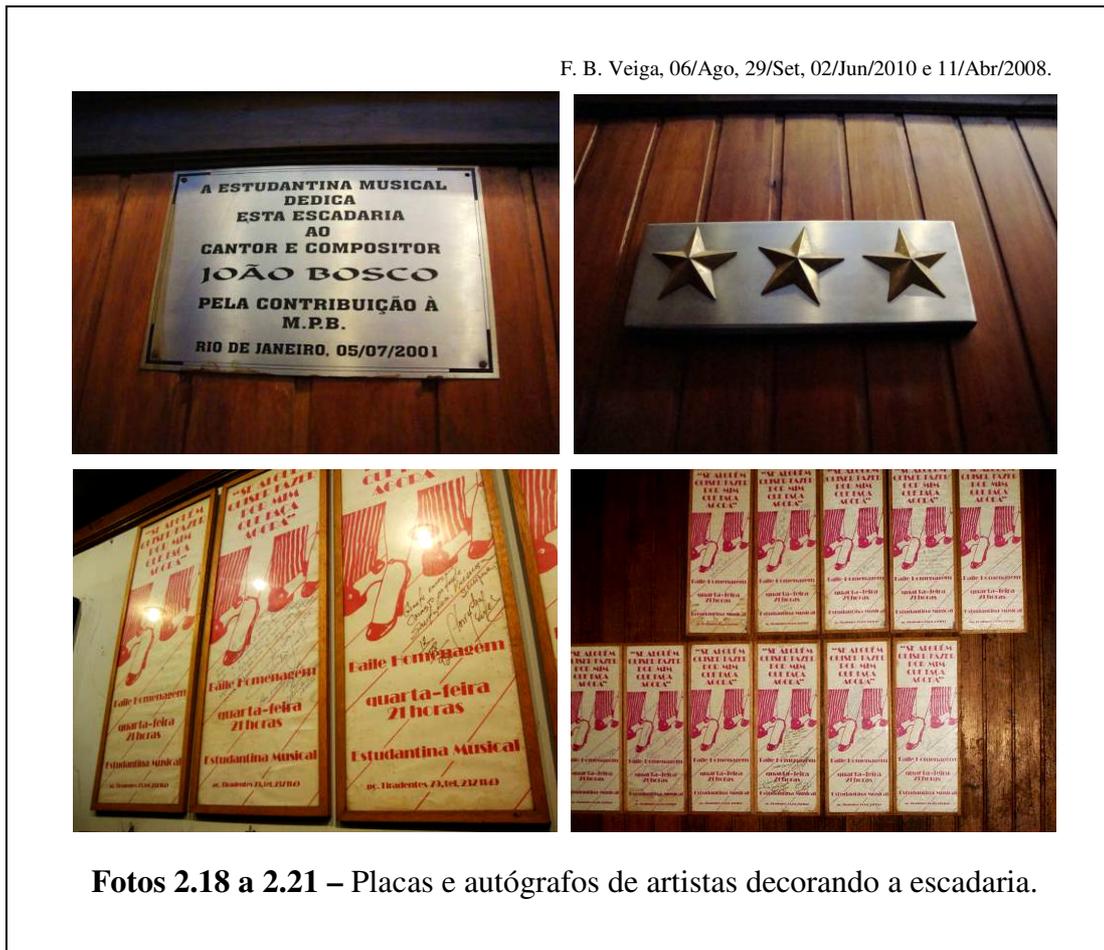
conceito de Louis Dumont de *englobamento do contrário*, ao analisar o jogo entre a complementaridade e a contradição que caracteriza a hierarquia e a igualdade.⁴⁵

Assim, a gafieira se situa entre a *casa* e a *rua*, entre a tradição e a inovação, com seus estatutos próprios que tanto particularizam esse salão de dança. Situa-se entre uma dimensão tradicional, de um ambiente regido por códigos de conduta familiar e sob o paradigma moral da *casa*; e uma dimensão moderna, que valoriza o anonimato e a dança entre desconhecidos, ao permitir a entrada de pessoas mediante pagamento, sem demandar nomes na porta, anunciando proibições gerais. As interações na portaria, entretanto, oscilam entre essas duas dimensões: o “respeito”, a familiaridade e a “decência” da *casa*, convivendo com os conflitos, a crítica ferina e a licenciosidade da *rua*. Ali se separam os que são “barrados” por não terem idade, dinheiro para o ingresso ou trajes adequados, daqueles que podem aderir ao baile sem restrições. E, entre esses, aqueles que são capazes de desenvolver habilidades para adentrar o salão “na manha” ou “na conversa” e que, mesmo após décadas passadas, ainda se gabam dessa proeza.



⁴⁵ DUMONT, 1997: 369-375.

Para o conhecimento público e a leitura de todos os frequentadores, os “estatutos da gafeira” estão emoldurados e fixados na soleira da porta de entrada e na parede do salão da Estudantina. Entretanto, é do lado esquerdo do pequeno *hall* da escadaria que o código moral se apresenta impecável, em um grande painel amarelo com seu texto integral escrito a mão. Uma versão resumida ainda figura no próprio bilhete de ingresso, que o público pagante deve ler antes de entregar na portaria.



Ao lado do quadro do estatuto, está a placa do prêmio oferecido pelo cigarro *Charm*, que concedeu três estrelas e o título de *Local Charm d'Charm* para a casa noturna em 1986. A imponente escadaria de madeira da Estudantina foi batizada por João Bosco em 2001, compositor de sambas, boleros e canções que passaram a constituir o repertório obrigatório da gafeira. Dentre suas músicas em parceria com Aldir Blanc, por exemplo, está o clássico bolero que imortalizou cenas burlescas de gafeira: “No dedo um falso brilhante/ Brincos iguais ao colar/ E a ponta de um torturante *band-aid* no

calcanhar.../ Eu hoje me embriagando/ De uísque com guaraná/ Ouvi tua voz murmurando/ São dois pra lá, dois pra cá”.⁴⁶

Paulinho contou a discussão que teve com *seu* Isidro e que resultou na construção da nobre escadaria em massaranduba e ipê, inaugurada em 19 de dezembro de 1991:⁴⁷

“O motivo para aquela escada ser grande é que eu homenageei o Wagner Tiso e o Arthur Moreira Lima, e não tinha como entrar um piano. E isso me irritou muito, porque a casa estava cheia e... Tinha também os bombeiros [e as exigências de segurança], pois não tinha uma escada de emergência. Então juntou uma história com a outra e eu disse [para *seu* Isidro]: ‘já que tem que se fazer, e ainda não está se conseguindo trazer os artistas porque não tem uma escada pra passar o piano, o senhor faz essa escada logo enorme!’ (...) Foi quando começou a vir artista que tinha piano grande. A escadaria se chama João Bosco, mas ela foi inaugurada por Moreira da Silva, Braguinha e Billy Branco. Depois é que veio o nome de João Bosco, que já veio três vezes à casa”.⁴⁸

No alto da escadaria de 26 degraus, está um conjunto de cartazes idênticos e emoldurados lado a lado. Na estampa rosa e branca, pés de damas e cavalheiros entrelaçados, ela de salto alto, ele de sapato bicolor, e riscos paralelos representam as tábuas corridas da pista de dança. Cada cartaz exibe um autógrafo de um artista diferente sob o título “Se Alguém Quiser Fazer por Mim, Que Faça Agora”, uma série de bailes-homenagens promovidos por Paulinho com a supervisão de *seu* Isidro, homenageando artistas e personalidades por sua contribuição à música, à dança, à televisão, à cultura de maneira geral. Segundo Paulinho, a inspiração maior desse “projeto” (tal como se refere às homenagens) são os versos da música “Quando Eu Me Chamar Saudade”, de Nelson

⁴⁶ Versos finais da música *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*, sucesso lançado por Elis Regina em 1974.

⁴⁷ A festa de inauguração figura em reportagem do jornal *O DIA*, in: DRUMMOND, 2004: 152-154.

⁴⁸ Entrevista com o produtor artístico Paulo Roberto dos Santos de SOUZA, o “Paulinho da Estudantina”, no dia 20 de outubro de 2009, em seu apartamento na Tijuca. Agradeço imensamente a ele pela disponibilidade em me conceder uma entrevista emocionante e reveladora, com mais de quatro horas gravadas, e disponibilizar seu acervo pessoal para a realização desta pesquisa.

Cavaquinho e Guilherme de Brito, escolhidos como título.⁴⁹ Algumas das assinaturas e textos ajudam a recompor a importância da Gafieira Estudantina no cenário cultural, seu alto prestígio junto à classe artística e os momentos memoráveis ocorridos no salão:

“Hoje, dia 27/05/1984, tenho a grande honra de receber essa homenagem da mais importante casa de dança do Brasil, aqui que dei meus primeiros passos. Sinto-me realizado e feliz. Muito obrigado, Jaime Arôxa”.

“Estudantina, tradicional casa de dança, meu abraço sincero. Kid Moreira da Silva, 20/06/1985”.

“Para o pessoal da Gafieira Estudantina, bravos heróis da resistência, defensores da nossa tradição mais rica. Um carinho todo especial do irmão Raphael Rabello, 12/09/1991”.

“Aos amigos da Estudantina, é com muita emoção que estou aqui. Beleza pura. Um grande beijo, Milton Nascimento. 23/04/1998”.

“Para a Estudantina, o obrigado do ‘aluno’ Miéle. 29/10/1992”.

“Que momento alegre e triste. Sivuca, 12/8/1993”.

Do lado direito, ao longo da escadaria, está o mural “A Gaffieira”. A enorme tela foi pintada pelo artista Túlio Cordeiro em 1991, como parte das celebrações dos “70 anos da Estudantina” promovidas por *seu* Isidro. Em um namoro da arte *naïf* com o estilo pós-impressionista e a temática de Toulouse-Lautrec, a pintura representa a dança social em um ambiente de harmonia e elegância, com homens de *smoking* e mulheres de vestido longo em cores fortes, como vermelho, violeta e azul. Ali aparece a orquestra do baile, com a *crooner* acompanhada pelo trio piano, baixo e bateria e muitos instrumentos

⁴⁹ Samba lançado pelo artista no disco “Nelson Cavaquinho - Série Documento” (RCA Victor, 1972).

de sopro: clarineta, trombone, sax e dois pistons. Ali estão as janelas e sacadas do sobrado, de onde se vê a copa das árvores. Garçons atravessam o salão e as mesas com a bandeja cheia e, ao fundo, mulheres se arrumam diante de um grande espelho, ao lado de lustres para a iluminação difusa do salão. Em primeiro plano, duplas de senhoras sonhadoras bebem vinho branco e casais tomam champanhe com uma rosa sobre a mesa.

F. B. Veiga, 26/Set /2010.



Foto 2.22 – Mural “A Gaffieira”, obra de Túlio Cordeiro para ser vista ao longo da escadaria, antes de entrar no salão.

Praticamente só há pessoas brancas na tela, constituindo uma realidade muito diferente tanto das gaffieiras antigas quanto das atuais, em que o público negro é a grande maioria. Os dançarinos e músicos representados na pintura tanto embranqueceram quanto se elitizaram, pois o traje passou do *passeio completo* (ou *social completo*) para o *traje a rigor*, quando os paletós se transformaram em *smokings* e gravatas borboletas. A bebida também mudou, literalmente, “da água para o vinho”. Outra operação de sentido promovida pelo artista, absolutamente de acordo com as estratégias de seu proprietário, é representar o passado – indicado pela moda chique e pelo título pernóstico da tela, “A Gaffieira” escrita com dois efes – no cenário recriado da Estudantina atual.

F. B. Veiga, 08/Mai/2009 e 02/Jun/2010.



Foto 2.23 a 2.26 – Diversidade de cenas nos detalhes da pintura de Túlio Cordeiro, ao lado da palheta emoldurada do artista.

A pintura retrata o palco lateral da Estudantina com seus balaústres de madeira, depois da reforma realizada por *seu* Isidro, como o palco de uma gafeira de outros tempos. Trata-se, portanto, de uma cena aparentemente antiga que se desenvolve no cenário atual. O quadro é, antes de tudo, a representação de um salão imaginário onde se manifestam a elegância e a harmonia, para que as pessoas o tomem por referência na entrada e possam, com base nesses registros, se ambientar e interagir conforme o esperado no salão real. Para os olhos de um bom observador, o mural procura traduzir os próprios estatutos, de forma visual e pedagógica. O quadro de regras e a pintura, um diante do outro ao longo da escadaria, formam um fantástico jogo de espelhos entre texto e imagem, entre mensagens objetivas e subjetivas, na passagem ascendente entre a *rua* e a *casa*. O mural e os estatutos procuram criar um enquadramento (*frame*) como modo de organizar a experiência no ambiente de dança. Tal perspectiva sugere a *análise de quadros (frame analysis)* de Erving Goffman – tomando aqui a palavra *quadro* na

dupla acepção da palavra, como representação pictórica e também como a própria moldura da vida cotidiana.⁵⁰

Ao lado do mural de 8,5 metros quadrados, a palheta do artista emoldurada na parede se transforma, também ela, em um quadro de referência para a construção da memória, fixando no espaço público o trabalho do artista na intimidade, expondo seu jogo de cores e transformando seu instrumento de trabalho em obra de arte. É bem provável que essa grande tela tenha sido o trabalho mais relevante de Túlio Cordeiro, falecido em 2009, aos 59 anos de idade. Freqüentador dos botequins da Lapa, Santa Teresa e Catumbi, conta-se que “vendia gravuras como um camelô que oferece qualquer quinquilharia. Em bares e restaurantes, Túlio abria a pasta e mostrava os trabalhos sempre protegidos por um plástico”,⁵¹ geralmente a preços baixos. Certamente foi assim que *seu* Isidro o contatou para realizar esse painel. Era um artista *outsider*,⁵² influenciado pelos movimentos *beatnik* e *hippie*, vivendo com pouco dinheiro e ignorando as regras do mercado artístico. Alguém que “confiava tanto em si que não precisava nem desprezar a crítica, a ignorava também”.⁵³

A cada degrau do sobrado, a música da banda em alto volume vai tomando conta do corpo de quem sobe a escadaria. As notas e acordes musicais envolventes parecem sair do mural do artista e, por sua vez, suas cores e figuras parecem dançar, produzindo um efeito sinestésico. No degrau mais baixo, está o segurança na porta de entrada; no andar de cima, escorado no balaústre do corrimão da escada, está o garçom Expedito, aguardando clientes em compasso de espera. Expedito, Reno e *seu* Arlindo acolhem os recém-chegados com gestos, indicando mesas e reservas em suas “praças”.

2.3. Das gafes e gafeiras

Na portaria das gafeiras, havia no passado e ainda há uma análise metódica da *fachada* no sentido observado por Goffman – ou seja, uma observação atenta da *aparência* e das *maneiras* dos frequentadores,⁵⁴ cujos trajes e condutas passam por

⁵⁰ GOFFMAN, 1986: 1-20.

⁵¹ HERKENHOFF, 2009.

⁵² BECKER, 2008 [1963]: 15-17.

⁵³ HERKENHOFF, 2009.

⁵⁴ GOFFMAN, 2005: 29-31.

escrutínio, aceitações ou eventuais negativas logo na entrada. Há advertências verbais, há aqueles que são barrados e outros ainda que são suspensos por insistirem em romper com a delicada etiqueta local. Nesse sentido, é interessante observar como os elementos que compõem as representações do *self* na vida cotidiana são supervalorizados, como forma de realizar o controle de impressões e de manifestar socialmente o *respeito* e a *distinção* entre pessoas para a adesão em um salão de dança popular.⁵⁵

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 entroveiro realmente aconteceu, nem como medir o alcance de suas consequências com a distância do tempo. Fato é que, entre o suporte 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? Jota Efegê, pesquisador e cronista da cultura popular carioca, que cinquenta anos antes publicou o livro “O Cabrocha” sobre esses locais,⁵⁶ se empenhou na tarefa de responder a essas perguntas e de elaborar uma história original das gafieiras em duas reportagens publicadas no jornal *O Globo*. A primeira delas foi em 1972, com o título “Júlio Simões e de Como Surgiu o Termo Gafieira”:

“Certa noite, numa das reuniões, como já era costume, compareceu ao Elite o prestigioso cronista carnavalesco de um matutino a quem, embora com a atenção devida, Júlio Simões se viu compelido a fazer discreta advertência. Agastado, o jornalista em questão retirou-se e, no dia seguinte, em sua página, denominava o clube pejorativamente de *gafieira*. Criava-se, desde então, o termo, surgia o neologismo que, depois, tornara-se inofensivo e passara a ser apenas designativo de um baile

⁵⁵ *Idem, ibidem.*

⁵⁶ EFEGÊ, 1931.

de gente simples, ainda que denunciando em sua raiz etimológica o francesismo *gaffe*. Galicismo no qual se inspirou o cronista Picareta (Romeu Arede) que, no informe de Júlio, tem a paternidade do vocábulo. Hoje, *gafieira*, despojado do sentido ofensivo que teve no nascimento, denomina-se singelamente, sem ofensa, o baile de ingresso pago à porta, frequentado pela classe média e de preço barato”.⁵⁷

Dois anos depois, Jota Efegê publicou seu laborioso livro *Maxixe, a Dança Excomungada*, sobre o gênero que transformaria os salões da cidade no início do século XX e que faria grande sucesso em 1913 em Paris, levado pelo notável dançarino Antônio Lopes de Amorim Diniz, o “Duque”, um baiano radicado no Rio de Janeiro.⁵⁸ Em 1979, Jota Efegê registrou novamente em reportagem a história ocorrida no salão da Gafieira Elite, com base no depoimento de seu fundador Júlio Simões – porém, com novos elementos e detalhes. “Picareta” já não figurava sozinho, mas acompanhado de muitos convidados, e o debate na imprensa era agora uma discussão acirrada, um “bate-boca” no meio da rua, em que a palavra foi dita em alta voz e logo se tornou popular, por casualidade. O autor parece já não ter mais tanta certeza da etimologia que relacionava *gafieira* a *gafe* e arriscava como nova e inusitada alternativa de origem a palavra *gaforinha*.⁵⁹ Nessa segunda versão, Jota Efegê propõe ainda uma genealogia das gafieiras, relacionando-as com os salões onde vigorava o maxixe, que antigamente também foram chamados de *mil-e-cem*:

“Tudo aconteceu num dos bailes (*sabatinas*) que o Elite Clube realizava normalmente recreando seus frequentadores. (...) Certa noite, o conhecido cronista carnavalesco *Picareta* (Romeu Arede) ali chegou acompanhado de cinco ou seis pessoas e foi advertido pelo principal diretor da sociedade, Júlio Simões. Apenas

⁵⁷ EFEGÊ in *O GLOBO*, 24/Mar/1972. Grifos meus.

⁵⁸ EFEGÊ, 2009: 129-140.

⁵⁹ Segundo o *Dicionário Houaiss*, a palavra *gaforinha* não tem nenhuma relação etimológica com *gafieira* nem com *gafe*. Deriva “do antropônimo Isabel *Gafforini*, cantora lírica italiana que se apresentou em Portugal no início do século XIX e cuja basta cabeleira loura, aparentemente em desalinho, tornou-se célebre”. HOUAISS & VILLAR, 2001: 1414.

ele, mais uma ou duas pessoas de sua comitiva, teriam entrada franca. Que a imprensa comparecesse representada por um jornalista e uma dama ou um amigo era motivo de prazer, o clube dar-lhe-ia a acolhida cordial a que lhe era devida. Os demais deveriam pagar os respectivos ingressos.

À vista do inesperado embargo, da *barração*, o cronista visivelmente agastado convidou seus acompanhantes a retirarem-se, exclamando: ‘Vamos embora, isto aqui é uma *gafieira!*’. Nascia nesse momento o termo, ou estaria começando a popularidade do vocábulo para designar pejorativamente os bailes populares cuja principal frequência era de operários, mulatinhas e *roxinhas*. A acintosa segregação racial e sua baixa condição econômica não lhes permitiam frequentar clubes de categoria elevada e aqueles que eram privativos de seu quadro social.

Agremiações que se designavam como sociedades recreativas tendo a administrá-las uma pseudo-diretoria, em tempos distantes, eram conhecidas como *maxixes*. (...) Como em suas salas da Cidade Nova se apertavam muitos pares dançando, o fruto apinhado de sementes servia de símbolo, favorecia a comparação.

Mais tarde, como o custeio do ingresso nas reuniões dançantes que elas promoviam eram o de um mil réis e mais cem que eram pagos para a guarda do chapéu (na época de uso normal) deram-lhe nova designação. Deram a intuitiva denominação de *mil-e-cem*.

Embora sendo uma denominação pejorativa, a de *gafieira*, que depois veio a ganhar, fez esquecer os antigos designativos e passou a ter uso comum. Com essa voga, foi esquecida a sua origem, o incidente resultou a sua propagação. Pacificamente, generalizou-se, perdeu o

sentido ofensivo originário de *gafe*, ou *gaforinha*, no qual teria fundamentado à sua ofensa o cronista carnavalesco *Picareta*.⁶⁰

Marco Antonio Perna, um engenheiro cartógrafo apaixonado pela dança de salão,⁶¹ conta novas versões da história com diferentes contornos em seu livro *Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira*, cuja primeira edição é de 2001. Curiosamente, a referência às crônicas de Jota Efegê nos jornais desaparecem e sua única fonte passa a ser um gerente da Gafieira Elite em conversa informal. Júlio Simões já não é mais citado e o protagonista aparece bêbado na cena. *Picareta* deixa de ser seu apelido e passa a ser o seu veículo de imprensa. Em três diferentes especulações registradas pelo autor, o termo *gafe* passa a figurar como a única origem atribuída à palavra *gafieira*, sendo a última das cenas não mais na portaria, nem envolvendo jornalistas, mas travada no meio do salão entre parceiros de dança. A história vai ganhando ares de lenda, com situações que agora modulam entre a *casa* e a *rua*:

“Segundo João Alves, gerente da Gafieira Elite em 1997, o termo foi incorporado ao originalmente Elite Clube, porque um cronista social (Romeu Arede, do “Picareta”) foi barrado na entrada por estar embriagado, o que vai de encontro com os estatutos da casa, que seguiam padrões rígidos. Irritado, o cronista publicou uma matéria difamando o Elite, se referindo em determinado momento à casa como *gafieira*, do francês *gaffe*, uma palavra pejorativa que significava indiscrição involuntária ou transgressão de regras de etiqueta social. O fundador da casa não se importou e resolveu incorporar o termo *gafieira* ao nome da casa.

Outra versão fala da fusão dos termos *gafe* com *cabroeiros* (baile de cabras, gente humilde, rude) e teria sido cunhada por um cronista do noticiário recreativo e carnavalesco. Falam também que o nome provém do fato

⁶⁰ EFEGÊ in *O GLOBO*, 07/Fev/1979. Grifos do autor.

⁶¹ O autor é responsável pela *Agenda da Dança de Salão Brasileira*, divulgada pela internet desde 1997.

de cometerem muitas *gafes* no salão, do tipo pisar nos pés do parceiro e cantar em voz alta em seu ouvido”.⁶²

Outras versões dessa história circulam como anedotas no salão. Conta-se que um jornalista chegou ao baile com a gravata frouxa e o terno amarrotado e foi barrado na portaria. Bravo, saiu aos berros dizendo que estavam cometendo uma *gafe* e que aquela casa não tinha “eira nem beira”. Da mistura das palavras *gafe* e *eira*, então, teria surgido *gafieira*. Outra anedota conta que o termo surgiu quando um cavalheiro que mal sabia dançar foi acusado de cometer uma *gafe*, ao pisar repetidas vezes no pé de uma dama com *frieira*. Daí, de *gafe* e *frieira*, dizem que nasceu *gafieira*! As histórias e explicações vão se tornando cada vez menos verossímeis e mais extravagantes, para indignação do proprietário da Estudantina, Isidro Page Fernandez:

“Inventaram que um jornalista chegou no *Elite* e, como ele estava embriagado, jogaram ele para fora, aí disseram: ‘Isso aí é uma *gafe*, isso aí é uma *gafieira*!’. É uma tremenda besteira o se que fala! Eu acho que uma *gafe* foi do próprio jornalista, porque esse negócio de dizer que a *gafieira* nasceu de uma *gafe* é uma coisa que não tem fundamento!

O próprio músico e compositor Billy Blanco já tinha feito aquela música *Estatutos da Gafieira* [em 1954]. (...) Então, por aí, você vê: como, depois de um clássico, vem um babaca de um jornalista bêbado e diz: ‘Não, isso aí é uma *gafieira*’. E, ao invés de uma *gafe*, ficou uma *gafieira*. Não tem condições, essa explicação é completamente sem nexo! Tempos mais tarde, tínhamos um dos homens na música erudita com o nome mais elevado do mundo, talvez, que era o Guerra Peixe, meu amigo. Aí eu chamei ele, como estudioso de música, que achava que isso aí não tinha fundamento.”⁶³

⁶² PERNA, 2005: 74-75. Grifos meus.

⁶³ Terceira entrevista com Isidro Page FERNANDEZ, em 10 de março de 2008.

Isidro tem suas razões para rejeitar tais explicações e considerá-las invenções que “não tem fundamento”, argumentando que a palavra *gafieira* antecede em muitos anos essas versões. As querelas em torno da origem do nome configuram claramente uma “política do significado”, na apropriada expressão do antropólogo Clifford Geertz.⁶⁴ A partir de várias conversas com *seu* Isidro, observo seus principais argumentos para rejeitar essas versões correntes e se aborrecer com elas: Como podem as explicações para o termo serem tão tardias em relação ao seu uso, já existente décadas antes das primeiras matérias de jornal? Como pode um ambiente com público cativo e regras tão bem constituídas se definir justamente por um sujeito que foi expulso do lugar? E, ainda, como pode uma *gafieira* ser definida pela ocorrência de uma *gafe*, sendo assim relacionada à ideia de deslize, de lapso, de mancada? Irrita-se, particularmente, com essa associação, sobretudo por reacender velhos estereótipos negativos que recaem sobre salões populares de dança, onde justamente o que parece não faltar é atenção às “regras de etiqueta social”.

Apesar da controvérsia, é interessante observar como as situações da portaria foram utilizadas como explicações para a origem do termo. Uma *gafe* é um mal-entendido, “ato e/ou palavra impensada, indiscreta, desastrada; indiscrição involuntária”. Como em francês, na linguagem dos navios, *gaffe* é uma vara, com um ou vários ganchos na porta, usada para manobrar embarcações, é possível que a expressão “*faire une gaffe*” esteja relacionada a alguma modalidade de trote aplicado por marinheiros em novatos. A expressão, no sentido que conhecemos hoje, é do final do século XIX.⁶⁵

A primeira vez em que a palavra *gafieira* figurou como verbete foi em 1943, na quarta edição do *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, considerado o primeiro dicionário do gênero.⁶⁶ Segundo o *Dicionário Houaiss*, a palavra significa:

“1. 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; 2. o local onde se realizam esses bailes; 3. baile reles (uso

⁶⁴ Termo concebido pelo autor ao analisar o dilema entre política e cultura na Indonésia, na tentativa de compreender as operações de sentido utilizadas para a construção de seu ideal de nação e as dificuldades de se encontrar um modelo político adequado para governar o país. GEERTZ, 1989: 135-145.

⁶⁵ HOUAISS & VILLAR, 2001: 1414.

⁶⁶ LIMA & BARROSO, 1943, *apud* HOUAISS & VILLAR, 2001.

pejorativo); 4. prostíbulo de baixa categoria (uso pejorativo)”.⁶⁷

Os dois últimos significados, justamente os negativos, aparecem como únicas definições de *gafeira* no *Dicionário dos Marginais* de Ariel Tacla.⁶⁸ A palavra é registrada como gíria no *Dicionário Aurélio*, figurando como um dos sinônimos de *arrasta-pé* para “baile popular” e “baile reles”, ao lado de outros termos, alguns deles pouco elegantes: *arrastado, bate-chinela, bate-coxa, bate-pé, bochinche, bochicho, biqueiro, chinfrim, choro, fobó, forrobodó, forró, fuzo, rala-bucho, samba, serra-osso, sorongo, surungo, sumpes, sovacada, subacada*.⁶⁹

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”.⁷⁰ *Gafa*, por sua vez, é o mesmo que *gancho* (assim como o sentido original de *gaffe* em francês) e designava a doença na gíria dos marinheiros, por encurvar as mãos e pés de quem tinha a doença. Vem da palavra árabe *qufâ*, que significa “enfermidade que torce os pés dos carneiros”, tendo originado o nome *gafanhoto* por alusão à forma recurvada do inseto.⁷¹ A partir da associação com doenças contagiosas, o alto teor depreciativo da palavra *gafa* e suas derivadas – *gafeira* (sarna canina), *gafento, gafeirento, gafeiroso, gafado, gafo* (leproso), *gafaria* (leprosário), *gafar, gafejar, gafejar* (contrair lepra)⁷² – pode ter sido empregado para designar certos lugares de divertimento noturno estigmatizados. A própria polissemia das palavras *gafa* e *gaffe* parece ter contribuído para hesitações e confusões etimológicas.

Cronistas atuais procuraram explorar o assunto com cautela, procurando referir o debate entre os filólogos e dicionaristas, e não mais a história da discussão entre Júlio Simões e Romeu Arede. Em entrevista, Sérgio Cabral afirmou: “Quanto à origem da palavra, eu não sei, nunca vi nada que me conduzisse à origem. Nunca li, e olha que eu

⁶⁷ HOUAISS & VILLAR, 2001: 1414.

⁶⁸ TACLA, 1981: 56.

⁶⁹ FERREIRA, 1986: 170; 827.

⁷⁰ NASCENTES, 1967, *apud* HOUAISS & VILLAR, 2001: 1414.

⁷¹ VIEIRA, 2006: 131

⁷² HOUAISS & VILLAR, 2001: 1413-1414.

pesquiso muito essa coisa popular do Rio!”.⁷³ Ruy Castro, com boa dose de humor, escreveu sobre a palavra *gafieira* em matéria no jornal, tomando por base a definição disponível no *Dicionário Houaiss*:

“*Gafieira*, s. f. Todo mundo sabe para o que serve. Mas, se alguém lhe perguntar de onde vem a palavra, você vai dançar. A origem é incerta. Os dicionários, mantendo uma prudente distância, arriscam que viria de *gafa* ou *gafeira*, que significa lepra, sarna, morrinha ou qualquer dessas coisas que se pegam por contato físico. Por extensão, *gafieira* (onde o que não falta é contato físico) seria ‘um baile reles, popular, frequentado por gente de baixo poder econômico’ ou um prostíbulo furreca – lugares em que, supunha-se, grassavam tais mazelas. Um dos dicionários, o Houaiss, acrescenta que, na década de 1960 para cá, a *gafieira* passou a ser ‘permeada pelas classes mais abastadas’. As tais classes permearam, mas, por sorte, o nome *gafieira* foi mantido. E, ao contrário do que se pensa, nenhum dicionário sugere que ele tenha vindo de *gafe*, que é uma palavra francesa para designar indiscrição, deslize, rata”.⁷⁴

O *Dicionário dos Usos do Português do Brasil*, de Francisco Borba, registra não só os significados do termo *gafieira* como também seu uso na imprensa e na literatura, incluindo ainda como verbete a palavra *gafifa* como seu sinônimo informal:

“*Gafieira*. N. f. [Concreto] 1. clube popular de dança: ‘Toda *gafieira* que se prezasse ficava instalada num sobradão, tinha imagem de seus santos protetores’ (REA). ‘Vou ser barrada até em porta de *gafieira*’ (OM). 2. baile, arrasta-pé: ‘Muito músico bom começou ou acabou tocando em *gafieira*’ (REA). [Abstrato de ação] 3. ritmo

⁷³ Entrevista com Sérgio CABRAL, 19/Out/2009.

⁷⁴ CASTRO in *O ESTADO DE S. PAULO*, 18/Mar/2006.

que se dança nesses bailes: ‘Ao longo dos anos, já experimentou, e com sucesso, todos os tipos de dança, da gafieira ao maxixe’ (OG)”.

“Gafifa. N. f. (Coloq.) Gafieira: “Gafieira, gafi, mil-e-cem ou gafifa, dizem os antigos, pode ser definida como um grande baile popular que se realizava às quintas, sábados e domingos’ (REA)”.⁷⁵

Apesar de seus rígidos códigos de conduta, as gafieiras foram – e, de certa forma, ainda são – objetos de preconceito elitizado como lugares associados à malandragem, às brigas, à prostituição, às relações extraconjugais e à sujeira. Na primeira metade do século XX, sobretudo, eram associadas à “fina flor do que não presta”, para usar uma expressão bem-humorada de Jota Maia,⁷⁶ uma ameaça à família e à moralidade cristã. Não foi à toa que Júlio Simões, ao batizar seu primeiro estabelecimento, escolheu o nome de *Elite Club*, tentando superar o estigma e criar uma “gafieira classuda no Centro da cidade”,⁷⁷ que pudesse ser frequentada não somente por negros pobres, mas também por jornalistas e colunistas sociais.

Em suas anotações que deram origem ao *Dicionário Musical Brasileiro*, organizado por Oneyda Alvarenga, o escritor e pesquisador musical Mário de Andrade também observou os significados negativos atribuídos à palavra: “Gafieira (s. f.). O mesmo que baile. Mário de Andrade cita informação ouvida por ele no Rio de Janeiro: ‘baile muito ordinário’. (...) Baile de classe baixa. (Ouvido em São Paulo, 1943)”.⁷⁸

O *Dicionário Aurélio* também registra a etimologia proposta por Antenor Nascentes, mas mantém reserva quanto às correspondências de sentido, apesar da proximidade sonora entre as palavras *gafieira* e *gafeira*, com o uso de um ponto de interrogação.⁷⁹ Apesar disso, não deixa de ser notável a alta frequência de negros estivedores nesses antigos salões de dança que passaram a ser chamar *gafieiras*, provavelmente versados na linguagem do cais do porto. No Rio de Janeiro, há um misto

⁷⁵ BORBA, 2002: 753-754. Os exemplos utilizados são da revista *Realidade* (REA), do jornal *O Globo* (OG) e do livro *Ópera do Malandro* (OM), de Chico BUARQUE (1978: 47).

⁷⁶ Jota MAIA, com. pess.

⁷⁷ Entrevista com Rubem CONFETI, 13/Jul/2009.

⁷⁸ ANDRADE, 1989: 235.

⁷⁹ FERREIRA, 1986: 827.

de preconceito e humor em batizar determinados ambientes urbanos com nomes pejorativos. São termos nem sempre dicionarizados e, ao mesmo tempo, carregados de expressividade como, por exemplo, *cortiço*, *cabeça-de-porco* (habitação coletiva), *cafofo*, *muquifo* (casebre), *mafuá* (feira ou parque de diversões ruidoso), *pulgueiro* (cinema ou hotel precário), *cabeça-de-burro* (comércio aziago), *boteco*, *pé-sujo*, *bunda-de-fora* (botequim), *bodega* e *birosca* (misto de armazém e botequim das favelas).⁸⁰

Também é de se observar que a difusão das gafieiras, nas primeiras décadas do século XX, coincide com o período de expansão dos leprosários no Brasil, associado à modernização do tratamento à hanseníase.⁸¹ Talvez Antenor Nascentes tivesse razão e o fantasma infestante do *gafeirento*, estigmatizado pelas “abominações do corpo”,⁸² fosse forte o suficiente nessa época para contaminar a imagem de ambientes populares onde prevalecesse a proximidade física, quando os casos de doenças contagiosas eram tratados com isolamento compulsório no Brasil,⁸³ em locais de evitação como o Hospital dos Lázaros, em São Cristóvão.

Poucos passos parecem separar a imagem romântica do salão onde a dança acontece do estereótipo negativo como local de contaminação. Essa ambiguidade de representações da gafieira fornece elementos para a criação de um universo ideal para o teatro e para as crônicas de Nelson Rodrigues. Não é à toa que *Boca de Ouro*, protagonista de sua peça homônima de 1959, um criminoso abandonado pela mãe prostituta quando ainda era bebê, nasceu em uma “pia de gafieira”, cena emblemática criada pelo autor do que poderia haver de mais sujo para a sociedade da época. Após a acusação moral de suas origens, o bandido revela no segundo ato, em meio a gargalhadas e grunhidos:

“Sim, eu nasci numa pia de gafieira! Naquele tempo, não se chamava gafieira e... (...) A gafieira chamava-se ‘Imperadores da Floresta’, com sede no Jacarezinho! (...) Minha mãe era gorda, tão gorda, que não se notava a

⁸⁰ Para uma análise sociológica dos botequins, ver MACHADO DA SILVA, que observava, em 1969, que “o botequim nunca foi considerado objeto relevante de estudo” (1969: 160). Para uma análise de suas estruturas compósitas e relações de reciprocidade, ver MELLO, VOGEL, SANTOS *et al.*, 1981; e THIAGO DE MELLO, 2003.

⁸¹ SOUZA-ARAÚJO, 1956; CASTRO, 2005.

⁸² GOFFMAN, 1988: 14.

⁸³ A respeito das formas de sociabilidade e de transformação do *self* entre doentes internados em um sanatório de tuberculosos, ver NOGUEIRA, 2009.

barriga da gravidez. No nono mês, foi dançar nos ‘Imperadores da Floresta’. Lá pulou, cantou, pintou o caneco. De repente, senti um troço, um puxo... Pediu licença ao par, que era um preto... Minha mãe não ligava pra cor... (...) Minha mãe pediu licença e foi ao toailete das senhoras. Então eu nasci. Minha mãe me apanha e me enfiou na pia. Depois abriu a bica em cima de mim e voltou para o salão...”⁸⁴

“Naquele tempo, não se chamava gafeira”, sintetiza Nelson Rodrigues na voz de seu personagem *Boca de Ouro*. De fato, nenhum desses ambientes nunca se intitulou oficialmente de “gafeira”, pois suas razões sociais como empresas de entretenimento eram definidas com outros nomes: *clube*, *dancing*, *casa de dança*, *comércio de dancing e diversões*. Trata-se de um problema classificatório,⁸⁵ pois o termo gafeira nunca foi oficializado como um nome comercial, mas recai como categoria moral sobre um tipo de estabelecimento noturno. Tais dilemas já se observavam no passado, na denominação dos salões de *ranchos*, ora chamados assim, ora de *grêmios recreativos dançantes*, ora de *sociedades* ou *clubes*, variando os usos conforme as circunstâncias. Em contraste com os antigos *ranchos*, a categoria *escola de samba* já não deixa margens para dúvidas.⁸⁶

O uso do termo *gafeira* é, portanto, semelhante ao uso dos termos *botequim* e *sinuca* para caracterizar outros negócios voltados para a diversão e frequentados por diferentes estratos sociais, mas especialmente pelas classes populares, tão comuns nos arredores da Praça Tiradentes. Tais termos – por vezes, impregnados de desprezo ou de acusações morais – jamais estiveram nos nomes oficiais nem nas marcas de fantasia desses negócios noturnos. Essa perspectiva só vai mudar na última década, a partir das estratégias da “renovação urbana” do centro da cidade, quando batizar um bar moderno como *Botequim Informal* ou como *Boteco Belmonte*, ou ainda uma casa noturna de *Lapa 40 Graus Sinuca & Gafeira*,⁸⁷ já não causa mais espanto – desde que prezando por valores do atendimento exemplar, como higiene, sofisticação e bom gosto. O uso desses

⁸⁴ RODRIGUES, 2004: 60-61.

⁸⁵ Sobre os sistemas de classificação, ver o clássico ensaio: DURKHEIM & MAUSS, 2004: 183-203. A propósito das ambiguidades classificatórias, ver VOGEL, 1997: 150-156.

⁸⁶ GONÇALVES, 2007: 229-231; 257-259. Agradeço à autora também pelos comentários sobre o tema.

⁸⁷ O *Botequim Informal*, inaugurado em 2000, e o *Belmonte*, originário de um bar aberto em 1952, são redes de bares da moda instalados predominantemente em bairros da Zona Sul, com filiais na disputada Rua do Lavradio. O *Lapa 40 Graus* abriu em 2007 na Rua do Riachuelo, nº. 97, e tem como um dos sócios o dançarino Carlinhos de Jesus. Em 2009, montou uma filial da casa noturna na *Orla Bardot*, em Búzios.

termos passa a ganhar significados positivos e a atrair outro tipo de público *cool* da Zona Sul para o Centro, atento a modismos que, por sua vez, acionam fortes referências idealizadas do passado. Palavras antes depreciativas para definir ambientes urbanos vão ganhando novos contornos e significados, na construção romantizada de certa “cultura popular urbana carioca”,⁸⁸ reverenciando bairros centrais como Lapa, Santa Teresa e Bairro de Fátima e renovando inteiramente seu comércio e seu público.

2.4. Os estatutos moldurados

Como vimos, a escadaria é uma ambiência intermediária para se aderir ao universo das regras locais, tendo, de um lado, as imagens oníricas representando as gafieiras do passado, por meio das cores vivas da pintura muralista; e, de outro, os famosos “estatutos da gafieira”. Esse quadro de regras presente na entrada da Estudantina está diretamente relacionado a um bem-humorado e conhecido samba de Billy Blanco, lançado com humor pela cantora Inezita Barroso, em 1954. A música foi regravaada por outros diversos artistas ao longo do tempo, como Jorge Veiga, Isaurinha Garcia, Raul de Barros, Nara Leão, Elza Soares, Jards Macalé e Zé Renato, além de registros do próprio compositor:

Estatutos da Gafieira

(Billy Blanco)

Moço, olha o vexame,
O ambiente exige respeito,
Pelos estatutos da nossa gafieira,
Dance a noite inteira, mas dance direito!

Aliás, pelo artigo 120,
O cavalheiro que fizer o seguinte:
Subir na parede, dançar de pé pro ar,
Morar na bebida sem querer pagar,
Abusar da umbigada de maneira folgazã,

⁸⁸ GONÇALVES, 2007: 36.

Prejudicando hoje o bom crioulo de amanhã,
Será distintamente censurado,
Se balançar o corpo, vai pra mão do delegado.
Tá bem, moço?

F. B. Veiga, 22/Out/2008.

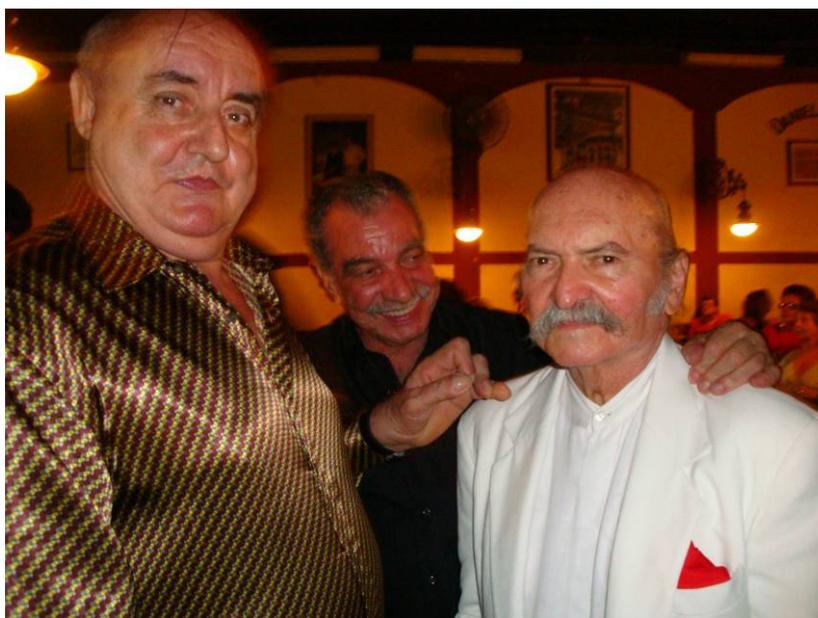


Foto 2.27 – Seu Isidro e o diretor Roberto recebem o compositor Billy Blanco no salão da Gafieira Estudantina.

Billy Blanco, do alto de seus 86 anos, concedeu uma entrevista esclarecedora para esta pesquisa declarando paixão pelo universo das gafieiras, fonte de inspiração para alguns de seus maiores sucessos. Em seu depoimento, o artista conta como veio parar nas gafieiras cariocas tocando em conjuntos de baile, no início da década de 1950, e como nessa época surgiu a ideia de compor o samba “Estatutos da Gafieira”:

“Eu era músico profissional ainda e tocava em vários conjuntos. Em uma ocasião, fui bater em uma gafieira para tocar e fiquei tomando conhecimento dos acontecimentos da gafieira. Essa gafieira foi a *Elite*. Eu me lembro das morenas dançarinas da minha época, das belezas que lá dançavam, hoje não estou mexendo mais

com isso [risos]! E também havia muitas frequentadoras de fora da gafieira que iam lá para dançar bem, porque havia lá muitos crioulos, passistas e dançarinos que estavam lá à disposição de quem fosse querer dançar. E a amizade que existia entre os músicos, a camaradagem, isso tudo me deixava muito cativo das gafieiras. Eu gostava muito de ir à gafieira, como músico e como frequentador. (...)

Observando os acontecimentos de uma gafieira, então, eu imaginei coisas, porque o compositor vive muito da imaginação. E eu criava situações possíveis de serem acontecidas na gafieira, ou então narrava o que acontecia realmente. Por exemplo, no [samba] *Pistom de Gafieira*, tinha um cidadão que era pistonista da orquestra que sempre tocava forte para disfarçar quando a polícia vinha chegando. Doutra feita, eu tive a ideia de fazer o estatuto para a gafieira. Então eu humorizei, porque ninguém dança de pé pro ar, nem sobe em parede, não é? Mas a gente cria uma extravagância dessa para dar uma certa graça, um certo sentido à música. Na época, não havia código nenhum, eu apenas criei aquilo e muitas gafieiras depois tinham esse estatuto na parede para quem quisesse cantar. Você vê que as regras do estatuto são umas regras brincalhonas, não é?

A Estudantina sempre me chama para fazer coisas lá. O Isidro, eu conheço há muitos anos. É um espanhol, um *patrício* muito querido, porque eu também sou filho de espanhóis. Eu sou Blanco, e sempre estou em contato com o Isidro. Realmente há muita exigência de respeito nas gafieiras. É um lugar muito ordeiro, inclusive quando o pau come, mas isso aí come em qualquer lugar! [Fiz o verso] “o ambiente exige respeito”, chamando a atenção para os desavisados que a gafieira era um lugar decente.

Muita gente falava da gafieira sem saber, sem conhecer, não sabia da ordem que existia lá dentro, do comportamento das pessoas, das moças e frequentadores contumazes. A gafieira sempre foi um clube de dança organizado. Falavam mal porque, quem é que não fala mal de quem? Quem não é capaz de fazer, procura desfazer o que o outro faz”.⁸⁹

A inspiração de Billy Blanco para criar o samba foi a observação bem-humorada dos códigos de conduta vigentes. A música, por sua vez, repercutiu nas gafieiras não somente como parte de seu repertório fundamental, mas também servindo de inspiração para que as normas de comportamento social fossem registradas e figurassem como um quadro emoldurado, tanto no salão de dança, quanto na portaria. O compositor, cuja mãe nasceu na cidade de Vigo, na Galícia, e o proprietário da Estudantina, migrante da mesma região espanhola, se dedicaram, cada um a seu tempo e modo, a recriar as regras das gafieiras por escrito.

Isidro Page Fernandez, o proprietário e infalível guardião moral da casa noturna, foi o escriba atento dos “estatutos da gafieira”, a partir da investigação das regras costumeiras vigentes nos antigos salões populares de dança, diante dos desafios cotidianos da hospitalidade e da convivência social entre conhecidos e desconhecidos. Segue abaixo o texto dos estatutos na íntegra, incluindo sua cuidadosa introdução em forma de convite ao lugar, onde cada um deve se comportar como um “fiscal de si mesmo” e “daqueles que o rodeiam”:

ESTATUTOS DA GAFIEIRA

Aos Caros Frequentadores:

A presença de vocês é primordial. Tudo aquilo que vamos relatar é de grande importância, para que os nobres amigos possam permanecer à vontade. Não queremos ser radicais nem inoportunos. O que queremos é que todos sintam-se bem e anseiem voltar. A Estudantina Musical tornou-se, sem dúvida alguma, reduto de lazer e bem-estar. Por esta razão pedimos para que cada um seja fiscal de si mesmo, para com isso ser um fiscal daqueles que o rodeiam. Convocamos a todos que nos ajudem a manter a chama acesa desta maravilha chamada gafieira.

⁸⁹ Entrevista com Billy BLANCO, 25/Ago/2009.

A nossa intenção é preservar as nossas raízes, tradições, enfim a nossa cultura. A gafieira, como carinhosamente é chamada, não é palco de modismos ou de caprichos. É antes de tudo um reduto que quer preservar as suas características.

Estatutos da Gafieira

Art. 1. Não é permitida a entrada de cavalheiros:

- a) de camisetas sem mangas,*
- b) de bermudas,*
- c) de chinelos de qualquer tipo,*
- d) alcoolizados,*
- e) de chapéu ou qualquer objeto que cubra toda a cabeça.*

Art. 2. Não é permitida a entrada de damas:

- a) de shorts ou bermudas curtas,*
- b) de camisetas tipo regata,*
- c) de chinelos de qualquer tipo,*
- d) de chapéu, lenços tipo turbantes, ou qualquer objeto que cubra a cabeça, fazendo parte ou não da indumentária.*

Art. 3. No salão não é permitido:

- a) uso de bolsa a tiracolo, grande ou pequena,*
- b) portar cigarro aceso na pista de dança,*
- c) entrar na pista de dança com copos ou garrafas, com exceção dos garçons,*
- d) dançar mulher com mulher e homem com homem.*

Art.4. No interior da gafieira não é permitido:

- a) beijar demoradamente ou escandalosamente,*
- b) cavalheiros colocar damas no colo ou vice-versa,*
- c) provocar confusões,*
- d) berrar, gritar ou gesticular exageradamente,*
- e) colocar os pés ou subir nas mesas e cadeiras, sob quaisquer pretextos,*
- f) dançar espalhafatosamente, incomodando os demais dançarinos.*

Art.5. A desobediência de qualquer um dos artigos citados no presente estatuto poderá implicar nas seguintes sanções ao infrator:

- a) advertência verbal,*
- b) retirada do recinto,*
- c) suspensão a critério da direção da casa.*

Parágrafo único: Traje adequado aos frequentadores desta gafieira: passeio ou esporte fino gosto.

E assim conseguirá divertir-se em um ambiente onde poderá trazer familiares e amigos, tendo a certeza de que

você é na Estudantina um baluarte do respeito e do prazer.

Obs.: Não esqueça: “Enquanto houver dança, haverá esperança”.

F. B. Veiga, 02/Jun/2010.



Foto 2.28 – Os “estatutos da gafieira” no *hall* de entrada da Estudantina.

Os estatutos se dirigem inicialmente em tom elogioso aos “nobres amigos” frequentadores e versam em detalhes sobre dois temas, vestuário e comportamento social, examinando o figurino e estabelecendo as atitudes permitidas e as censuradas. Os comentários de *seu* Isidro sobre o código de regras demandaram uma entrevista a parte, discutindo item por item e observando suas impressões a respeito. A partir de então, pude perceber que, de acordo com a moralidade vigente nas gafieiras, o traje e a conduta estão absolutamente ligados entre si, fazendo pensar não só nas diferentes formas de juízo moral baseadas na aparência, mas também nos arranjos e práticas que entrelaçam a estética e a ética. *Seu* Isidro recorda como veio a ideia de redigir os estatutos, referindo-se ao período em que abriu sua própria gafieira na Praça Tiradentes, em 1978:

“Isso me deu um trabalho tremendo, mas consegui. Já trazia alguma coisa escrita de lá [da *Gafieira Elite*, onde trabalhava com os irmãos], porque eu sempre me liguei muito na gafieira. Sempre achei uma cultura muito bem organizada, uma cultura muito bonita. Aí eu disse: ‘Bom, acho que cabe a mim, uma vez que conservei isso, manter, pelo menos escritos, os estatutos da gafieira’. Foi aí que comecei a criar alguns [artigos]; ou seja, não foram criados, e sim anotados. Então eu passei a escrevê-los e a anotá-los”.⁹⁰

Os dois primeiros artigos dos “estatutos da gafieira” se dirigem, respectivamente, aos *cavalheiros e damas*, seguindo a hierarquia de gênero vigente na dança de salão. Ambos regulam, sobretudo, os modos de vestir, apesar de ali constar também a proibição aos cavalheiros “alcoholizados”. Abrindo, portanto, os “estatutos”, estão os itens que se referem às situações de entrada. *Seu Isidro* explica seus pontos de vista e as concessões que, vez por outra, precisa fazer com relação aos trajes nos dias atuais:

“Veja bem uma coisa: ao entrar, o chapéu já ficava na chapelaria. (...) Essa parte aí, eu apenas conservei [o costume]. Entretanto, não achava que ficava bem o sujeito dançando de chapéu, essas coisas todas, então todo mundo respeitava. (...) Até hoje, tem que ser muito *roqueiro*, ter muita falta de educação em sentar numa mesa para almoçar com um boné ou com um chapéu na cabeça. (...)

Quanto à vestimenta, antigamente, não podia entrar ninguém sem gravata. Quando tinha o baile da tarde, o camarada que fosse com o mesmo terno à noite, era uma vergonha!⁹¹ Então, nós abrimos mão, porque vi que os tempos mudaram... Mas eu tinha que preservar um pouco

⁹⁰ Entrevista com Isidro Page FERNANDEZ, realizada em seu escritório em 18 de abril de 2008.

⁹¹ O cantor e compositor Wilson MOREIRA, que costumava ir às gafieiras *Elite do Méier* e *Cedofeita*, também se referiu a essa situação: “Você que frequentasse um baile com o mesmo terno era pichado pelas mulheres. Tinha um ditado que elas diziam: ‘Chegou o canarinho de uma muda só!’”. Entrevista realizada em sua casa de vila na Praça da Bandeira, em 26 de Fevereiro de 2010. Agradeço à sua esposa, a produtora Angela Nenzy, pela hospitalidade e pela possibilidade de realização dessa entrevista.

das coisas bonitas, das vestimentas, dessas coisas todas. Eu não podia exigir ninguém de gravata, porque senão, não teria ninguém dentro da casa! Daí que eu abri um pouquinho as porteiras; mas, ao mesmo tempo que diz-se que a roupa não vale o homem, é bom, de vez em quando, o sujeito estar bem vestido. Já cheguei a alugar calças, camisas, sapatos, mas ao turista mesmo, isso não interessa. Na terra deles, não é nada assim, chegam de um país frio e sentem muito calor. Os turistas são turistas”.⁹²

Em seu estudo antropológico sobre a sociabilidade nos bailes cariocas, referindo-se às “normas de conduta” dos salões tradicionais, Andréa Moraes Alves observa que “a roupa indica a posição de quem a veste. (...) Obedecer ao código de vestimenta, marcando sua singularidade através dele, é uma forma de competição nos bailes”.⁹³ Seu Isidro prossegue com suas explicações, tecendo comentários específicos sobre as vestimentas femininas. Esclarece como a quebra das formas de recato podem motivar confusões entre mulheres e clientes, ou mesmo entre clientes, situações impertinentes e cenas de ciúmes que ele, como proprietário, se sente no direito de evitar:

“Vinha mulher com *shortinho* muito curto e isso é uma coisa que não pode. A mulher brasileira, por sua vez, já tem uma bunda bem caprichada e isso chama muita atenção das pessoas. Isso é para evitar confusão. Evitar porque tinha vezes que entravam mil pessoas. Nessa quantidade toda de gente, sempre tem um atrevido, passa a mão na mulher, essa coisa toda, aí olha o problema! Algumas sim, algumas queriam ser seguidas, mas eram barradas. Se viessem com bermuda decente, tudo bem. Depois que sabiam que na gafieira não permitiam esse negócio, elas mudavam. Até hoje, veja bem, nas casas noturnas, é difícil você ver mulher vestida com *short*, mas sim de calça, de saia. De bermuda pequena, é muito difícil! (...) Por que não turbante? No meio daquele monte

⁹² Entrevista com Isidro Page FERNANDEZ, 18/Abr/2008.

⁹³ ALVES, 2004: 52.

de pano, se leva um canivete ou uma navalha, gilete, alguma coisa, ninguém podia entrar de turbante”.⁹⁴

O terceiro artigo versa especificamente sobre as regras de comportamento na pista de dança, assinalando objetos que não devem ser permitidos, por causarem acidentes e por interferirem na movimentação dos casais, como bolsas, copos, garrafas e cigarros. No último item, os estatutos advertem claramente que a dança a dois só é permitida entre homens e mulheres, mantendo a estrutura básica da precedência e da condução masculina na dança e, ao mesmo tempo, regulando a comunicação corporal e o contato físico entre pessoas do mesmo sexo no salão:

“Na chapelaria, tinha uma mulher para guardar bolsas no armário, porque a bolsa interfere na dança. Cigarro também. De mim próprio, já queimaram uma camisa de seda, o camarada passou por mim e queimou. Claro, eu não podia fazer nada e lhe disse: ‘Se fosse um frequentador, como é que ficaria?...’. Ele quis me pagar a camisa então. Copos e garrafas também são perfeitamente evitáveis. E dança de homem com homem é impossível, só em baile *gay*. Mas mulher com mulher, eu acho isso uma coisa ridícula, pelo menos para a gafeira, então é impossível permitir isso”.⁹⁵

O quarto artigo é o que mais se aproxima das “regras brincalhonas” da música de Billy Blanco, pois dispõe sobre as formas exageradas de dançar e de se comportar no salão, de uma maneira geral. Procura conter os excessos, os trejeitos exagerados, as exhibições desmedidas e outras “travoltices” na pista de dança.⁹⁶ O quinto e último artigo, por sua vez, indica as três sanções morais previstas pelos “estatutos da gafeira”: advertência verbal, retirada do recinto e expulsão. Os “estatutos da gafeira” encerram com a indicação do traje adequado – “passeio ou esporte fino gosto” – e ainda com a

⁹⁴ Entrevista com Isidro Page FERNANDEZ, 18/Abr/2008.

⁹⁵ *Idem, ibidem.*

⁹⁶ Ótima expressão utilizada em título de reportagem: “Os embalos da gafeira, num concurso sem travoltices”, in: *FOLHA DE S. PAULO*, 12/Jan/1979.

exaltação do ambiente das gafieiras, associado a valores como respeito e prazer. Uma última observação figura como lembrete a frase criada por *seu* Isidro: “Enquanto houver dança, haverá esperança”. *Seu* Isidro explica que os itens finais do quadro de regras:

“São coisas ligadas ao comportamento. Isso era primordial porque era uma educação mínima. Mas aí a gente, a direção da casa, nem precisa interferir, porque o próprio público se encarrega disso. A advertência verbal podia ser minha, podia ser de um segurança. Trabalhavam seis seguranças aqui. O garçom não se metia nisso, somente os seguranças. A retirada do recinto era feita pelos seguranças. Na suspensão, era eu que definia se o camarada podia entrar. Mas antes de dar o meu veredicto, eu perguntava aos seguranças se podia ou não. Eu nunca passei por cima do pessoal do trabalho, nunca lhes tirei a autoridade. Eu dizia: ‘Vocês acham que pode subir? Se pode subir, tudo bem, os responsáveis são vocês. Se não, barrem aí mesmo’ ...”.⁹⁷

É de se observar que os “estatutos da gafieira” são menos matéria de desejo de um legislador obstinado do que a expressão de um conjunto de práticas e ações vigentes nos antigos salões de dança. O atento proprietário auscultou a comunidade de referência para traduzir textualmente as formas de expressão e os modos de interagir das pessoas no salão. O sociólogo Max Weber, no capítulo sobre direito em *Economia e Sociedade*, considera esse dispositivo especialmente moderno, o dos intérpretes e “porta-vozes de normas já vigentes”,⁹⁸ por oposição a outras formas de criar regras e regulamentos, frutos da “fúria legiferante” de um legislador.⁹⁹ Difere, portanto, da criação prolífica dos

⁹⁷ Entrevista com Isidro Page FERNANDEZ, 18/Abr/2008.

⁹⁸ WEBER, 1999: 152, v. 2.

⁹⁹ Expressão utilizada por Marco Antonio da Silva MELLO ao analisar a tarefa de regulação do estacionamento de um conjunto habitacional no Catumbi, chegando ao surpreendente total de 34 artigos. “O síndico, um motorista de táxi, se comprazia na tarefa de antecipar o inesperado, dirimindo-o, no papel, com mais um artigo, mais um parágrafo” (2001: 212). Procedimento semelhante foi observado pelo autor na composição meticulosa da “escritura de convenção e discriminação” de um edifício da Selva de Pedra, no Leblon, em que cada item parecia querer exorcizar o fantasma da antiga favela da Praia do Pinto. MELLO, 2001: 205-228.

códigos construídos a partir de incontáveis situações hipotéticas, pois se assenta sobre a realidade das normas sociais e dos costumes.

Os “estatutos da gafeira” não somente são encarnados pelo público, como também são cantados e dançados com animação intensa no salão, na versão bem-humorada e inspiradora de Billy Blanco. As pessoas que vão à gafeira aderem a ele como um código que expressa um “saber local”,¹⁰⁰ coordenando suas atividades de modo conveniente e apropriado. Assim, agem individual e coletivamente segundo o quadro de regras compartilhadas do lugar. Seus infratores estão sujeitos a ouvir uma reprimenda de qualquer um dos frequentadores por estarem em desacordo com as regras locais. Como fez, em ocasião ocorrida no início da pesquisa, a saudosa professora de dança Maria Antonietta Guaycurus de Souza, ao observar os gestos extravagantes de um rapaz na pista de dança, sacudindo bruscamente seu par naquela música, minha amiga historiadora Marília Chang. Na mesma hora, Antonietta interrompeu seu descomedido parceiro e pegou firme no seu braço. No meio do salão da Estudantina, lhe disse olhando nos olhos, em tom de reprovação: “Não é assim que se conduz uma dama!”.¹⁰¹

O estatuto, portanto, é um *instituto*. Em latim, o termo *instituto* tem duplo sentido, pois significa simultaneamente *instruir* e *instituir*.¹⁰² Institui, ou seja, estabelece as regras e, ao mesmo tempo, ensina, instrui sobre a gafeira como forma de dança social em meio urbano. Portanto, o estatuto submete e, por sua forte vigência moral, é um eloquente dispositivo de controle social, com forte apelo ao autocontrole, capaz de produzir padrões de civilidade no momento em que as pessoas estão mais próximas, mais perto umas das outras, em uma situação pública. É capaz, portanto, de regular a *ação conjugada* mais íntima no espaço público, para usar uma expressão de Robert Ezra Park, e sua cognição especial. Ou seja, “a disposição das partes, sob certas condições, para agirem como uma unidade”, segundo uma ação-padrão – no caso, a dança.¹⁰³

Os “estatutos da gafeira” podem ser considerados uma *constituição*, no sentido histórico e original da palavra, quando costumes gerais e crenças compartilhadas passaram a expressar um modo de ser em sociedade. Segundo o jurista Dalmo Dallari, a

¹⁰⁰ Expressão cunhada por Clifford GEERTZ ao analisar o direito e a etnografia “à luz do saber local”. Segundo o autor, “ambos se entregam à tarefa artesanal de descobrir princípios gerais em fatos paroquiais”. GEERTZ, 2004: 249.

¹⁰¹ Marília CHANG, com. pess. Sobre a vida de Maria Antonietta Guaycurus de Souza, personagem central da história da dança de salão carioca, e sua relação longa e, por vezes, ambígua com a Gafeira Estudantina, ver DRUMMOND, 2004.

¹⁰² MELLO, com. pess.

¹⁰³ PARK, 1949: 211.

origem das constituições nacionais foi espontânea, pois “teve por base a realidade social e não uma doutrina política ou a proposta de algum teórico”.¹⁰⁴ O autor observa que:

“Na realidade, as peculiaridades da Constituição inglesa não foram estabelecidas de um momento para o outro, tendo se afirmado gradativamente, através de um longo processo histórico (...). Como resultado desse processo, foram sendo acumulados costumes, instituições, leis e decisões sobre conflitos de direitos, elementos que, no seu conjunto, compunham a ideia de constituição da sociedade. Esse conjunto, reconhecido pelos que tinham o poder de decidir acatado pelo povo, foi sendo aceito como um sistema de regras legais superiores, costumeiras em sua maioria, mas parcialmente escritas. Assim se chegou à Constituição jurídica, que nos seus primórdios foi quase que exclusivamente costumeira”.¹⁰⁵

Segundo Durkheim, são as transgressões passíveis de punição que permitem conhecer quais são as normas de uma sociedade. Nesse sentido, a análise dos estatutos permite observar o enquadramento moral promovido pelas regras de convivência no salão de dança, cabendo aos *agentes morais* – o proprietário e os seguranças – a conveniência de aplicá-las caso a caso, conforme o *espírito de disciplina* e a *adesão (attachement) aos grupos sociais*.¹⁰⁶ O quadro, portanto, fornece as bases para uma série de ações e negociações entre os anfitriões e o público em torno da entrada, da saída e da presença no salão, uma vez que sua aplicação rígida também pode interferir diretamente nos negócios, afastando novos consumidores se seguidas com absoluto rigor. O proprietário parece preferir investir no “sentimento de pudor moral, que protege contra as faltas”, e que, segundo Durkheim, “está entre os mais delicados que existem”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ DALLARI, 2010: 32. Agradeço ao Prof. Dalmo de Abreu DALLARI pela analogia dos “estatutos da gafieira” com as constituições, após uma animada discussão que resultou na oferta de seu livro sobre o tema com carinhosa dedicatória. Em retribuição, lhe enviei uma carta com comentários sobre o quadro da Estudantina.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*: 31.

¹⁰⁶ DURKHEIM, 2008.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*: 193.

Cabe lembrar que os estatutos só foram redigidos por Isidro Page Fernandez na década de 1980, justamente no auge do sucesso da nova Gafieira Estudantina, com a ajuda de um grupo de colaboradores da casa: a “madrinha” Donga, a professora Maria Antonietta, os diretores Paulo Roberto e Carlão, entre outros. Uma reportagem esclarece que “frequentadores mais assíduos e antigos formaram uma comissão para botar ordem no salão e resgatar os valores culturais da gafieira, a tradição da malandragem bem comportada. (...) Um enorme painel, com o novo estatuto, ficará afixado no salão e na entrada”.¹⁰⁸ A formulação e a explicitação de tal código de etiqueta só foram necessárias, portanto, com a chegada de um público estranho, desconhecedor das práticas vigentes nos antigos salões, diante de novos desafios da administração da casa noturna. Quando esses salões de dança eram restritos aos iniciados nesses “ambientes de respeito”, não havia necessidade de explicitar regras na entrada, muito menos no salão.

F. B. Veiga, 20/Ago e 19/Dez/2010.



Foto 2.29 e 2.30 – O *staff* da Estudantina diante da escadaria principal e dos quadros com os “estatutos da gafieira”.

¹⁰⁸ JANNOTTI in: *JB*, 20/Mar/1989. Acervo Estudantina.

É importante observar também tudo aquilo que os “estatutos” não proíbem e que, portanto, a gafieira como instituição permite ou considera aceitável. Não há, por exemplo, nenhuma linha de impedimento sobre os limites da maioria no salão. Embora haja um aviso proibitivo da bilheteria considerando esse aspecto, as memórias e práticas cotidianas nos permitem compreender que essa é uma das questões negociáveis, uma vez que ir a um baile representava uma iniciação. Isso se observava de modo ainda mais ritualizado no caso feminino dos “bailes de debutantes”, celebrados aos quinze anos – e não aos dezoito. Além disso, o código de regras não condena qualquer diferença de idade entre os casais dançantes, tampouco há restrições às formas de economia ou de mercantilização da dança, como é o caso dos pares contratados.

Não havia também, é claro, nenhuma restrição à dança entre desconhecidos, condenada por antigos manuais de etiqueta, que diziam claramente: “Não se dança com pessoas a quem não se tenha sido apresentado”, pois, segundo a visão elitizada ainda vigente em alguns círculos sociais, nos bailes pagos “é sempre possível a presença de pessoas de moral duvidosa”.¹⁰⁹ Nada se diz também com relação às novas modalidades de dança contratada, ou seja, a pagar alguém para dançar. Por vezes, há descompassos entre moralidades distintas no salão e, certamente, alguns casais seriam muito mais rígidos se lhes fossem confiados a tarefa de reformar os estatutos da Gafieira Estudantina. Outros, no entanto, tenderiam a considerá-los exóticos ou mesmo inócuos; apenas um resquício do passado.

Apesar disso, é se observar a força e a vigência da frase “o ambiente exige respeito”, extraída da música de Billy Blanco, que têm ares de advertência, assim como os “estatutos”. Seu sentido foi plenamente incorporado no discurso dos frequentadores e dos defensores das gafieiras como a Estudantina, sendo mais uma referência importante da coesão social existente em torno da dança de salão.

Tal ênfase nos discursos e nas práticas nos leva a considerar a noção de *respeito*, um dos mais referidos sentimentos sociais, com múltiplos significados que se articulam a uma série de outros, formando assim uma ampla gramática moral. Apesar da proximidade semântica com noções como *honra*, *prestígio*, *status*, *caráter* e *reconhecimento*, nenhum desses termos é capaz de substituir a ideia de *respeito* em sua amplitude, conforme analisa Richard Sennett.¹¹⁰ Axel Honneth também observa que as

¹⁰⁹ Assim sugeriam os livros de boas maneiras, tais como SILVA, 1961: 117.

¹¹⁰ SENNETT, 2004: 67-78.

noções de *reconhecimento* e de *respeito* estão intimamente ligadas entre si, “na medida em que este se mede intersubjetivamente pelos critérios da relevância social”.¹¹¹

Tanto em um ambiente de lazer, como é o caso das gafeiras, quanto na esfera do trabalho ou da casa, essa noção é acionada diante de situações adversas. Em sua análise das reivindicações e denúncias de humilhação de empregadas domésticas no Rio de Janeiro e no Recife, Dominique Vidal observa que a *linguagem do respeito* ocupa um papel central no discurso sobre as dificuldades de reconhecimento profissional e de acesso à cidadania plena. Procurando compreender o significado da palavra como categoria nativa, entre essas personagens que são referidas nos salões como as precursoras das gafeiras, o autor considera que:

“Seria possível sustentar, de modo geral, que esse pedido de respeito corresponde à necessidade do indivíduo de ver reconhecido o lugar que ele julga merecer em determinada ordem social, assim como às prerrogativas que parecem adequadas ao papel a partir do qual se reivindica o respeito. A preocupação de ver sua própria apresentação de si confirmada por outrem revela-se, sem dúvida, em todos os pedidos de respeito”.¹¹²

A etimologia da palavra vem do latim *respectus*: “ação de olhar para trás; visão, espetáculo”. No sentido figurado, quer dizer “respeito, atenção, consideração; asilo, refúgio”. O verbo *respectare*, por sua vez, quer dizer “olhar para trás, voltar os olhos para; prestar atenção, ter olhos em, ocupar-se de”.¹¹³ O estatuto pode ser representado por esse gesto de rever, de reexaminar cuidadosamente, pois simboliza o esforço na observância das regras do passado no salão atual.

Embora não se olhe para trás enquanto se dança, seu par deve olhar atentamente para trás de você, evitando esbarrões e ocupando devidamente os espaços vazios, e vice-versa. Essa atenção mútua é também uma atitude de respeito a seu parceiro e a si mesmo, um exercício fundamental na pista de dança. A etimologia é a mesma da palavra

¹¹¹ HONNETH, 2003: 184.

¹¹² VIDAL, 2003: 271.

¹¹³ FARIA, 1962: 865.

respectivo, pois o sentido de *respeito* se relaciona tanto à reciprocidade quanto à reflexividade, quando dirigido a si próprio. Segundo o *Dicionário Houaiss*, a palavra tem oito acepções na Língua Portuguesa, sendo que as seguintes merecem destaque:

“1. ato ou efeito de respeitar(-se); 2. sentimento que leva alguém a tratar outrem ou alguma coisa com grande atenção, profunda deferência; consideração, reverência; (...) 7. estima ou consideração que se demonstra por alguém ou por algo (...) *Dar-se ao respeito*: proceder de maneira respeitável, agir com compostura, ter uma postura digna, impor-se ao respeito de outrem”.¹¹⁴

A preocupação manifesta desde a portaria com o respeito interno, mantendo-se a compostura e o comportamento exemplar no salão, e também fora da casa, ou seja, com a imagem positiva da gafeira e o reconhecimento de seu valor moral, estão diretamente articuladas. Deve-se observar que, na metrópole carioca, nem todos os ambientes de dança de salão têm essa preocupação e se fiam por esse valor tão caro às gafeiras antigas, onde a atividade-fim é o prazer da dança – e não os encontros amorosos e sexuais, que também existem na Estudantina, mas que seguem regras de etiqueta distintas e se manifestam muito discretamente no salão.

Em outros bailes – como, por exemplo, no *Passeio Dance*, no Centro, e na *Churrascaria Gaúcha*, em Laranjeiras¹¹⁵ – 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 distintas moralidades na cartografia da dança de salão na cidade.

¹¹⁴ HOUAISS & VILLAR, 2001: 2439.

¹¹⁵ O *Passeio Dance* situa-se no local do antigo *Dancing Avenida*, na Avenida Rio Branco, nº. 277, subsolo 1º., na Cinelândia, enquanto a *Churrascaria Gaúcha* fica na Rua das Laranjeiras, nº. 114.

3. O SALÃO DE DANÇA

“Assim, portanto, não os homens e seus momentos,
e sim os momentos e seus homens.”
(Erving Goffman, *Interaction Ritual*)

“Ao som desse bolero, vida vamos nós!
E não estamos sós, veja, meu bem.
A orquestra nos espera, por favor,
Mais uma vez, recomeçar!...”
(Gonzaguinha, *Começaria Tudo Outra Vez*)

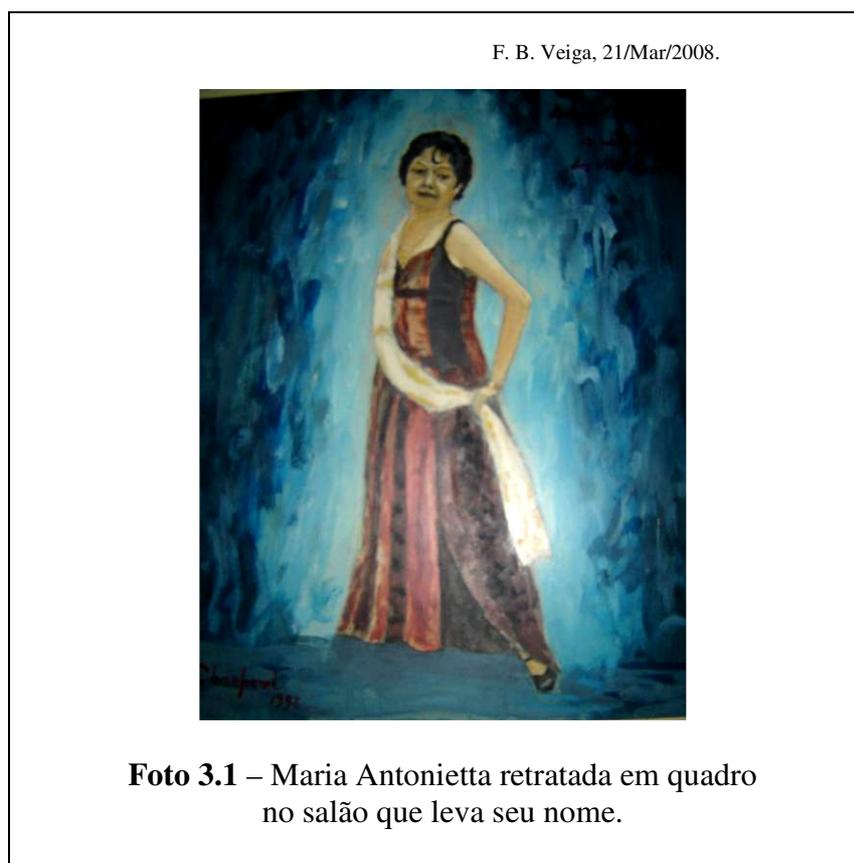
3.1. O cenário e o serviço

No primeiro piso, à esquerda, quem chega logo se depara com um longo painel em cortiça, cheio de quadros, bilhetes com autógrafos, notícias de jornal e fotografias emolduradas. O primeiro quadro da longa sequência é uma pintura a óleo que retrata 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 1994.¹

Quatro anos depois da homenagem, Maria Antonietta foi retratada com toda a classe nessa pintura assinada por Charperet, em uma cena de dança solo. O vestido grená com uma faixa branca sobre o ombro contrasta com o fundo azul do quadro, enquanto o pé esquerdo esticado para trás faz ressaltar o sapato preto de salto saindo por baixo do tecido. A mão na cintura, o semblante sério, o cacho de cabelo sobre a fronte e o olhar para o infinito indicam concentração e uma sobriedade absoluta, da elegante e ativa senhora de um metro e meio de altura. O quadro, estrategicamente posicionado, dá a impressão de que Antonietta está ali recepcionando as pessoas que chegam ao

¹ DRUMMOND, 2004: 167.

salão. Para um bom observador, essa é uma primeira evocação da dança ao entrar na Estudantina, em diálogo com o painel da escadaria. Assim, nos deparamos primeiro com as representações dos passos nas telas dos artistas, antes mesmo de lançarmos os olhos sobre a pista de dança. Mas logo aparecerá alguém no alto da escada para tirar seus olhos das telas, atraindo sua atenção e lhe conduzindo a algum lugar. É o garçom, *performer* das boas-vindas, esse “incontornável mediador” entre o dono do estabelecimento e sua clientela,² pronto para lhe receber.



Chego algumas horas antes do público, e obviamente o garçom ainda não está a postos. Expedito está sentado sem camisa, se refrescando e fumando um cigarro em mesa ao lado da janela, enquanto observa a Praça Tiradentes. No fundo do salão, há um mezanino onde o proprietário Isidro Page Fernández mandou pintar em letras garrafais a frase que resume muito bem o espírito da casa: “Enquanto houver dança, haverá esperança”. Ali também quis pintar “alegria, apesar de tudo”, mas foi desaconselhado por alguém, pois a frase soava como provocação política no fim do regime militar.

² THIAGO DE MELLO, 2003: 27.

Embaixo dessa estrutura, ficam o bar, os toaletes e o discreto quadro de luz, que indica várias possibilidades de iluminação do ambiente conforme a ocasião, um aspecto fundamental para proporcionar magia ao salão.³ As poucas luzes fluorescentes do bar são as únicas que já estão acesas e uma fileira de lâmpadas por trás de chapas de acrílico violeta ressalta o brilho dos copos de vidro cuidadosamente empilhados sobre o balcão. Nesse momento que antecede o baile, o “faz-tudo” Roberto tira raspas de velas com uma faca de cozinha e passa a parafina no assoalho de tábuas corridas de ipê para que os casais possam deslizar mais suavemente na pista de dança. Caminha por entre os postes de ferro que sustentam o teto, com seus adornos em ferro batido de onde pendem luminárias de bronze que iluminam o salão na hora do baile.

F. B. Veiga, 23/Ago/2007.

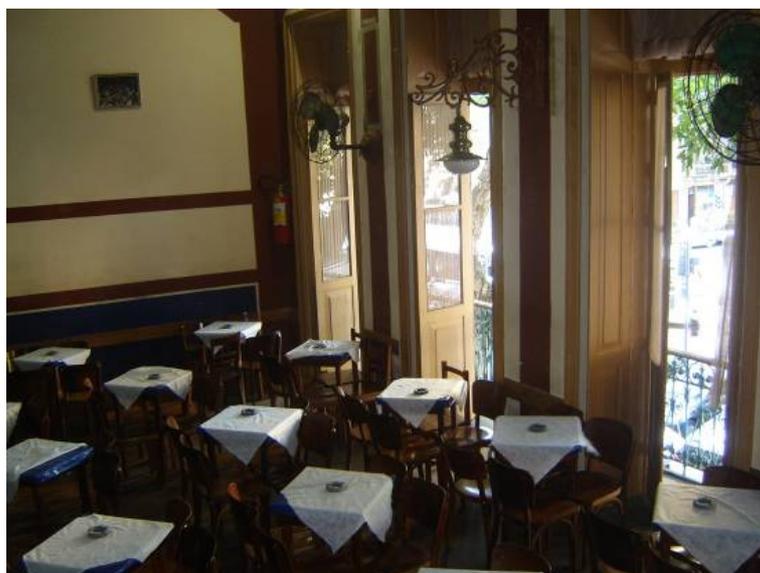


Foto 3.2 – Salão da Estudantina pronto para o início do baile, quando os cinzeiros ainda decoravam as mesas.

Com a claridade do fim do dia, no entanto, é possível observar melhor os quadros do painel de cortiça e até mesmo suas marcas de cupim. Ali estão as fotografias

³ Na biografia de Severino Araújo, houve uma noite inesquecível para ele na primeira excursão da Orquestra Tabajara pelo interior do Brasil, no início da década de 1950. Em um clube de Anápolis, em Goiás, faltou luz no salão e os casais continuaram dançando à luz de velas. Conta o autor que “a queda de energia na cidade fez com que a iluminação do salão fosse improvisada, com o pavio de cada mesa dando um brilho diferente àquela noite dançante. Como não dependia da eletricidade, a Tabajara continuou seu repertório e o salão ficou abarrotado de casais enamorados, dançando de rostos colados, com um som romântico ao fundo”. CORAÚCCI, 2009: 114.

de gravações das telenovelas de Glória Perez e também de artistas ilustres de várias gerações homenageados pela Estudantina, como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Luiz Gonzaga, Clementina de Jesus, Ademilde Fonseca e Elba Ramalho, sob um retrato destacado de Nelson Cavaquinho. Afinal de contas, foi um verso de uma música do compositor que inspirou e deu título ao projeto de homenagens da casa noturna aos artistas: “Se alguém quiser fazer por mim, que faça agora”.

Na parede oposta, estão as placas de bronze dando o nome de Maria Antonietta ao salão, em 08 de setembro de 1998, e uma homenagem a Emerenciana Porto Lyra, a “Donga”, frequentadora antiga e fiel mantenedora das tradições nas gafieiras cariocas. Segundo Carlão, um dos diretores da casa que conviveu com ela, “Donga era o estatuto em pessoa” e foi consagrada a primeira “madrinha vitalícia” da gafieira.⁴ Ao lado, estão grandes quadros em destaque, com fotos das noites de homenagens a Maria Bethânia, com a cantora posando ao lado de Glória Perez e de *seu* Isidro; e também a atriz e cantora norte-americana Liza Minelli, ao lado de Baden Powell e de *seu* Isidro. Se aproximando das janelas, há um quadro dos “estatutos da gafieira”, o nome da atriz Daniela Perez pintado na parede,⁵ uma fotografia da fachada do edifício e um retrato de *seu* Isidro com Carlinhos de Jesus. Ocupando posição central da cenografia do salão, está o cartaz da inauguração da casa noturna, que traz seu nome social e sua data de inauguração, somente para os observadores mais atentos:

“Venha se divertir na melhor gafieira da cidade. Grande festa de inauguração do Clube Recreativo Tiradentes (a gafieira do Rio Antigo). Dia 22/12/1978, às 22h. Reserve seu convite e mesa pelo tel. 232-1149. Praça Tiradentes, 79, 1º andar. Patrocínio de *Brazilian Blend Whisky*.”

Seu Arlindo, já de uniforme, passa um pano úmido nas cadeiras e me cumprimenta de longe. Chego mais perto para conversar com ele. Dias antes, fiquei surpreso ao vê-lo na televisão, ao lado do cantor Neguinho da Beija-Flor, sendo os dois

⁴ Entrevista com Carlos Antônio Ribeiro ESTEVES, o “Carlão”, ex-diretor da Estudantina Musical, realizada em 29 de Abril de 2009 no escritório de administração da gafieira. Agradeço a ele, ao diretor Roberto Nascimento e a *seu* Isidro Page pela ótima conversa.

⁵ Homenagem à jovem atriz e dançarina, filha da autora Glória Perez, que gravava cenas da novela “De Corpo e Alma”, da TV Globo, no salão da Gafieira Estudantina, quando foi vítima de um crime que chocou a sociedade brasileira, nos últimos dias de 1992.

entrevistados pela apresentadora Angélica.⁶ Era sábado de tarde, eu estava em um restaurante e não consegui ouvir a entrevista devido ao baixo volume da tevê, mas pude perceber a reverência do sambista pelo garçom. Ao me aproximar, brinquei com ele: “Ué, seu Arlindo, não sabia que o senhor era uma estrela”! Ele deu risada e logo emendou que Neguinho da Beija-Flor é um sujeito sensacional, pois, apesar do sucesso como artista, “ainda se lembra da gente”. De repente, senti a gata Lili se esfregando entre as minhas pernas e as do garçom. *Seu* Arlindo comentou que ela não pode ver *seu* Isidro passar que vai atrás.

F. B. Veiga, 06/Ago/2010.



Foto 3.3 – A gata Lili em seus últimos minutos de permanência no salão, antes de ser recolhida.

Aproveitei que o som ainda não estava ligado em alto volume para dar prosseguimento à conversa com aquele senhor magro e circunspecto tão metódico no

⁶ Exibido no programa *Estrelas* da Rede Globo, no dia 13 de Fevereiro de 2010. *Seu* Arlindo foi o convidado de Neguinho da Beija-Flor para figurar no quadro *Estrela da Estrela*, em que personalidades do mundo artístico apresentam um amigo estimado do início da carreira.

servir e cuja imagem admirava de longe, “o homem atrás dos óculos”,⁷ uma espécie de Drummond de terno branco e gravata borboleta. Tentava desvendar sua capa existencial, seus códigos e etiquetas, os territórios invisíveis dos garçons, e percebia que, apesar do uso de todas as fórmulas de polidez, a barreira para a intimidade constitui um dos ossos do ofício.

F. B. Veiga, 08/Mai/2009.



Foto 3.4 – *Seu* Arlindo fechando a conta sobre o cobre-manchas de papel.

Apesar da discrição do garçom, fiz uma pergunta que lhe estimulou a falar: “*Seu* Arlindo, como é servir em um baile?...”. Respondeu que era bem complicado. A indagação veio a calhar naquela sexta-feira, justo um dia após o baile *charme*: “Esse dia é o pior! Não dá para usar bandeja, tem que servir só na mão. O pessoal bebe mais e eu tenho que levar copos e cervejas de mesa em mesa”. Para ilustrar sua dificuldade, *seu* Arlindo relata com certa indignação: “Eles dançam assim, ó!” e, de sua máxima contenção corporal, se transforma em ginasta ao imitar os dançarinos de *black music*, exagerando nos movimentos bruscos com braços e pernas para o ar. O garçom, que sofre de miopia, conta que, nessas noites agitadas, já lhe quebraram dois pares de óculos com esbarrões. Um deles, ainda conseguiu salvar, remendando a haste com fita adesiva.

⁷ Verso do “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade, que abre com ironia e introspecção seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, publicado em 1930 (DRUMMOND DE ANDRADE, 2002).

Seu Arlindo decidiu, daí por diante, usar só os óculos reserva com remendo no baile *charme*, para não perder seu multifocal.

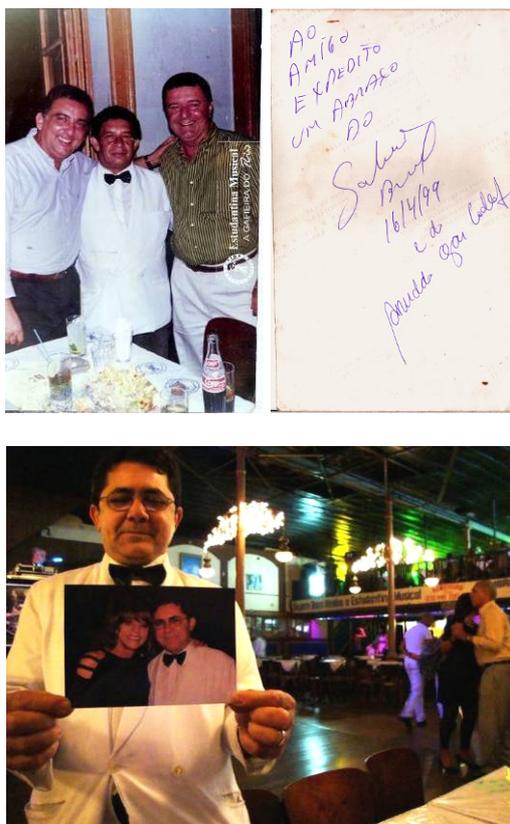
As noites de “Quinta *Black*” na Estudantina contrastam com as de dança de salão, não só pelo consumo maior de bebidas como também pelo ambiente mais agitado e bem menos iluminado. A pista ferve de gente e os decibéis são muito mais altos. Muitas mesas são retiradas do salão, que ganha outro aspecto com os jogos de luzes e outros efeitos trazidos pelos DJs Michell, Ronaldo, Junior e “A”. *Seu* Arlindo reclama que, durante a semana, essa é a noite em que está mais suscetível a esbarrões do público e topadas nas pernas das mesas e cadeiras. Não é raro para ele voltar para casa com marcas roxas de pancadas nas canelas. Disse que a maior parte do público é “gente boa”, mas às vezes aparece algum mal-educado. No dia anterior mesmo, um desses sujeitos abusados lhe deu um chute e nem pediu desculpas, mesmo depois que ele reclamou. Arlindo contou que sua vontade foi voltar depois e, como quem não quer nada, acertar em cheio a canela do sujeito: “Esbarrão, tudo bem, mas chute não dá!”, resumiu num comentário.

Logo chega Expedito já vestido a caráter, falando rápido à sua moda e roubando atenção. Parece que um garçom não pode ver o outro conversando com um cliente fora das mesas que interrompe. Comigo, então, isso era muito comum, pois me afeiçoei a Reno, Arlindo e Expedito em igual medida, circulando entre suas “praças” sem demonstrar preferência nem gosto por mesa cativa, justamente para entrar no jogo da concorrência. Passei a observar seus dispositivos de atenção, suas “disciplinas do olhar”,⁸ mais concentrados na escadaria ou no relógio do que nos clientes a serem servidos do salão. Diante de sua falsa subserviência, uma vez capturado o freguês na entrada, o excesso de zelo dispensado na recepção nem sempre corresponde em igual medida ao atendimento nas mesas do recinto.

A divisão de “praças” entre os garçons obedece ao princípio hierárquico da precedência, de acordo com o tempo de trabalho na casa noturna. Como veterano que se orgulha de ter inaugurado a Estudantina atual, em 22 de dezembro de 1978, Expedito atende às mesas mais requisitadas em frente ao palco, mesas que *seu* Isidro e Paulinho reservam aos artistas, políticos e convidados de honra em dias de bailes especiais. Reno se ocupa das mesas do lado da pista de dança oposto ao palco, enquanto *seu* Arlindo, o meticuloso, fica com as demais mesas em frente à escadaria, até o fundo do salão.

⁸ JOSEPH, 2000: 39.

Acervo Expedito, 16/Abr/1999 e F. B. Veiga, 25/Set2010.



Fotos 3.5 a 3.7 – Fotos de fregueses ilustres da TV, como Galvão Bueno e Glória Perez: medidas de prestígio entre os garçons.

Reservas podem ser feitas com antecedência por telefone, sem nenhum tipo de custo. É a secretária Solange quem atende ao telefone da casa e repassa as reservas já indicadas para os garçons. Alguns clientes mais próximos, num gesto de intimidade, preferem ligar diretamente para o celular de Expedito que, antes do baile, escreve com caneta hidrocor em letras de forma a palavra “reservado” no verso das filipetas para distingui-las. Em sua pesquisa etnográfica da dança social carioca iniciada no *Clube dos Democráticos*, a antropóloga Virna Virgínia Plastino observa a forma de ocupação das mesas mais próximas ao palco como um jogo de disputa por posições de prestígio no baile,⁹ onde há mesas disponíveis para todos, mas lugares de honra somente para

⁹ PLASTINO, 2006: 15-16. Antes de realizar seu Mestrado no Museu Nacional, a autora iniciou seus estudos sobre dança social no curso de graduação em Ciências Sociais no IFCS-UFRJ, a partir de convite formulado pelo Prof. Marco Antonio da Silva Mello para a realização de um projeto sobre a memória da antiga *Gafieira Mimoso Manacá*, em Niterói, após uma solicitação de pesquisa do antigo frequentador “Barroco”, então subsecretário municipal de Ciência e Tecnologia. Infelizmente, tal projeto não avançou.

alguns. O mesmo princípio distintivo estabelece uma analogia entre posição espacial e *status* social, tanto entre clientes quanto entre garçons.

Certa vez, Expedito gentilmente me emprestou seu acervo de fotos para copiar, que tem como troféu um retrato autografado pela famosa dupla Galvão Bueno e Arnaldo Cezar Coelho, locutor e comentarista de arbitragem dos jogos de futebol transmitidos pela TV Globo. Em retribuição pelo empréstimo, entreguei ao garçom uma série de três fotografias que fiz dele no salão. É claro que Reno viu, pois não foi à toa que, meses depois, veio me mostrar uma fotografia sua ao lado de Glória Perez em um baile. Na semana seguinte, já se posicionava ao lado do cantor Fagner, a quem servia com orgulho, me pedindo para tirar uma foto com seu ídolo e conterrâneo.

Reno nasceu da divisa do Ceará com o Piauí, na cidade de Ipueriras, em região serrana de matas e cachoeiras conhecida como Ipu, terra da protagonista do romance “Iracema”, de José de Alencar. Desde que chegou ao Rio de Janeiro, há mais de vinte anos, trabalha como garçom na Estudantina. Expedito também é da fronteira com o Piauí, mas do outro lado: nasceu no Maranhão, na cidade de Magalhães de Almeida, no baixo Parnaíba, e veio para o Rio de Janeiro em 1964. Sabia que estava diante de uma competição entre os garçons, essa “forma de interação peculiarmente entrelaçada”,¹⁰ na qual *seu* Arlindo parece se manter mais reservado.

Ao analisar sociologicamente a competição, Georg Simmel chama atenção para a “inflexível concentração na meta”, levando cada concorrente a buscar seus próprios resultados objetivos, em uma situação social em que “cada parte combate seu adversário sem se voltar contra ele, sem tocá-lo, por assim dizer”.¹¹ Assim, para atingir sua meta, o autor observa em seus exemplos que o atleta investe em sua velocidade; o comerciante, no preço das mercadorias; o religioso, em seu poder de convencimento, observando a consciência mútua dos participantes e a concentração nessa medida.¹² No caso dos garçons, as medidas são a atenção e a simpatia, o sorriso e o gesto, as expressões de gentileza e de subserviência, a rapidez e a sensibilidade. A linguagem corporal que vigora no salão começa com eles, solícitos e estendendo suas mãos, encenando o jogo da disponibilidade aos clientes, logo que se atinge o último degrau da escadaria. Trata-

¹⁰ SIMMEL, 1983: 138.

¹¹ *Idem, ibidem*: 136-137.

¹² *Idem, ibidem*: 136.

se de uma forma branda e indireta de conflito, vigente entre diferentes grupos sociais no salão – garçons, dançarinos e músicos. Segundo o sociólogo:

“A competição impele o pretendente que tem um rival (...) a procurar o objeto pretendido, a aproximar-se dele, a estabelecer laços com ele, a descobrir suas forças e fraquezas e ajustar-se a elas, a encontrar todas as pontes ou a criar novas, que possam conectá-lo ao próprio ser e obra do concorrente”.¹³

C. S. Sousa Jr., 08/Mai/2009.



Foto 3.8 – O etnógrafo entre Reno e Expedito, ilustres garçons da Estudantina, durante o início do baile.

Cliente assíduo do *Café de Flore* e do *Les Deux Magots*, no Boulevard Saint-Germain, em Paris, o filósofo Jean-Paul Sartre observa os atos de um garçom, a partir do qual formula as distinções conceituais entre o *ser-em-si* (ou seja, a essência do ser, propriedade de toda matéria), o *ser-para-si* (a consciência de si mesmo) e o que chama de *má-fé*. Trata-se, essa última, de uma propriedade existencial exclusivamente humana,

¹³ *Idem, ibidem*: 139.

pois está ligada às representações da vida em sociedade: “mentir a si mesmo sobre aquilo que ele é realmente”,¹⁴ mantendo em descompasso a essência e a consciência.

“Vejam esse garçom. Tem gestos vivos e marcados, um tanto precisos demais, um pouco rápidos demais, e se inclina com presteza algo excessiva. Sua voz e seus olhos exprimem interesse talvez demasiado solícito pelo pedido do freguês. Afinal volta-se, tentando imitar o rigor inflexível de saber-se lá que autômato, segurando a bandeja com uma espécie de temeridade de funâmbulo, mantendo-a em equilíbrio perpetuamente instável, perpetuamente interrompido, perpetuamente restabelecido por ligeiro movimento do braço e da mão. Toda sua conduta parece uma brincadeira. Empenha-se em encadear seus movimentos como mecanismos regidos uns pelos outros. Sua mímica e voz parecem mecanismos, e ele assume a presteza e rapidez inexorável das coisas. Brinca e se diverte. Mas brinca de quê? Não é preciso muito para descobrir: brinca de ser garçom”.¹⁵

Isaac Joseph refere-se ao exemplo criado por Sartre do garçom de café, observando a distância que tem do papel que desempenha para poder manipulá-lo, objetificando os clientes, uma vez que “o domínio das impressões de outrem pressupõe (...) uma precedência do espectador e da testemunha”.¹⁶ Segundo o sociólogo:

“Na medida em que a pessoa exerce a atividade de serviço é obrigada, sempre por contrato e não raro por sua origem social, a demonstrar certa deferência em relação ao cliente, sua atuação pode se revestir de todas as nuances de teatralidade: ela pode exhibir com ostentação os atributos de seu papel, limitar-se ao laconismo imperturbável do profissional que cumpre seu

¹⁴ GAZELÉ, 2006.

¹⁵ SARTRE, 2001: 105-106.

¹⁶ JOSEPH, 2000: 48.

contrato ou ainda mostrar-se habilmente agressiva para demarcar seu território de atividade”.¹⁷

Em um ambiente pouco iluminado, o paletó branco faz com que a figura do garçom sobressaia na cena noturna. A luz negra, então, o transforma no único volume corporal visível nas noites de baile *charme*, como um personagem que subitamente aparece fazendo as honras da casa, puxando a cadeira para as senhoras. Depois desaparece da cena, some na penumbra do bar, para retornar com a bandeja e o pedido, zigzagueando pela pista de dança. Em suas múltiplas marcações de palco, o garçom entra, cumprimenta, reverencia, indica lugar, entrega o cardápio, sugere petiscos. Diante da dúvida, espera e se retira. Volta, anota o pedido. Depois pede licença, deixa à vontade, serve, roda em torno da mesa, tece um comentário e novamente circula com a bandeja. Apesar de sua visualidade e deferência, no entanto, há clientes que não lhe consideram dignos de um olhar ou de mínima atenção e lhes tratam como seres invisíveis, fantasmas circulando pelo salão. Clientes que certamente sofrem e se enfurecem, quando se dão conta de que a recíproca também pode ser verdadeira. São vítimas de sua *desatenção civil* ou mesmo das formas de evitação dos *engajamentos de face*, para utilizar o vocabulário de Goffman.¹⁸

Os próprios “estatutos da gafeira” garantem o salvo-conduto aos garçons para conduzir copos e garrafas no meio do salão. Como o bar está do lado oposto ao palco, Expedito é quem mais se arrisca ao atravessar a pista de dança servindo. Contou-me que, certa vez, foi procurado por uma equipe de cinema por sua destreza: “Nego, eu já fiz até um filme para fora, eu não sei nem o nome, me pagaram e tudo. Foi mostrando como é o bailarismo (*sic*) de um garçom no Brasil. Eu passando com a bandeja cheia de copos e cervejas no salão, pra lá e pra cá”.¹⁹ Apesar de manco, o jogo de cintura de Expedito é invejável pois, além do equilíbrio e da rapidez dos passos, tem o *timing* da dança internalizado. Volta e meia ao servir, ainda faz graça ensaiando alguns passos de dança no salão com a bandeja vazia – daí seu uso singular da palavra “bailarismo”, ao invés de “malabarismo”. Porque, de fato, saber bailar faz parte de seu serviço.

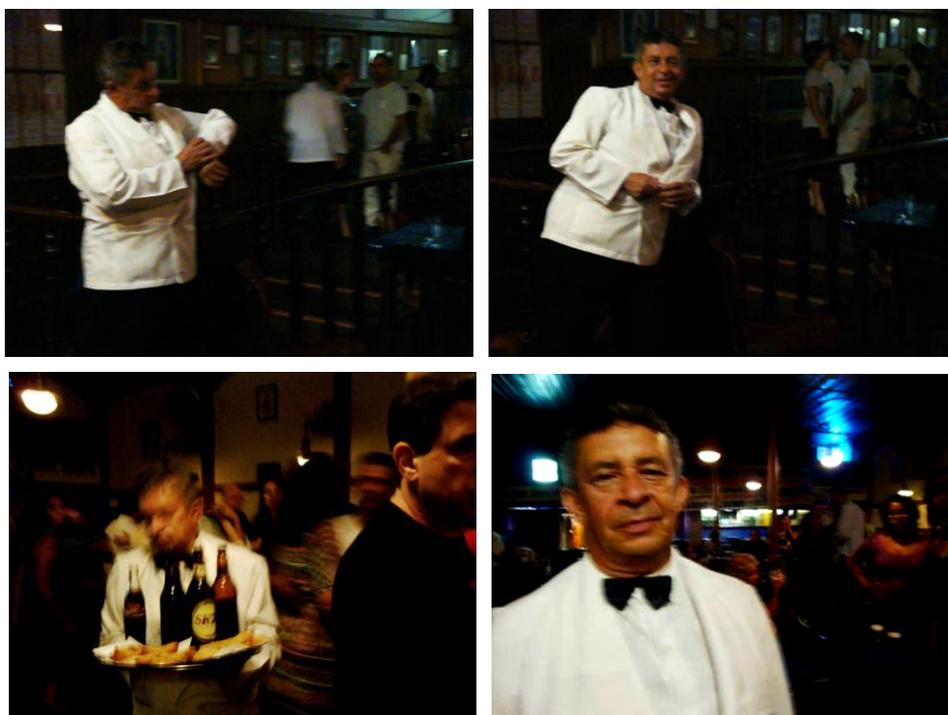
¹⁷ *Idem, ibidem*: 47.

¹⁸ GOFFMAN, 2010: 172.

¹⁹ Entrevista com Expedito Ferreira do NASCIMENTO, 23/Out/2009.

Na Estudantina, os garçons são disputados pelos clientes como artistas para posar em fotografias. São personagens vivos, figurantes em várias novelas, videoclipes e filmes que mostram a dança social e as gafeiras. Abraços calorosos, contatos corporais e relações inusitadas no salão contrastam com o distanciamento do serviço desempenhado, por exemplo, em um restaurante ou café. Os garçons manifestam ora bom humor, ora profunda irritação. Em suas conversas privadas, sempre reclamam uns dos outros e xingam as bandas de “merda” quando não atraem o público. Internamente circulam as mesmas provocações e implicâncias recíprocas tão comuns na portaria.

F. B. Veiga, 07/Nov/2008 e 27/Jun/2009.



Fotos 3.9 a 3.12 – Posturas corporais e expressões do garçom Expedito: entre a impaciência e a descontração, o “balarismo” e o cansaço.

Os garçons parecem guardar no bolso dos paletós, além de canetas, comandas e abridores de garrafa, um repertório de frases feitas, as *conversas pequenas* (*small talk*) ou *recursos seguros* (*safe supplies*) referidos por Goffman:²⁰ fórmulas banais de

²⁰ GOFFMAN, 1974: 107.

“sobrevivência para a conversação”,²¹ com comentários vagos sobre o clima e a temperatura, o público e o movimento, as mulheres e os homens. Como *peças de abertura*, são eles que “têm a permissão, e muitas vezes a obrigação, de iniciar engajamentos de boas-vindas com todos que entram, sejam conhecidos ou não”.²² Os intérpretes do baile, mestres na emissão de comentários, foram companhia certa nas incontáveis vezes em que me sentei sozinho no salão como um personagem de bolero, escrevendo em guardanapos, folhetos anunciando festas e cobre-manchas de papel com o emblema da Estudantina Musical, arremedos de caderno de campo – onde os garçons também rabiscam, fechando a conta para seus fregueses.²³

Expedito fala em entrevista sobre o gosto pela profissão, sobre sua identificação com a Gafieira Estudantina e sobre o capital social do garçom que, por “ter conhecimentos”, é capaz de acionar um universo relacional além do esperado. Refere-se também aos eventuais percalços enfrentados, deixando claro que toda sua amabilidade e educação ao servir uma mesa podem rapidamente se dissipar conforme a situação e o tratamento, diante de uma humilhação ou – o que para ele é mais grave – da suspeição e da acusação moral de que está roubando no acerto de contas:

“A gente tem que tratar o freguês com carinho. Qualquer profissão, amigo, você tem que gostar dela. Não adianta você ser médico, se você não nasceu pra ser médico, nasceu pra ser um bandido. Vai querer todo dia matar os outros. Eu penso assim. Não adianta você querer ser padre e não querer rezar. Na malandragem, não adianta. Eu sou um garçom que gosto do trabalho, gosto de atender o público.

Eu acho que a qualidade de um bom garçom é ele ser educado com o freguês, ter educação é a coisa mais importante. Não esquentar se o freguês vai dar ou não dar [gorjeta]. Para mim, não interessa ser deputado, vereador, quem for, ou o pobre que só vem tomar uma cerveja, que

²¹ JOSEPH, 2000: 16.

²² GOFFMAN, 2010: 143.

²³ Esse sistema informal mudou na Estudantina em 2010, com a adoção de comandas e também de capas de plástico sobre as mesas.

eu trato todos com o mesmo carinho. Uma vez eu cheguei num hospital e, de repente, apareceu uma pessoa [e disse]: ‘Pô, Expedito! Garçom da Estudantina!’. Então, eu sinto orgulho da minha profissão. Já arrumei hospital para os outros, só de chegar e ter conhecidos nos lugares, do conhecimento [pessoal] que eu tenho daqui de dentro.

Agora tem uma coisa, eu vou dizer a verdade: eu sou um cara que não gosto de levar desaforo de ninguém. Podem dizer: ‘O Expedito é ignorante!’ Não, não sou ignorante, eu sou um sujeito homem! Eu lhe trato com carinho. Agora, não pise no meu pé que... Já aí você não vai ter aquele seu garçom, vai ter um homem igual. Muita gente pensa que, porque o garçom está debaixo de um paletó, podem pisar no pé dele, escrachar ele... Não, não é assim não! A gente tem que respeitar o direito de todos.

Eu vou falar a verdade, o meu trabalho é honesto. Eu não roubo, não gosto de roubar não, ninguém é otário! Garçom não existe!!! Garçom e motorista de táxi, nenhum é honesto! Mas eu trabalho no meu serviço honesto, porque eu não gosto de levar essa palavra de ladrão. Se tu me chamar de ladrão, nego, tem briga, pra mais de ano! Tem mesmo! Eu gosto, eu quero tudo no certo! Eu trabalho 31 anos nessa casa, mas nunca tive uma reclamação de um freguês [dizendo]: ‘O Expedito me roubou!’. (...) Graças a Deus, eu tenho orgulho de bater no peito e dizer: ‘eu criei meus filhos daqui’. Gosto da casa, fiz grandes amizades aqui”.²⁴

Certo dia na Estudantina, sentei-me à mesa com os três garçons para almoçar, durante um intervalo de gravação da novela *Caminho das Índias*, de Glória Perez, exibida na TV Globo de janeiro a setembro de 2009. Percebi que os olhares dos técnicos, figurantes e atores sobre os garçons eram muito diferentes da simpatia que

²⁴ Entrevista com Expedito Ferreira do NASCIMENTO, 23/Out/2009.

recebem do público que frequenta os bailes da gafeira. Havia um ar de desprezo aos garçons como se fossem *párias* – representados, aliás, por outros personagens da novela, que considerava como tema o sistema de castas da Índia e os *intocáveis* que sequer pertenciam a ele, de tão rebaixados na hierarquia social.²⁵ Os garçons, por sua vez, não estranharam e mantiveram suas brincadeiras e modos próprios à mesa, inclusive o de se levantar subitamente sem nenhum compromisso de esperar os demais. *Seu Isidro* esgueirou os olhos sobre o prato e me viu sentado entre os garçons. Porém, como um bom observador, se manteve discreto, enquanto eu imaginava que seu desejo íntimo fosse me convidar para comer em sua mesa e lhe fazer companhia, como em diversas outras ocasiões.

O garçom é uma profissão citadina, que tem sua expressão de assimetria na gorjeta, da qual dependem basicamente. Segundo os estudos de organização social, “a gorjeta, que é um costume da cidade, implica distância social, pois raramente uma pessoa dá gorjetas a seus iguais. A gorjeta significa diferença em ‘status’ e, portanto, denota distância social”.²⁶ No início da profissionalização do futebol carioca, na década de 1910, quando o esporte ainda reproduzia uma lógica elitista de sua origem inglesa e os negros não eram aceitos, os jogadores não podiam ter certas profissões, entre elas a de garçom. Mário Filho observa que “a Liga Metropolitana não deixava *praça de pré* jogar em nenhum clube”, que era como se chamava antigamente um soldado temporário, sem estabilidade garantida. E continua o autor: “Nem *praça de pré*, nem garçom, nem barbeiro. Quem recebesse gorjeta, quem tivesse emprego subalterno, era cortado. Até *chauffeur*”.²⁷

Trata-se, portanto, de uma figura eminentemente urbana. Expedito passou por diferentes salões no centro da cidade até chegar à Praça Tiradentes e, em entrevista realizada antes do baile, na sacada da Estudantina, enumerou os locais onde trabalhou e frequentou nas décadas de 1960 e 70:

“Meu primeiro trabalho foi no *Clube dos Tenentes do Diabo*, na Lapa. Era um clube, um salão de jogo, eu era até de menor (*sic*) e trabalhava lá. Depois eu trabalhei em vários clubes de dança de salão, frequentei ainda na

²⁵ Sobre o sistema de castas na Índia e suas implicações sociais, ver DUMONT, 1997.

²⁶ BOGARTUS, 1946: 645.

²⁷ RODRIGUES FILHO, 2003: 113.

época dos *dancings*: o *Maxim's Dancing*, que era aqui, no Largo da Carioca, depois o *Dancing Avenida* e o *Dancing Brasil*. (...) Cheguei a trabalhar no *Bola Preta*, trabalhei nos *Embaixadores [da Folia]*, esse clubes da antiga. *Centro Mineiro*, foi um dos clubes que eu trabalhei, por treze anos.

Depois vim para cá, pra Estudantina, inaugurei a casa em 1978. O único [funcionário] fundador aqui sou eu. Na inauguração, trabalhavam comigo o Benito, que morreu; o Sales, meu primo; o João, o Darcy e o Pereira. Rapaz, agora estou me lembrando, também tinha o Léo... Eram sete garçons. O Léo veio e me trouxe pra cá: 'Pô, você tem que trabalhar lá, vai abrir a gafeira...'. Ele que conhecia o Isidro, eles já tinham trabalhado juntos no Elite. E eu fiquei esse tempo todinho aqui".²⁸

O trabalho do sociólogo Everett Hughes nos convida a observar as formas de iniciação profissional – uma tarefa contínua de “aprendiz”, segundo observa Expedito – caracterizando uma sociabilidade particular, uma cultura própria dos garçons.²⁹ É de se notar que as *linhas da carreira (career-lines)*³⁰ de Expedito apontam para uma seqüência de antigos endereços de dança no centro da cidade, salões onde, após um período de “experiência”, para usar o jargão do comércio, o rapaz passou a encarnar o papel de garçom e gradativamente foi adquirindo competência no desempenho do ofício. O mesmo processo ocorreu também com *seu* Arlindo e Bernardo, vindos do *Bola Preta* para a Estudantina, passando por outros salões de dança. Refletindo sobre o ofício de garçom, Expedito observa os diferentes tipos de serviço, as variações do modo de servir o freguês e o modo de lidar com cada patrão, conforme o estilo de sua casa:

“O garçom de gafeira e o garçom de boate são iguais. Garçom de baile, você pode dizer, garçom dos clubes,

²⁸ Entrevista com Expedito Ferreira do NASCIMENTO, 23/Out/2009.

²⁹ O autor considera a iniciação profissional dos médicos, distinguindo a formação do aprendizado prático, aspecto que procura ressaltar em sua análise sociológica. *In*: HUGHES, 1971.

³⁰ *Idem, ibidem*: 205.

nós somos diferentes dos garçons de restaurante, que tem mais a fineza no trabalho. Por que a fineza? Porque ele vai servir a comida para você, vai servir à francesa, bonitinho. Já nós não, nosso trabalho é assim: bota a cerveja, bota a bebida, o que tiver, só petisco, larga em cima da mesa e vai embora. Vinte mesas é o suficiente para nós, acostumados a trabalhar. Agora, vem o garçom de restaurante, com vinte mesas ele se atrapalha! Que nem nós, que somos acostumados a trabalhar nos clubes, cinco mesas para nós em restaurante já é o bastante. Se passar de dez, nós já não sabemos trabalhar. Na profissão de garçom, em cada lugar, você é um aprendiz. Eu falo porque tenho 40 anos de garçom. Porque em toda casa que a gente chega, o patrão diz: ‘Você tem que trabalhar desse jeito’. E nós somos obrigados, mesmo se sabemos trabalhar diferente em outras casas”.³¹

Sua iniciação profissional foi no *Tenentes do Diabo*, um antigo clube fundado em 1861 com o nome de *Zuavos Carnavalescos*, citado por Mello Moraes Filho como um dos pioneiros da cidade. O clube mudou seu nome seis anos depois, após seus associados lutarem contra o incêndio que atingiu uma drogaria da Rua Direita em pleno domingo de carnaval, passando então a se chamar *Tenentes do Diabo*.³² O pesquisador Haroldo Costa afirma que esse clube, com sede na Rua Visconde de Maranguape, dominou os desfiles das grandes sociedades por mais de um século, ao lado dos *Democráticos* e dos *Fenianos*, até o último cortejo das sociedades carnavalescas em 1989.³³ A carreira dos garçons nos permite observar uma continuidade histórica entre esses antigos clubes e as gafieiras e *dancings* das décadas seguintes. O *Clube dos Democráticos*, criado em 1867 e até hoje em funcionamento na Rua Riachuelo, e o *Cordão da Bola Preta*, fundado em 1918, passaram a viver de seus salões de dança, com programação musical, cenário e público bem semelhante ao das gafieiras.

O mesmo ocorria também com antigos ranchos ou “sociedades recreativas dançantes”, como o já referido *Flor do Abacate*, no Largo do Machado; o *Mimoso*

³¹ Entrevista com Expedito Ferreira do NASCIMENTO, 23/Out/2009.

³² MORAES FILHO, 1979: 37.

³³ COSTA, 2001: 21-25.

Manacá, no Centro de Niterói; e, antes disso, no início do século XX, a *Kananga do Japão*, na Praça Onze, que muitos consideram ter sido a primeira gafieira da cidade. Por essa razão, as agremiações carnavalescas podem ter dado origem também à Estudantina Musical, na década de 1930. A tal ponto havia essa continuidade que, quando o famoso rancho *Ameno Resedá* encerrou suas atividades, em fevereiro de 1941, uma nota de esclarecimento foi publicada no *Jornal do Brasil*. Para a diretoria, foi preferível fechar as portas da sede a se transformar em *dancing* ou, pior, em “mafuá de segunda ordem”:

“Desaparece, assim, uma sociedade do passado glorioso das lides de Momo, porque os seus dirigentes, reconhecendo a impossibilidade dela viver condignamente como até aqui, em virtude da situação atual, não querem vê-la transformada em *dancing*, o que desvirtuaria o seu programa carnavalesco baseado na Ordem e na Moral”.³⁴

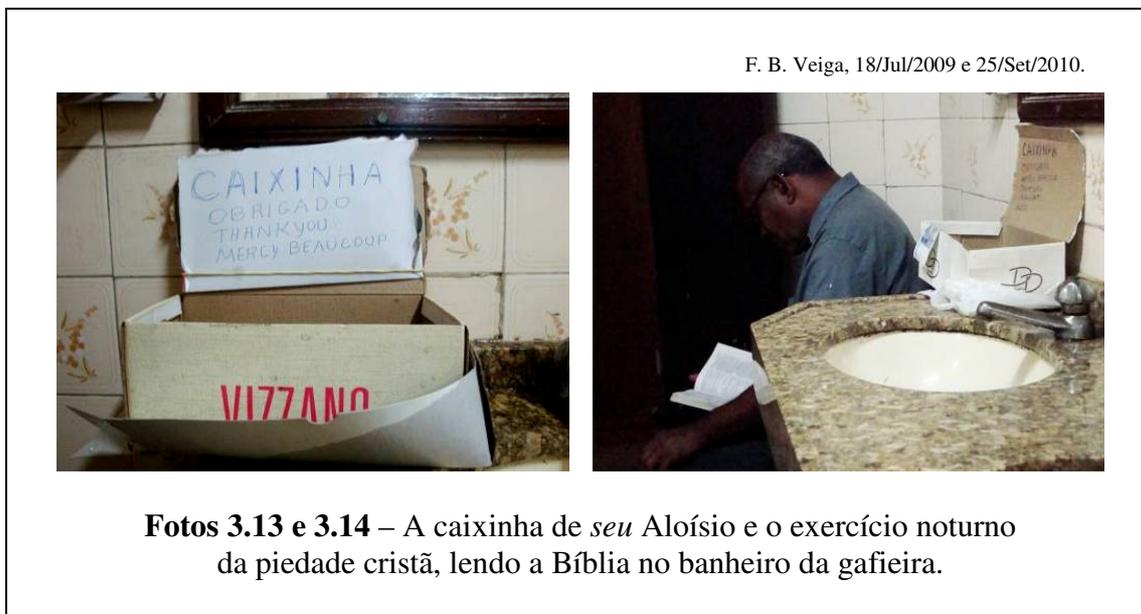
É possível observar que Expedito, além do trabalho como garçom, também frequentava ambientes de dança, locais onde tanto desempenha seu ofício quanto se diverte em momentos de folga. Expedito se refere aos antigos *dancings* das décadas de 1940 a 1960, que tinham maior frequência de homens bancos de classe média, dispostos a consumir e aptos a pagar para dançar – um público bem diferente das gafieiras, com predominância dos casais negros de classe baixa. Nos *dancings*, as chamadas *taxi-girls* eram companhia certa para os “cavalheiros” e cada música dançada era marcada em um cartão, ficando metade do dinheiro para a moça, metade para a administração da casa.

Esse foi um modismo norte-americano que obteve grande sucesso entre homens na cidade na época da Segunda Guerra Mundial, em salões cuja ambiência foi descrita com todo sabor por Sérgio Cabral na biografia da cantora Elizeth Cardoso, uma instigante personagem desses salões, que inicialmente trabalhou como *taxi-girl*, depois passando a atuar como *crooner*.³⁵ No centro do Rio de Janeiro, o triângulo cultural formado por Cinelândia, Lapa e Praça Tiradentes concentrava um circuito bastante variado para a dança social (ver anexo: Mapas 3 a 7). Além das tradicionais gafieiras e

³⁴ JB, 15/Jul/1941 *apud* EFEGÊ, 1965: 178. Ver também GONÇALVES, 2007: 268-271.

³⁵ CABRAL, s. d. [1994]: 50-64.

dos clubes carnavalescos, esse circuito se expandia com a abertura de novas casas e passou a incluir também diversos *dancings* famosos, como o *Avenida* e o *Brasil*, na Cinelândia;³⁶ o *Maxim's* e o *Belas Artes* no Largo da Carioca;³⁷ o *Eldorado* e o *Samba Danças*, na Praça Tiradentes.³⁸



Apesar da competição, é grande a camaradagem estabelecida entre os garçons, pois, além de se dirigirem em grupo até o ponto de ônibus a cada fim de noite, por precaução, também saem regularmente juntos para beber, assistir jogos de futebol, dançar e se divertir: “Passou a noite, a gente sai, é tudo amigo, tudo bem... Discute, mas tudo é do trabalho. É a profissão da gente, tem que ser, é a luta”, conta Expedito. Na Estudantina, uma vez encerradas as contas, os garçons sentam-se juntos de paletó aberto

³⁶ O *Dancing Avenida* e o *Brasil* eram vizinhos no Edifício São Borja, em duas lojas no subsolo do nº. 277 da Avenida Rio Branco. O *Dancing Avenida* ficava mais perto da Rua Santa Luzia, no local onde atualmente funciona a boate *Passeio Dance*, enquanto o *Dancing Brasil* estava na outra extremidade da quadra, onde hoje está em atividade outra boate, a *Mariuzinn Disco Club*.

³⁷ O Largo da Carioca foi sucessivamente ampliado, passando por diversas intervenções urbanísticas ao longo do século XX. Segundo o funcionário público e frequentador de *dancings* Sérgio VELHO, em entrevista concedida em 18 de julho de 2009, o *Maxim's* funcionava até a década de 1960 em quadra hoje demolida do Largo da Carioca, na esquina com a Rua São José, próximo à Rua Uruguaiana. O *dancing* era vizinho da *Leiteria Silvestre* e, em frente à *Galeria Cruzeiro*, havia uma das filiais da *Academia Moraes de Danças*, no sobrado de nº. 116 da Rua São José. Todos esses locais eram frequentados por ele quando estudante. A primeira sede do *Dancing Avenida* também era nessa quadra (CABRAL, s. d.: 57). Já o *Belas Artes Dancing* funcionava na Avenida Almirante Barroso, nº. 15, primeiro andar, cf. *DOU*, 09/Nov/1944, p. 13, Seção 2.

³⁸ O *Dancing Eldorado* funcionava em sobrado na Rua do Teatro, 27, ao lado do Teatro João Caetano, onde atualmente existe o *Centro Cultural Carioca*. O *Samba Danças*, por sua vez, ficava na Rua Pedro I.

em uma mesa perto do balcão do bar para tomar cerveja. Enquanto isso, *seu* Aloísio, o senhor negro que faz a limpeza do banheiro masculino, interrompe suas leituras da Bíblia no banheiro da gafeira, recolhe o pouco dinheiro de sua caixinha e passa recolhendo todos os copos e garrafas deixados sobre as mesas do salão. A assimetria, assim, se reproduz nas noites de festa, pois certamente o auxiliar de limpeza recebe alguma gorjeta dos garçons para realizar esse serviço menos nobre no salão.

Além da educação, da honestidade e da habilidade, há ainda outro atributo, outra *aptidão primordial*³⁹ para o bom desempenho da profissão, segundo Expedito: a discrição. “Eu não cagueto ninguém não, chegando aqui na gafeira com mulher, eu não conheço! Só se me apresentar: ‘Expedito, essa é a minha mulher’ ou ‘esse aqui é o meu marido’. Porque eu não sei qual é a deles”, pondera. Esse exercício obrigatório da *atitude blasé*,⁴⁰ da *indiferença estudada* característica da vida na metrópole, é parte fundamental do ofício de garçom ao servir uma mesa. Diante de um vulto feminino, estabelece uma cumplicidade silenciosa com os fregueses, que muitas vezes depositam maior confiança no garçom que nas próprias relações amorosas.

Expedito lembra que contou diversas situações delicadas a Stepan Nercessian, antes de o ator viver o personagem Eudes no excelente e inspirador longa-metragem “Chega de Saudade”, de Laís Bodansky (2008), que retrata os encontros e desencontros amorosos em um salão popular de dança. Em uma das cenas do filme gravado no salão da *União Fraterna*, situado no bairro da Lapa, em São Paulo, o garçom discretamente gesticula para uma moça não tirar fotografias apontando para o dedo anelar, indicando se tratar de uma relação extraconjugal. Expedito dá um exemplo de sua discussão e conta rindo que, certa vez, um homem e sua senhora vieram em dias diferentes à gafeira, naturalmente com outras companhias. Na noite em que o casal resolveu vir junto, os dois telefonaram para a Estudantina em horários diferentes e pediram para falar com o garçom, dizendo: “Expedito, não diga nada que você me viu aqui, hein?...”.

Outros serviços noturnos também circulam pelas mesas da gafeira mediante autorização do proprietário em algumas festas e noites mais nobres, como os fotógrafos ambulantes – ora demandados, ora evitados, expressões de um tempo fora do tempo – e o vendedor de rosas que, vez por outra, aparece no salão com um balde abordando os

³⁹ GOFFMAN, 1974: 176.

⁴⁰ SIMMEL, 1973: 15-17.

casais e oferecendo flores aos cavalheiros.⁴¹ Para alguns românticos, a esperança ou a renovação de um relacionamento sob a forma de uma rosa encarnada. Para outros, no entanto, um risco, uma cobrança, motivo das mais espinhosas discussões: “Vendedores de flores; aniquiladores de amores!”, sentencia amargo um *blog* de relacionamentos.⁴² Para a maioria das pessoas, no entanto, motivo de desdém, de riso ou de pena, diante de sua urgência em se livrar de suas flores perecíveis; um personagem tragicômico da noite carioca, murcho como as rosas de amanhã.⁴³



3.2. Um salão de muitos ritmos

Os tempos lembrados pelos garçons mudaram, mas alguma coisa do passado ficou. Já não existem mais *dancings* e quase todas as gafeiras fecharam as portas, faliram, viraram ruínas ou lembranças na memória. Se sua origem é motivo de

⁴¹ Um notável fotógrafo da noite da Lapa foi Sérgio Silveira, mais conhecido como “Gaúcho”. O senhor de bigode e cabelos brancos com gomalina, terno escuro e gravata borboleta vermelha foi um personagem da “alma encantadora das ruas”, como diria João do RIO (2005). Uma “figura do urbano” que, por quarenta anos, cobrava para tirar retratos instantâneos dos clientes em bares e restaurantes como o *Nova Capela* e o *Bar Brasil*. Em 14 de março de 2010, faleceu aos 76 anos e, na ocasião, um colunista do jornal *O Globo* escreveu: “Morreu o último fotógrafo da Lapa” (BECOZA, 2010).

⁴² LUZ, 2009.

⁴³ Como o vendedor de rosas retratado no tango *Chiquilín de Bachín*, de Astor Piazzolla e Horacio Ferrer. Na letra da canção, surge como um menino de rua vagando pelas mesas em um *boliche* de Buenos Aires: “*Chiquilín/ Dame un ramo de voz/ Así salgo a vender/ Mis vergüenzas en flor.../ Baleáme con tres rosas/ Que duelan a cuenta/ Del hambre, que no te entendí/ Chiquilín*”.

controvérsia, não há dúvidas de que seu auge foi nas décadas de 1940 a 50, período caracterizado pela formação de grandes orquestras, com forte influência das *big-bands* norte-americanas, com muitos metais e diversos *crooners* se alternando no palco.

Depois disso, com o advento do *rock*, o número de músicos reduziu e os casais foram se separando no salão: os corpos se apartaram, as mãos se soltaram e a dança se individualizou. A música se acelerou e as drogas levaram a uma viagem individualista, em que cada um dança no seu estilo próprio. Não havia mais espaço para a condução da dama pelo cavalheiro, considerado um modo romântico e antiquado de dançar, vista como uma expressão do “comportamento machista” diante da rápida mudança de mentalidade e de costumes. A propósito das distinções entre papéis masculino e feminino na dança social, ou ainda entre corpos juntos e separados, convém recuperar as considerações de Marcel Mauss em seu ensaio pioneiro e brilhante sobre as *técnicas do corpo* como construção cultural, observando suas variações no espaço e no tempo:

“Convém distinguir a dança dos homens e a das mulheres, frequentemente opostas.

Enfim, é preciso saber que a dança enlaçada é um produto da civilização moderna da Europa. O que demonstra que coisas absolutamente naturais para nós são históricas. Aliás, elas são motivo de horror para o mundo inteiro, exceto para nós”.⁴⁴

Simmel observa, nas sociedades ocidentais, que “um traço caracteristicamente sociável do comportamento é a cortesia, através da qual o indivíduo forte e extraordinário não só se nivela aos mais fracos, mas inclusive age como se o mais fraco fosse superior e mais valoroso”.⁴⁵ A “proteção cavalheiresca” dirigida às “damas”, mantendo a assimetria de gênero, passou a ser cada vez mais vista pelos jovens como uma forma antiquada de agir, um mecanismo sutil de *dominação masculina* que, segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, “pode igualmente contribuir para manter as mulheres afastadas de todo contato com todos os aspectos do mundo real”.⁴⁶

⁴⁴ MAUSS, 2003: 417.

⁴⁵ SIMMEL, 1983: 173.

⁴⁶ BOURDIEU, 2010: 77.

Na década de 1970, a gafieira entrou em crise: se por um lado, os clubes cariocas passaram a abrir suas portas para não-associados em noites de baile, por outro houve o golpe fatal: o grande modismo das discotecas na era dos “*dancing days*”. A partir dos anos 1980 e 90, surpreendentemente, a dança de salão teve um *revival*, sobretudo com o enorme sucesso internacional da lambada. Surge a “geração saúde” e a terceira idade passa a ocupar os salões como forma terapêutica, atraindo também o público de outras gerações. Mais recentemente, a música eletrônica dos DJs e VJs virou moda nas boates jovens – o “bate-estaca”, na expressão crítica dos dançarinos – e a redução das regras morais e da etiqueta a quase zero se tornou característica dos novos salões.

A noite carioca foi se diversificando cada vez mais, sobretudo a partir da explosão de bares com música ao vivo na Lapa, nos anos 2000, oferecendo uma grande variedade de estilos musicais e formas de diversão na metrópole carioca. O baile, mesmo com todas as novidades, se conservou no Centro e nos bairros de todas as regiões do Rio, tendo a presença das bandas de música ao vivo como uma de suas características fundamentais de atração do público e de animação. Segundo analisa o dançarino e coreógrafo Jaime Arôxa:

“A dança de salão teve seu auge depois da Segunda Guerra Mundial e até o final dos anos 60. Foi no começo dos anos 70 que vêm os *hippies*, toda contracultura, o homem não quer mais dançar com a mulher, quer só paz amor e sexo, e é feio dançar com a mulher, fora de moda isso, não rola, é careta... O próximo passo é a discoteca. O próximo passo é a música eletrônica. O próximo passo é o gótico, o *ecstasy*, aí começa todo um distanciamento. Eu acho o movimento hippie lindíssimo, eu fiz uma coreografia com o *Hair*, sou apaixonado por aquela época. Mas eu acho que as gafieiras foram destruídas, engolidas pela modernidade. Aí você fala: ‘Ah, mas vamos criar uma gafieira moderna’... Não dá! A gafieira

nunca... Se ela for modernizada, ela deixa de ser gafeira, entendeu?”.⁴⁷

As gafeiras nas décadas de 1940 e 50 eram salões de dança social frequentados basicamente por negros de pouca instrução, como empregadas domésticas e estivadores do cais do porto, conforme as entrevistas com seus antigos *habitués*. Desse modo, surgiram em contraste com os clubes fechados e “sociedades dançantes” de outrora, fortemente marcadas pelos indicativos de distinção, onde só se entrava se fosse sócio ou convidado. Pierre Bourdieu, ao analisar a *distinção*, a *disposição estética* e o *juízo do gosto*, observa que, “à hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas –, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores”.⁴⁸

É a formação do público pagante e do mercado consumidor que possibilitou a ruptura das artes com as estruturas de classe e a disseminação de estilos entre diferentes camadas sociais, desde o século XVIII. Essa é uma característica da modernidade, segundo observou o sociólogo Norbert Elias, ao analisar a trajetória do compositor clássico Wolfgang Amadeus Mozart. Quando o gênio da música rompeu com a sociedade de corte e deixou de servir aos palácios, passou a se lançar como artista autônomo, se abrindo aos processos de criação e de inovação, em processo acompanhado pelas outras artes, como a pintura e a literatura.⁴⁹

Nos campos da dança e da música popular, tais procedimentos distintivos são notáveis, por exemplo, a partir de um exercício comparativo da história social do samba e do tango no século XX, observando a escalada social dos dois gêneros e de alguns de seus maiores representantes. Alçados à categoria de ritmos nacionais na década de 30, passaram a gozar de prestígio no Brasil e na Argentina, respectivamente, a partir da mudança de seu público – sobretudo após o grande sucesso no exterior, tendo como divulgadores pioneiros as figuras emblemáticas de Carmen Miranda e de Carlos Gardel. Analisando essa história paralela, Florencia Garramuño ressalta:

⁴⁷ Entrevista com o dançarino, coreógrafo e professor Jaime ARÔXA, realizada em sua escola de dança em Botafogo no dia 06 de agosto de 2009, juntamente com Iane Vianna Garcia. Agradeço ao entrevistado pela disponibilidade e pelo excelente acolhimento.

⁴⁸ BOURDIEU, 2008: 9.

⁴⁹ ELIAS, 1995 [1991]: 32-36.

“Trata-se de uma paradoxal – num primeiro olhar – combinação de sentidos entre o tradicional e o moderno, já que, nessas décadas de intensa modernização, são precisamente os traços mais primitivos e exóticos que serão enfatizados ao se ressaltar as características nacionais do tango e do samba”.⁵⁰

O próprio *jazz* norte-americano também é um caso exemplar, de sua origem negra e marginalizada à fixação e aceitação como um jeito de tocar e de dançar moderno e urbano, se convertendo em linguagem sofisticada e aberta a possibilidades de fusão. Segundo analisa Eric Hobsbawn em seu livro *História Social do Jazz*:

“A história das artes não é uma única história mas, em cada país, pelo menos duas: aquela das artes enquanto praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns. (...) A educação, ou o orgulho nacional e social, fazem com que alguns artistas de minorias se tornem universais. A democracia, a mídia de massa, ou o sentimento de nacionalidade fazem com que o público minoritário se conscientize da tradição comum, e há formas de arte que, mesmo sem esse auxílio, são suficientemente poderosas para pressionar inexoravelmente sua entrada em território novo: o *jazz* é uma delas”.⁵¹

Na década de 1960, jornalistas, escritores, artistas, estudantes e políticos passaram a aderir às gafieiras, onde o samba era dançado a dois. A classe média de esquerda passou a se identificar com esses ambientes que atendiam à sua construção da ideia de uma “autêntica manifestação popular”, criando um novo modismo de conotação política sobre antigos espaços de sociabilidade e lazer. Os antigos salões se esvaziaram, perdendo tanto o público cativo quanto o recém-conquistado, e muitas gafieiras como a

⁵⁰ GARRAMUÑO, 2009: 13.

⁵¹ HOBSBAWN, 1990: 32-33.

própria Estudantina tiveram que fechar suas portas. Carlos Coraúcci, autor de livro sobre a Orquestra Tabajara, comenta que “o AI-5 e a neurótica ditadura militar jogaram baldes gelados no romantismo”, reduzindo drasticamente o número de bailes no início dos anos de 1970 e dispersando seus músicos em busca de outros trabalhos.⁵² Além disso, o *rock* e o *pop* norte-americano se instalaram definitivamente na programação musical das rádios e de televisão. Nesse período, somente a Gafieira Elite conseguiu resistir, mantendo, a duras penas, sua frequência semanal.

Em dezembro de 1978, com a notável inteligência comercial de Isidro Page Fernández, a Gafieira Estudantina Musical seria reinventada e renasceria como uma fênix na Praça Tiradentes, buscando apagar o hiato de tempo em que deixou de existir. Desde a década de 1980, a dança de salão voltou a ser valorizada e suas aulas e apresentações se proliferaram por todo o Brasil. Houve então a disseminação das academias ensinando o bolero, o *twist*, o forró, a lambada, o samba, o tango, o *zouk*, a salsa, com professores famosos promovendo seus próprios bailes. Assim, foram criadas muitas camadas de proteção antes inexistentes nas gafieiras. Afinal, muitos amantes da dança social já não se arriscam mais da mesma forma nas pistas: visando controlar os imponderáveis do anonimato, todos mais ou menos se conhecem nas academias, todos dançam com uniformidade segundo o mesmo estilo ensinado, todos estão em um ambiente escolar, com passos marcados e sob a tutela dos mestres.

Para as gafieiras resistirem, no entanto, e manterem seu funcionamento regular, foi preciso que seus proprietários e produtores de eventos variassem a programação noturna semanal e não confiassem somente na presença dos amantes da dança de salão, procurando atrair distintos públicos de idades variadas para seu ambiente noturno. Foi preciso, sobretudo, se adaptar às novidades, aderir à profusão de ritmos dos tempos atuais, atrair distintas classes sociais e se filiar a outros movimentos culturais urbanos, mas sem romper completamente com a idéia construída de “reduto da tradição”. Ao invés disso, foi necessário tirar partido comercial dessa idéia, buscando incorporar novidades à sombra de seu passado e relacionado à identidade negra de boa parte de seu público. Foi preciso, mais uma vez, tentar reunir o público da Zona Norte e o da Zona Sul, com suas distintas representações e gostos, em pleno Centro, espaço neutro da cidade. Assim, passou a haver uma multiplicidade de usos do salão da Gafieira Estudantina, com música e dança de estilos diferentes conforme o dia da semana –

⁵² CORAÚCCI, 2009: 152.

quinta-feira com *black music*, sexta com samba e pagode, sábado com o tradicional baile de dança de salão.⁵³

A noite do *baile charme*, que exige a troca dos óculos do garçom Arlindo, abre a programação semanal da Estudantina. Os múltiplos e fragmentados estilos musicais da *black music* norte-americana agitam a gafieira no baile de maior público, animação e consumo no salão. Com o fechamento da antiga sede do *Bola Preta* na Cinelândia, em janeiro de 2008, a Estudantina herdou esse que era um de seus eventos de maior sucesso, o “*Charme Bola*”, que por mais de uma década se manteve em sua programação semanal. Além das quintas-feiras, costuma acontecer também a empolgante *Maratona de Charme* em vésperas de feriado, quando a festa comandada por diversos DJs na gafieira vai até o dia amanhecer.

Acervo Estudantina Musical.



Doc. 3 – Flyer da “Quinta Black” na Gafieira Estudantina, anunciando a primeira maratona de *charme* de 2010.

Segundo um estudo feito por Carlos Henrique dos Santos Martins, “o *charme* só é conhecido com esse nome no Rio de Janeiro”,⁵⁴ a partir da combinação do *soul* com a *disco music* iniciada nos bailes do *Sport Club Mackenzie*, no Méier, em 1980. Embora o

⁵³ O trabalho etnográfico de José Guilherme Cantor MAGNANI sobre lazer e sociabilidade na periferia de São Paulo também identifica essa variedade de programação nos salões de baile situados “fora de casa, mas no pedaço” ou fora do pedaço, mas freqüentados em grupo. No caso do “Flor da Zona Sul”, em 1978, havia samba às sextas-feiras e *discothèque* nos sábados e domingos. MAGNANI, 2003: 120-121.

⁵⁴ MARTINS, 2004: 18.

criador do termo e responsável pela fixação do estilo, DJ Corello, atribua esse nome à elegância dos movimentos corporais dos dançarinos, conhecidos como “charmeiros”, o autor observa que o termo *charme* está ligado “à possibilidade de melhoria da auto-estima do negro, que poderia ser traduzida pela mudança em seu comportamento e na importância dada ao ‘vestir melhor’”.⁵⁵ Outro reduto do *charme* no subúrbio carioca é o estacionamento embaixo do Viaduto Negrão de Lima, em Madureira, que se transforma em animada pista de dança nas noites de sábado. É o chamado “baile *charme* de rua”!

O *rhythm & blues* ou simplesmente *R&B* teve origem entre negros das periferias urbanas dos Estados Unidos, em meados do século XX. É considerado a base fundamental da *black music* e uma das matrizes formadoras de diversos ritmos modernos, como o *rock*, o *soul*, o *funk* e o *hip hop*. O *charme*, por sua vez, se relaciona diretamente com o movimento *Black Rio*, que elaborou uma proposta inovadora de hibridização da música negra norte-americana com ritmos musicais brasileiros na década de 1970. Realizar um baile *charme* em uma gafieira pode parecer uma heresia aos dançarinos de salão mais conservadores, uma concessão desmedida aos ritmos estrangeiros e ao estilo dos negros dos Estados Unidos. Entretanto, a ligação da *black music* com esses ambientes já vem se consolidando há décadas e tem contribuído para tornar os salões tradicionais de dança mais movimentados e democráticos, atraindo jovens negros para os antigos clubes e gafieiras, identificados com a memória dessas casas noturnas.

Antes mesmo da existência dos bailes *charme*, a *Banda Black Rio*, formada pelo saxofonista Oberdan Magalhães em 1976, dedicou seu segundo LP às gafieiras do passado, rendendo-lhe homenagens como uma expressão cultural considerável dos negros cariocas. Gravado dois anos depois do surgimento do grupo, o nome desse disco produzido por Durval Ferreira foi “*Gafieira Universal*”, uma forma de identificação e reverência aos salões de outrora, como expressa o texto original do encarte do disco:

“Gafieira era o lugar onde o povo ia escutar boa música, com boas bandas e dançar até o fim da madrugada. Musicalmente era de grande proveito, pois as músicas, fossem elas nacionais ou estrangeiras, eram arranjadas mais livremente e tocadas mais a gosto. Havia uma

⁵⁵ *Idem: ibidem*, 21.

alquimia maravilhosa, pois se tocava temas de *jazz* com ritmo de samba. Houve as famosas como *Cedofeita*, *Elite* e *Estudantina*. Com o passar do tempo houve o declínio, no qual a última foi a *Estudantina*, que sumiu no começo dos anos 70. Mas, propomos rever essa alquimia. Nesse trabalho, as células de samba, *jazz*, *funky*, choro e *soul music*, enfim toda a universalidade da música, que por si só é universal. *Banda Black Rio, 02/Out/1978*".⁵⁶

F. B. Veiga, 28/Mai/2009.

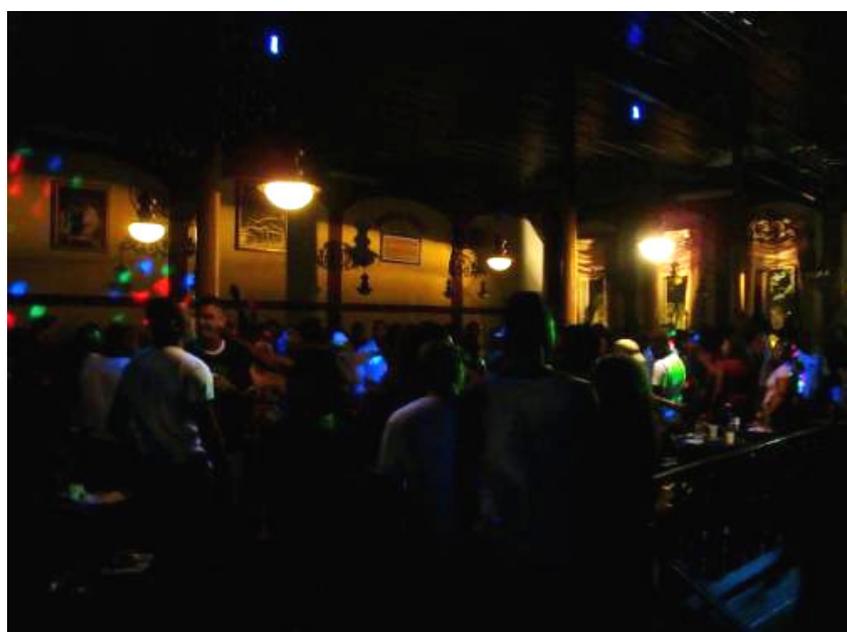


Foto 3.17 – A iluminação reduzida durante as noites de baile *charme*.

As coreografias são parte indispensável da interação entre os dançarinos de *charme* na pista da *Estudantina*, apresentadas em grupos que, por vezes, reúnem mais de trinta pessoas. Martins chama atenção para essas sequências de passos no baile, “algumas conhecidas, outras com alto grau de dificuldade e elaboração – o que parecia revelar a presença de grupos específicos de dançarinos que treinavam para aqueles momentos”.⁵⁷ A admirável dança ensaiada e os movimentos sincronizados criam um

⁵⁶ Texto integral assinado pela *Banda Black Rio* no disco *Gafieira Universal*, originalmente lançado pela RCA em 1978. Grifos meus.

⁵⁷ MARTINS, 2004: 12.

ambiente de conagraamento no salão, liderados por um dançarino logo identificável por sua habilidade, orientando os passos dos demais que se situam perfilados ao seu lado ou atrás dele. Os conhecedores localmente reconhecidos se alternam no posto e ninguém se toca. Há uma distância razoável entre os dançarinos para que não se choquem, sobretudo porque o grupo gira, avança e segue em várias direções conforme avançam os gestos e passos sincronizados.

Há a composição de um estilo próprio entre os jovens frequentadores do baile *charme*. A maioria expressiva é de negros, mas a pele mais clara não impede o uso de traços distintivos de pertencimento ao grupo: a incorporação de um figurino, na realidade, é uma manifestação visível da adesão política à valorização da identidade negra no salão, no melhor estilo “*black is beautiful*”. Logo após a escadaria, uma barraca de adereços estrategicamente montada na entrada do salão possibilita ao iniciante aderir à negritude, integrando ali mesmo elementos da indumentária local: chapéus de aba curta, bonés quadriculados, boinas e toucas de linha se somam a correntes e medalhas, cordões, pulseiras e bijuterias variadas.

Os adeptos da *black music* usam um figurino absolutamente distinto das recomendações expressas nos “estatutos da gafieira”, temporariamente deixadas de lado nessas quintas-feiras em que a vestimenta, o serviço, a iluminação, a música e a própria dança se distinguem muito do baile tradicional. No *charme*, é notável o uso de penteados afros, trancinhas e vastos cabelos *black power*, assim como peças de roupas brancas, realçadas pela iluminação especial. Os homens vestem camisetas cavadas, camisas xadrez, uniformes largos de times de basquete norte-americanos, bermudas, calça jeans e tênis. As mulheres, por sua vez, chegam de blusas e *tops*, calças jeans bem justas e sandálias plataforma.

Só os postes do salão da Estudantina ficam acesos e efeitos luminosos como luzes estroboscópicas e refletores coloridos são instalados pelos DJs ao lado da mesa de som. Apesar das reclamações dos garçons, o ambiente do baile *charme* é despojado e um interesse agradável pela dança é compartilhado por todos no salão, participantes ou expectadores. Pelo alto consumo de cerveja e luz insuficiente, o bar estabelece o uso de copos descartáveis para reduzir acidentes. Juan, sobrinho de *seu* Isidro que trabalha no balcão do serviço, comentou comigo e com seu tio que a boa educação dos frequentadores lhe chama a atenção, que ele avalia como uma forma de distinção e de afirmação dos negros nesse ambiente social de divertimento.

F. B. Veiga, 28/Mai/2009.



Fotos 3.18 a 3.21 – Cenas da “Quinta *Black*”,
a noite semanal mais movimentada da Estudantina.

No caso da *black music*, a Estudantina Musical tem como único concorrente nas proximidades o Camelódromo da Uruguaiana, que promove às sextas-feiras o baile conhecido como *charmelódromo*. Bernardo Garçom sempre aparece por lá para panfletar, procurando atrair mais público para o antigo salão da Praça Tiradentes. Com um baixo custo de produção de uma noite com música eletrônica, um número elevado de pagantes na bilheteria e consumo maior de bebidas alcoólicas no bar, pode-se imaginar que, atualmente, o *charme* sustente economicamente a gafieira. É provável que seja essa noite semanal que dê equilíbrio às finanças da casa noturna, sobretudo diante dos altos custos dos bailes de dança de salão, com suas bandas e orquestras numerosas.

* * * * *

Nas noites de sexta-feira, o público muda novamente. A gafieira da Praça Tiradentes promove uma “roda de samba” e o traje igualmente é bem mais livre e diversificado do que no baile tradicional, sendo permitidas camisetas regatas, bermudas, bonés, chapéus e adereços que adequadamente compõem o estilo do apreciador de samba. Assim como o *charme*, o famoso *Pagode da Tia Doca* se transferiu em 2008 da antiga sede do *Cordão do Bola Preta*, passando a se apresentar às sextas na Estudantina e continuando suas atividades aos domingos na Rua João Vicente, nº. 219, em Madureira, em frente ao muro da linha do trem. Esse endereço era o quintal da própria casa de Tia Doca onde, desde 1981, a pastora da Velha Guarda da Portela passou a promover uma das mais disputadas rodas de samba do Rio de Janeiro. Quando ainda meninos, Zeca Pagodinho e Dudu Nobre se apresentaram nessa roda de samba. À sombra de amendoeiras frondosas do quintal, Tia Doca servia caldo de ervilha e “sopa de entulho” para mais de trezentas pessoas, pratos que aprendeu a fazer ainda criança com sua mãe Albertina, com quem vendia caldos e sopas no cais do porto.⁵⁸

Tia Doca era o apelido e nome artístico de Jilçária Cruz Costa, uma personalidade da escola de samba Portela. Durante a temporada de seu grupo na Gafieira Estudantina, muitas vezes se sentava sozinha em uma mesa, enquanto seu filho Nem comandava a roda de samba no palco. No repertório do conjunto, sucessos de artistas como Clara Nunes, Beth Carvalho, Dona Ivone Lara, Arlindo Cruz & Sombrinha, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal e outros. De vez em quando, alguns passistas portelenses compareciam e faziam um espetáculo a parte na pista de dança, com muita alegria e desembaraço. Muitos estudantes e professores universitários também aparecem, celebrando encontros, aniversários e até defesas de tese, animados pelos solos de cuíca e de repique-de-mão dos sambistas em seus virtuosismos rítmicos. Em uma dessas noites, a matriarca do grupo passou em minha frente e eu, já animado pelo efeito do álcool, lhe ofereci uma rosa vermelha, dizendo de brincadeira: “Oi, Tia Surica!”. Ela logo me corrigiu, se mostrando um pouco irritada, por tê-la chamado pelo nome de sua amiga e companheira de velha guarda. Foi um pretexto meio patético que utilizei para iniciar uma conversa com a senhora.

Perguntei a ela sobre sua participação na gravação do disco “O Canto dos Escravos” (1982), ao lado de Clementina de Jesus e de Geraldo Filme, resultado das

⁵⁸ Também chamada de “sopa de carestia”, a “sopa de entulho” era preparada com feijão branco, macarrão, legumes variados e carnes bovina e suína. *In*: MEDEIROS, 2004: 39-40.

pesquisas de Aires da Mata Machado Filho sobre as matrizes africanas e a musicalidade negra nas lavras de Diamantina, em Minas Gerais.⁵⁹ Tia Doca me contou que sua participação no disco foi “convite de tia Clementina” e que nunca ouviu as várias faixas que gravou no LP que encerrou a discografia de sua amiga, dona de uma voz e de uma memória musical impressionantes. O tratamento dispensado à Clementina de Jesus como “tia” a situava como herdeira da mesma linhagem feminina do samba. Fiquei surpreso ao saber da situação absurda de uma cantora não ter um exemplar de sua produção, o que me chamou atenção para as disparidades do mercado fonográfico e me levou a comprar seu disco para ela, pois sabia que havia sido recém-editado em CD pela Gravadora Eldorado. Mas, infelizmente, o grupo deixou a Gafieira Estudantina, por uma desavença de Nem com *seu* Isidro.

F. B. Veiga, 11/Ago/2008.



Foto 3.22 – Início da noite, com grupo de pagode no palco da Estudantina.

O motivo da discussão entre ambos foi a disposição do palco, situado em um dos cantos do salão, ao lado das janelas e em cima das escadas de acesso. Essa localização lateral é perfeitamente adequada para a dança de salão, pois o foco das atenções não é o conjunto musical, mas a pista central onde os casais se exibem. Essa posição deslocada,

⁵⁹ MACHADO FILHO, 1985.

entretanto, não agradava nem um pouco ao sambista, que não aceitava o papel de coadjuvante naquele lugar. Na sexta-feira seguinte, o líder do conjunto pediu para cantar e tocar tantã em mesas dispostas no meio do salão, tentando reproduzir o estilo de congraçamento de uma roda de samba. *Seu Isidro* não gostou nem um pouco das críticas vindas do músico e, assim, a temporada do *Pagode da Tia Doca* na Estudantina acabou. Alguns meses depois, em 25 de janeiro de 2009, Tia Doca faleceu, sem que eu pudesse lhe entregar o disco que comprei especialmente para ela. Seu filho Nem continuou o trabalho à frente do conjunto e, no ano seguinte, passou a se apresentar no *Centro Cultural Carioca*, do outro lado da Praça Tiradentes.

Mesmo com o fim da temporada que incluiu na Gafieira Estudantina uma noite dedicada ao samba e ao pagode, essa programação regularmente foi mantida desde então, buscando atrair o público que trabalha no centro da cidade, justamente no horário nobre para as casas de espetáculos e diversões: o *happy hour* das sextas-feiras, quando se encerra o expediente de trabalho e a jornada semanal de muitas pessoas. Em 2009, o conjunto *Só Preto Sem Preconceito* comandou as animadas noites de sexta-feira, um grupo de pagode de Rocha Miranda que lançou alguns discos e fez sucesso nas rádios nas duas décadas anteriores, com seu curioso nome alusivo à questão racial e, de certo modo, à discriminação que também recai sobre esse gênero musical e seus integrantes. No mesmo ano, outro conjunto de pagode, *Razão Brasileira*, também se apresentou na gafieira. No ano seguinte, foi a vez do *Chapéu de Bamba* se apresentar, recebendo como convidados os cantores Luiz Melodia, Dorina e Wilson Moreira em festas de distribuição de troféus dos 81 anos da Estudantina. Outros conjuntos também se apresentaram na casa noturna nos últimos anos, como *Razão Brasileira*, *DNA do Samba* e *Jeito de Ser*, além do grupo de chorinho *Chapéu de Palha*.

É interessante observar que uma das músicas sempre cantadas nas rodas de samba da Estudantina faz uma crítica explícita à *black music*, tema do baile do dia anterior, colocando em evidência a oposição entre a música nacional e a estrangeira. O segundo verso de “Goiabada Cascão”, samba de Wilson Moreira e Nei Lopes, evidencia claramente a clivagem entre os dois estilos que disputam o gosto dos negros nos subúrbios cariocas: “Samba de partido alto/ Com faca no prato/ E batido na mão/ Já não tem na praça/ Mas como era bom/ Hoje só tem *discotèque*/ Só tem som de *black*/ Só

imitação/ Já não tem mais caixa/ De goiabada cascão/ Goiabada cascão em caixa/ É coisa fina, sinhá/ Que ninguém mais acha”.⁶⁰

F. B. Veiga, 08/Mai/2009 e 22/Out/2010.



Fotos 3.23 a 3.26 – Samba nas noites de sexta-feira na Estudantina, com a presença do grupo *Só Preto Sem Preconceito* e do incansável Reinaldo.

Seja qual for o conjunto musical, chama atenção um senhor usando óculos, camisa florida e calça de linho branco. É Reinaldo, figura solitária e obrigatória nas rodas de samba da Estudantina, que se diverte dançando sozinho no salão. Em tom de brincadeira, no salão se comenta que ele dança até na calçada da rua, quando passa na porta de uma loja de discos e está tocando algum samba. Seu sapato bicolor de verniz é uma medida hierárquica naquele espaço de dança, onde se apresenta como um conhecedor. Reservado, não é muito de conversa e evita maior aproximação, jamais o vi sentado em alguma mesa ou conversando mais de um minuto com alguém. Também não dança junto, embora eventualmente alguma dama fique a seu lado. Decerto, prefere

⁶⁰ Samba lançado por Beth Carvalho no disco “De Pé no Chão” (RCA, 1978).

dançar consigo mesmo a se relacionar com outras pessoas. Pode parecer estranho, mas, mesmo em um salão de dança, há comportamentos claros e reiterados de evitação do convívio social.

Mulheres de sorriso farto e vestido justo requebram elegantemente no salão, distantes umas das outras, todas viradas para a pista que não costuma estar muito cheia nessas noites. As mesas se juntam mais nesse dia, com o conagraçamento de grupos maiores. São poucos os casais e menores as interações na pista de dança, porém com muito mais descontração e liberdade de gestos e movimentos do que nos dias de baile.⁶¹ Enquanto a roda de samba dá maior peso musical aos instrumentos de percussão, ocupando a maior parte da composição dos grupos que se apresentam na Estudantina, predominam nos bailes de dança de salão aos sábados as bandas, com a alternância dos *crooners* e a força dos naipes de metais. Não só a música, mas também a dança nesses dois dias da semana apresenta sua dualidade: se sexta é dia de “samba no pé”, dos passos individuais “gingando as cadeiras”, no dia seguinte, além da multiplicidade maior de ritmos, se apresenta o “samba bailado”, dançado a dois, também chamado de “samba de gafeira” pelos professores de dança de salão. Assim, é interessante notar que a própria programação da Estudantina nesses dois dias valoriza formas distintas de dançar o samba – “o dono do corpo”, na expressão de Muniz Sodré,⁶² ou “a tristeza que balança”, segundo Vinicius de Moraes.⁶³ Em alguns momentos da roda de samba, no entanto, o pessoal não resiste: os casais trocam de estilo e resolvem dançar em pares, seja por força do hábito, da música ou do ambiente. Embora se oponham no mercado fonográfico e no nível do discurso de seus defensores, o “samba de raiz” e o “pagode”, considerado o filho degenerado do samba,⁶⁴ convivem aparentemente sem atritos no palco da gafeira.

Seja lá como for, a sexta de samba ou de pagode na Estudantina é capaz de criar um bom ambiente de conagraçamento de música ao vivo, animado pelos instrumentos de percussão. Os músicos se entreolham, propõem viradas rítmicas e pausas que dão graça à execução dos sucessos do gênero. Foi numa dessas noites que celebramos, após uma conferência de Ana Gorosito no Laboratório de Etnografia Metropolitana – LeMetro/IFCS-UFRJ, o aniversário de 65 anos da amiga e professora do *Programa de Posgrado*

⁶¹ Cf. também observou Maria Inês Galvão Souza, pesquisadora de Artes Cênicas da UNIRIO, *in*: SOUZA, 2009: 7-8.

⁶² SODRÉ, 1979.

⁶³ Verso de “Samba da Bênção”, composto em parceria com o músico Baden Powell.

⁶⁴ A propósito do tema, ver AMARAL, 2008.

em *Antropología Social* da *Universidad Nacional de Misiones* (UNaM), juntamente com sua filha Mariana, seu colega Fernando Jaume e o estudante Walter Brites. O grupo de colegas argentinos foi anunciado pela banda e aplaudido no salão, enquanto se impressionava com a habilidade corporal e com a graça das moças sambando na pista.

Sendo a noite mais parecida com a programação noturna da Lapa, é também, e não por acaso, a mais vazia da semana na Estudantina, com um sem-número de concorrentes diretos. Afinal de contas, rivaliza com outras rodas de samba em lugares públicos no Centro e, nesse gênero específico, é difícil competir com a vitalidade da rua e das calçadas. Há as rodas de samba na segunda-feira na Pedra do Sal e os disputados ensaios do bloco *Escravos da Mauá*, no Largo da Prainha; a sexta-feira no *Beco do Rato*, na Lapa; e a excelente roda de sábado nas Ruas do Ouvidor e do Mercado. Há também ao ar livre a roda criada às sextas por Moacyr Luz no terraço do *Clube Santa Luzia*, ao lado do Aeroporto Santos Dumont. Além disso, há os ensaios das escolas de samba no período de carnaval e a programação similar em diversas casas noturnas como o *Centro Cultural Carioca*, na Praça Tiradentes; o *Teatro Rival Petrobras*, na Cinelândia; o *Semente*, o *Carioca da Gema*, o *Café Sacrilégio*, a *Casa da Mãe Joana* e o *Bar Ernesto* e o *Rio Scenarium*, na Lapa. A lista é interminável e, desde 2000, só faz se expandir, com a proliferação de casas noturnas e de bares atraídos pelas transformações urbanas do bairro, “um lugar saturado do imaginário urbano” que passou a exercer, por estímulos governamentais, “uma espécie de tropismo sobre os bem-aquinhoados altos funcionários dessa área”, a chamada Área Central de Negócios da cidade do Rio de Janeiro.⁶⁵ Diante da concorrência, o líder do conjunto de pagode pede ao microfone: “Espalhem pra geral essa nossa roda de samba sexta-feira na Estudantina, que a melhor comunicação do mundo é o boca a boca”.

Em outra ocasião já referida, enquanto Paulinho tentava diagnosticar na entrada o que havia acontecido para o público se resumir a apenas doze pagantes, no último *show* da temporada de Wilson Moreira com o conjunto *Chapéu de Bamba*, minha angústia era esperar duas convidadas. Lembrava-me de um samba de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Grito, que evocava o drama de um “Palco Vazio”.⁶⁶ Fiquei sem graça com o garçom Reno, com quem já havia reservado uma mesa, uma promessa

⁶⁵ Sobre a “renovação” da Lapa e seu novo público, ver artigo em homenagem a Isaac Joseph, *in*: MELLO, VALLADARES, KANT DE LIMA & VEIGA, 2007: 243-245.

⁶⁶ “Da tua fama/ só resta um pouco de melancolia/ Tu tinhas que te levantar da cama/ Hoje o teu nome não dá bilheteria”. Samba gravado por Guilherme de Brito em 1990, no disco “Folhas Secas”.

que não se concretizou pois, com a casa tão vazia, não havia como não se sentar mais próximo do palco, na “praça” de Expedito. Como forma de recompensa do pequeno público, as manifestações de alegria, o coral, os aplausos e gritos se ampliavam e, exagerados, procuravam compensar o vazio com entusiasmo e emoção. Pude então perceber que, diante da plateia reduzida e da consideração por um artista, a empolgação do público pode ser ainda mais exacerbada em um grande salão como o da Gafieira Estudantina, sob os olhos risonhos dos trabalhadores da casa.

F. B. Veiga, 20/Ago/2010, 08/Mai/2009 e 22//Out/2010.



Fotos 3.27 a 3.30 – Luiz Melodia, Dorina e Wilson Moreira, convidados de honra da roda de samba da Gafieira Estudantina.

As professoras Margareth Pereira, da Faculdade de Arquitetura da UFRJ, e Michele Jolé, do *Institut Français d’Urbanisme de Paris* – IUP, só chegaram tarde da noite, após o artista ter se apresentado, mas puderam aproveitar o último *set* de musicas do conjunto. Vindas de um animadíssimo ensaio dos *Escravos da Mauá*, as duas amigas puderam testemunhar e se impressionar com o que chamaram de “o lado perverso da renovação urbana”. Afinal, em bares da moda e casas noturnas lotadas da Rua do

Lavrado e também pela Lapa inteira, todos cantavam e dançavam muitos sambas de sucesso do compositor, enquanto, a meia quadra dali, ele próprio se apresentava em um salão vazio. Wilson Moreira, vestindo uma nobre camisa magenta de seda, e sua esposa Ângela Nenzy são personagens inconfundíveis das rodas de samba cariocas, e pude lembrá-lo de nossa entrevista em sua casa de vila na Praça da Bandeira, um dia antes do falecimento de Walter Alfaiate. Sentamos todos juntos em mesas ladeadas e, no final das contas, foi um encontro muito agradável.

3.3. O baile passo a passo

No sábado, acontece o baile da Estudantina que caracteriza mais propriamente a gafeira, tendo como diferencial a apresentação das grandes bandas ao vivo. Antes de subir ao palco, boa parte do público já está sentado às mesas, nas praças de seus garçons preferidos, ou dançando ao som mecânico dos DJs. Um deles encontrou uma fórmula interessante que tem agradado aos dançarinos da Estudantina: é Renato Ritmus, “o DJ que toca e canta”, entoando músicas ao microfone com seu arsenal de instrumentos de percussão. Horas antes do baile, o técnico de som Junior já providenciou tudo para a banda: regulou as diversas caixas e retornos, instalou os cabos e os microfones no palco. Quando os músicos chegam, vão testando os volumes e as equalizações de seus instrumentos, tocando frases de improviso junto com gravações de artistas variados. Sabem que há pouco a ajustar, pois o técnico já conhece bem suas frequências. Somente o teclado exige um pouco mais de atenção, e também os *crooners*, que pedem um ou outro efeito para “dar um brilho na voz”, segundo conta o rapaz que cuida do som da Estudantina e que herdou o ofício de seu pai. De vez em quando, tem a companhia de um amigo mais novo a quem já está transmitindo o ofício.

Do lado da mesa de som de 32 canais, localizada no mezanino, o operador de áudio Junior guarda os esparadrapos indicando os canais para as outras bandas que também tocam na casa. Ali onde o rapaz instala um grande alto-falante voltado para o salão, onde ficam algumas mesas e cadeiras sob luzes verdes e azuis, somente ocupadas quando a casa está mais cheia. É um lugar mais reservado do salão da Estudantina, de onde podia sempre observar e fotografar o salão de cima, com o inconveniente para a

clientela de estar fora do território de atendimento dos garçons em noites de menor movimento. O local só é mais ocupado quando não há mais mesas disponíveis embaixo.

F. B. Veiga, 08/Mai/2009 e 29/Set/2010.



Fotos 3.31 e 3.32 – A mesa de som e seu operador Junior.

O baile se caracteriza pela preparação prévia do som, pois, uma vez iniciado, não pode ser interrompido pelo irritante “um-dois-três, som!” dos operadores de áudio. Sequer os aplausos, tão característicos do *showbiz*, são comuns em um baile, que parecem levar à risca a perspectiva do dramaturgo Peter Brook de que “a música é uma linguagem ligada ao invisível”.⁶⁷ O próprio palco da Estudantina fica em um dos cantos laterais do salão, e não no centro, espaço reservado aos dançarinos. Pude perceber certa demanda por atenção por parte das bandas: os *crooners* e músicos nunca deixam de fazer poses e de retribuir com sorrisos e agradecimentos quando são fotografados.

Quando, no intervalo, elogiei as frases de improviso de um guitarrista, ele imediatamente observou: “Você é músico, não é?”. Respondi que era pianista amador e ele sorriu. Na gafeira, a movimentação na pista é o termômetro do sucesso e do reconhecimento. É pelo número de casais que se mede se uma banda está ou não agradando, se uma música deve ou não ficar no repertório. A sensação clara é que não se trata de um espetáculo, diferente da própria roda de samba do dia anterior, e que a banda está ali exclusivamente a serviço da dança. Daí certa antipatia dos músicos pelos dançarinos nas conversas de bastidores, disputando o protagonismo da noite.

⁶⁷ BROOK, 1970: 127.

Apesar das pequenas rugas, músicos e dançarinos se completam. Laércio de Freitas foi pianista da Orquestra Tabajara e declarou sobre o trabalho de seu incansável maestro e sua compreensão musical do baile: “Aprendi muita coisa com Severino, principalmente como escrever para os dançarinos, de preferência os de gafieira. Você tem que escrever para os pés deles. Se você agrada os pés, está resolvida a questão”.⁶⁸ Em atividade desde que foi criada, em maio de 1933, pelo clarinetista Severino Araújo, seu regente por 67 anos, não é à toa que a Orquestra Tabajara é considerada há décadas o mais importante conjunto de baile no Brasil, totalizando 14 mil apresentações.⁶⁹



Elegantes sapatos de verniz ou sandálias de salto alto definem desde os pés a indumentária básica dos casais de dançarinos, distinguindo identidades e precedências no salão, reiterados pela distribuição das mesas e pelos horários de chegada dos casais. Logo que os cavalheiros chegam, basta olhar para seus pés e observar quem porta sapatos especiais, com o cabedal de verniz preto e o solado flexível, feito de cromo ou de couro para deslizar melhor. Alguns desses modelos são feitos manualmente sob encomenda, na sapataria especializada de Amaro, no alto da Rua Pereira da Silva, em

⁶⁸ CORAÚCCI, 2009: 156.

⁶⁹ *Idem, ibidem*: 204.

Laranjeiras. As senhoras, em geral, optam por sandálias com saltos não muito altos e mais grossos, para dar maior firmeza aos calcanhares. Sandálias pretas, vermelhas, prateadas ou douradas são as preferidas das damas. Há uma loja especializada em sapatos para danças clássicas e populares chamada *Kerche & Kerche* na Praça Saens Peña, na Tijuca. A *Capézio*, uma fábrica de São Paulo, também produz calçados masculinos para dança de salão e lançou a linha Carlinhos de Jesus, vendida em diferentes bairros da cidade. Anúncios nos jornais especializados e em páginas da internet atualizam os dançarinos em relação aos preços e novidades desse circuito comercial diretamente ligado aos bailes e academias.

A noite dançante segue num *crescendo*, passando dos ritmos mais lentos aos mais acelerados. 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”. Embora as danças de salão sejam muito mais variadas, foram essas três variações que se fixaram como a base do ensino nas academias de dança do Rio de Janeiro, se proliferando por todo o Brasil e até mesmo pelo Exterior.

Marco Antonio Perna observa que, na noite carioca, a dança de salão se divide em cinco grupos: um “genérico”, cultuando o trio bolero, *swing* e samba, dançando em bailes como os da Gafieira Estudantina; e quatro outros circuitos específicos: o forró, o tango, o *zouk* (juntamente com a lambada) e os ritmos latinos (salsa e merengue).⁷⁰ Essas duas últimas classificações, por sua vez, tendem a se aproximar e se fundir, formando um amálgama de ritmos marcados pela sensualidade. É interessante observar seus públicos e circuitos distintos e as classificações hierárquicas estabelecidas pelos dançarinos. O forró é visto no nível mais baixo, pela simplicidade de sua dança rural nordestina, e o tango ocupa o patamar mais elevado – diferente até mesmo do modo como é visto na Argentina, onde é dançado por todos, sem cerimônia.⁷¹

Nos salões do Rio de Janeiro, o tango perde somente para a valsa vienense em termos de *status*, de pompa e circunstância. Assim, o tango e a valsa hoje raramente são

⁷⁰ PERNA, 2005: 117-127.

⁷¹ Para uma história social do tango argentino, da origem marginal entre negros e prostitutas a sua consagração como ritmo nacional na década de 1930, ver CARRETERO, 1999.

dançados na gafieira, a não ser em apresentações especiais de casais de dançarinos com coreografias cuidadosamente ensaiadas nas academias. A variação de ritmos em um baile conduz o filme “Chega de Saudade”, de Laís Bodansky (2008), pontuando as mais diversas situações vividas pelos personagens em um salão de dança popular.

Ao analisar as classificações do Sindicato dos Profissionais da Dança do Rio de Janeiro, Sigrid Hoppe observa a distinção hierárquica entre “bailarinos” e “dançarinos”. Ou seja, entre aqueles que se diferenciam na *escala de prestígio* por praticarem danças consideradas mais nobres, como o balé clássico, o flamenco, o *jazz* e a dança contemporânea, e as demais modalidades menos valorizadas, como a dança de salão, o sapateado, a dança de rua (*street dance*), entre outras.⁷² Parte dessa diferença identitária está assentada no processo de formação e no peso das instituições, uma vez que os “dançarinos” ainda não contam com um espaço estabelecido nas universidades nem dispõem das mesmas estruturas tradicionais das danças clássicas na cidade, como os “corpos de bailes”, vivendo um processo recente de *luta por reconhecimento*.⁷³

Na Estudantina Musical, os ritmos se alternam e o repertório dos bailes reúne músicas executadas por diversas bandas que se apresentam, como *Brasil Show*, *Novos Tempos*, *Paratodos*, *Bossa Seis* e *Resumo*. As bandas costumam ter onze componentes: três *crooners*, o trio baixo, guitarra e teclado, a bateria e a percussão, além do naipe de metais com trombone, pistom e sax. As músicas emendam umas nas outras sem intervalos, com pausas de um compasso para mudanças de tom e de andamento, de forma tão sutil que as variações se tornam quase imperceptíveis. É possível notar que os dançarinos não vêm atraídos só pela fama ou pela ambiência da casa noturna, mas também pesa muito no processo de escolha do programa a performance e o repertório da atração musical, pois há quem só dance ao som dessa ou daquela banda. Nas gafieiras, o público vai chegando aos poucos. Ali vigora o regime da *abertura mútua* entre os frequentadores, pois se tratam de *regiões abertas*, ou seja, “lugares demarcados onde ‘quaisquer’ duas pessoas, quer se conheçam ou não, têm o direito de iniciar engajamentos de face uma com a outra com o propósito de cumprimentos”.⁷⁴

Ao contrário da festa *black* com luzes coloridas apontando para todas as direções, a iluminação do baile é suave e estável durante toda a noite, com as luzes

⁷² HOPPE, 2000: 16-17.

⁷³ HONNETH, 2003.

⁷⁴ GOFFMAN, 2010: 146.

pálidas e amareladas dando o clima de antiguidade e de romantismo do salão. Segundo o professor e coreógrafo Jaime Arôxa, “nunca foi uma iluminação escura, porque as pessoas estão lá para mostrar e não para esconder a sua dança. (...) O [pessoal no] salão roda no sentido anti-horário para que permita o desfile dos casais, para que todo mundo tenha espaço para dançar”.⁷⁵ A sequência de boleros inicia a apresentação musical, com o naipe de metais e as variações rítmicas do bongô convidando para a pista de dança, pouco a pouco despertando os casais que logo ocupam toda a pista, girando lentamente.



É o contexto sonoro que configura o quadro das situações sociais no salão, em um ambiente que prescinde da conversa. Pois, como observa David Le Breton em seus estudos, “o corpo não é o primo pobre da língua, mas seu parceiro homogêneo na permanente circulação de sentido, a qual consiste na própria razão de ser do vínculo social”.⁷⁶ Procurei observar não só a interação no baile, mas também o que as pessoas dançam no salão, o significado do que elas ouvem enquanto se engajam nesse encontro particular, numa sociabilidade muitas vezes sem conversa, mas que jamais se realiza

⁷⁵ Entrevista com Jaime ARÔXA, 06/Ago/2009.

⁷⁶ LE BRETON, 2009: 42.

sobre um vazio sonoro ou de sentido. O outro pode até mesmo desaparecer, como disse Mira, *habitué* da Gafieira Elite: “Quando eu danço, não vejo ninguém na minha frente, sou só eu e a música. Tem que deixar a música entrar pelos poros, pelo sangue”.⁷⁷

Dois grupos de identidades distintas – os dançarinos e os músicos – mantêm-se à distância, mas estabelecendo uma interação fundamental e indissociável na execução de suas habilidades artísticas, para que o baile possa verdadeiramente fluir. Os músicos mantêm sua atenção visual dirigidas às partituras e à listagem de músicas (*set list*), ao mesmo tempo olhando a pista, enquanto os dançarinos se relacionam com o palco basicamente pelos ouvidos atentos, com o corpo acompanhando o ritmo, enquanto se guiam observando a direção de seus próximos passos.

O início é a parte mais romântica do baile, destinada a passos mais fáceis e movimentos mais lentos, ao som de músicas que falam de amor e paixão, de sedução e sensualidade, de tempo e separação. Mas só abre a pista um casal desinibido e competente, pois poderá dançar uma música inteira sob os olhos de todos os demais, como o foco principal de atenção. A música “*Besame*”, de Flávio Venturini e Murilo Antunes, um *hit* dos salões de dança com diversas referências à sensualidade dos ritmos latinos e do idioma espanhol, sintetiza bem esse momento inaugural:

“A orquestra já nos chamou/ Abri meu coração/ Tremeu o chão/ Eu vi que era feliz/ A luz de um cabaré/ *La noche nuestra*, o mundo a rodar/ Vem o fogo da paixão nos queimar/ *La luna tropical*/ O som de um *bandoneón*/ Não me canso de pedir/ *Besame/ Besame mucho más*”.⁷⁸

Parte considerável do repertório mais lento da gafieira faz parte das telenovelas da TV Globo, pontuando romances, casos e paixões em seus enredos e há décadas movimentando a indústria fonográfica brasileira.⁷⁹ Com um olhar e um sorriso estudados, mas sem proferir palavra, um cavalheiro de pé estende a mão, num gesto delicado de cordialidade, para uma das duas senhoras sentadas à mesa. Ao final da

⁷⁷ FIGUEIREDO *et al.* in: *JB, Domingo*, 27/Jul/1986. Acervo Paulo Roberto dos Santos de Souza.

⁷⁸ Música lançada por Leila Pinheiro no disco “Alma” (Philips, 1988) e que se tornou grande sucesso na voz de Jane Duboc, integrando a trilha sonora da novela “Vale Tudo”, da TV Globo (Som Livre, 1988).

⁷⁹ Sobre a importância das telenovelas no Brasil, tanto pelas representações sociais e ideológicas vigentes, quanto por sua vitalidade econômica e consumo de massa, ver GOMES, 1998: 11-20.

dança, segundo a rigorosa etiqueta que ainda resiste na Estudantina, o cavalheiro deverá conduzir novamente a dama de volta à sua mesa. Imediatamente, a senhora sorri, o saúda com a cabeça e os olhos para baixo, e “a mão conduz à generosidade retribuidora”.⁸⁰ É um convite aceito para dançar a próxima música, logo identificável aos primeiros acordes: “Resposta ao Tempo”, que fez grande sucesso na interpretação pungente de Nana Caymmi. A nostalgia envolvente invade o salão, ao som desse bolero de Cristóvão Bastos e Aldir Blanc em que se trava um imaginário diálogo e sentimental com o tempo, que chega inesperadamente para fazer uma visita:

“Batidas na porta da frente, é o tempo/ Eu bebo um pouquinho pra ter argumento/ Mas fico sem jeito calado, ele ri/ Ele zomba do quanto eu chorei/ Porque sabe passar e eu não sei/ (...) Respondo que ele aprisiona, eu liberto/ Que ele adormece as paixões, eu desperto/ E o tempo se rói com inveja de mim/ Me vigia querendo aprender/ Como eu morro de amor/ Pra tentar reviver/ No fundo é uma eterna criança/ Que não soube amadurecer/ Eu posso, ele não vai poder/ Me esquecer”.⁸¹

De olhos abertos e atentos, os dançarinos se medem na pista, evitando esbarrões entre avanços e recuos. A música prossegue dando o tom às interações no salão. João Bosco, homenageado que dá nome à escadaria da Estudantina, é lembrado nesse *set*, que alterna boleros e baladas românticas. O *crooner* se esmera em falsetes cantando um *pot-pourri* de sucessos do artista, incluindo “Corsário”, composto em parceria com Aldir Blanc, e “Desenho de Giz”, música com letra Abel Silva: “Aí minha boca me diz/ que prazer tem sorrir/ Se ela não vai sorrir também/ Quem pode querer ser feliz/ Se não for por um grande amor”. Na sequência, mais dois sucessos, e o salão está repleto de casais. A linha melódica do baixo se destaca e, depois de “Jade”, é a vez de “Papel Machê”, de João Bosco e Capinam: “Dormir no teu colo/ É tornar a nascer/ Violeta é

⁸⁰ CASCUDO, 1987: 47.

⁸¹ A música foi tema de abertura da minissérie “Hilda Furacão” (TV Globo, 1988) e abre o disco “Resposta o Tempo”, de Nana Caymmi (EMI, 1988).

azul/ Outro ser/ Luz do querer/ Não vai desbotar/ Lilás cor do mar/ Seda cor de batom/ Arco-íris crepom/ Nada vai desbotar/ Brinquedo de papel machê”.⁸²

No início do baile, os perfumes exalam dos cavalheiros e damas, facilmente captados por olfatos mais sensíveis. São perceptíveis não só na dança, mas na entrada, na escadaria, nos cumprimentos no salão, entre as mesas, nos toaletes. Aos poucos, o salão vai recebendo uma variedade de cheiros, dignos de uma demonstração de um *free shop*: os adocicados *Fleur de Rocaille* e *White Diamonds*, “o perfume de Elizabeth Taylor”, chamam logo a atenção por destilarem a fragrância noturna do jasmim. Também se notam de longe as loções pós-barba e os fortíssimos perfumes da Yves Saint-Laurent, *Paris* para mulheres e *Kouros* para homens, que muitos consideram desagradáveis e fora de moda. Além dos perfumes, os cheiros característicos de fixadores de cabelo, anti-sépticos bucais, *rouges*, batons e cremes hidratantes compõem o ambiente olfativo do salão. Em seu “Ensaio sobre a Sociologia dos Sentidos”, Simmel observa que:

“Como as vestimentas, o perfume recobre a personalidade a enfatizando. É por isso que é uma manifestação típica da estilística, uma dissolução da personalidade em traços gerais que, no entanto, expressa o charme de um modo muito mais penetrante do que poderia fazer sua realidade imediata”.⁸³

É na dança social que o olfato, de sentido periférico, assume uma importância vital no contato entre as pessoas. Em documentário, a cantora Maria Bethânia estabelece uma analogia entre os sentidos: “A música é uma coisa como perfume. É imediato, é sensorial. Não tem coisa que faça você, em fração de segundos, visualizar, sentir, viver, lembrar, raciocinar sobre um assunto do que uma música ou um cheiro, um perfume”.⁸⁴ Em sua análise sociológica do uso múltiplo que as pessoas fazem do espaço e da regulação da proximidade e da distância, Edward Hall observa que o excesso de

⁸² Músicas lançadas por João Bosco, respectivamente, nos discos “Essa É a Sua Vida” (RCA, 1981), “Ai Ai Ai de Mim” (CBS, 1987), “Bosco” (CBS, 1989) e “Gagabirô” (Barclay, 1984), depois interpretadas por diversos cantores.

⁸³ SIMMEL, 1981: 238.

⁸⁴ Frase extraída do documentário “Maria Bethânia: Música É Perfume” (2006), do diretor francês Georges Gauchot, sobre a musicalidade e a performance da artista.

estímulos de odor proporciona a sensação de que se está vivo, em oposição à *monotonia olfativa* dos ambientes modernos.⁸⁵ De acordo com o autor:

“Essa insipidez contribui para que os espaços não se diferenciem e priva-nos de riqueza e variedade na vida. Ela também tolda a memória, porque o olfato evoca recordações muito mais profundas que a visão e a audição (...). O odor é um dos métodos de comunicação mais antigos e mais básicos. (...) Com suas diversas funções, não só diferencia indivíduos, mas torna possível identificar o estado emocional de outros organismos”.⁸⁶

Nessa hora há canções que, de tão pungentes, dão vontade de chorar. Um dos cantores do conjunto relembra o bolero “Começaria Tudo Outra Vez”, de Gonzaguinha, com versos como: “A *cuba-libre* dá coragem em minhas mãos/ A dama de lilás/ Me machucando o coração/ Na sede de sentir seu corpo inteiro/ Coladinho ao meu”.⁸⁷ Logo em seguida, na trilha das canções sensuais, os *crooners* se alternam e uma voz feminina canta “Me Deixas Louca”, a última música gravada por Elis Regina: “E quando sinto que teus braços/ Se cruzaram em minhas costas/ Desaparecem as palavras/ Outros sons enchem o espaço/ Você me abraça, a noite passa/ Me deixas louca”.⁸⁸

Vestido de branco e de cabeça raspada, o dançarino Kiko, cheio de trejeitos na representação de si, promove cenas e adota anteparos ao *display*, se apoiando nos postes enquanto dança. Foi ordenado padre, mas conta que foi expulso da Igreja porque gostava de dançar. Seu nome é Wellington Queiroz Junior e hoje trabalha em cartório e também ensina seus passos a aprendizes.⁸⁹ No jogo entre convergências e recuos, há um limite estabelecido pelos pares, visível para todos os outros. A intimidade do contato se mede quando as testas e os rostos dos casais se tocam na pista de dança, ao longo de três minutos médios de execução de cada música – um tempo que pode ser ínfimo ou parecer uma eternidade, tempo por vezes inesquecível, por vezes tão banal... No livro

⁸⁵ HALL, 2005: 56-62.

⁸⁶ *Idem, ibidem*: 56.

⁸⁷ Faixa-título e grande sucesso do LP “Começaria Tudo Outra Vez” (EMI-Odeon, 1976).

⁸⁸ Versão de Paulo Coelho para o bolero “Me Vuelves Loco”, de Armando Manzanero, lançada em compacto simples logo após a morte de Elis (Som Livre, 1982).

⁸⁹ ANTUNES & BEZERRA in: *O GLOBO*, 10/Abr/1997.

História dos Nossos Gestos, Camara Cascudo observa também que entrelaçar as mãos no pescoço “na escala dos abraços é o mais significativo, denunciador da espontaneidade afetiva”.⁹⁰ No bolero, a dança mais básica e também a mais envolvente, vigora o regime mais próximo da *distância íntima*, onde muitas vezes casais de cidadãos anônimos se enlaçam sem trocar uma palavra, somente olhares e toques, aos poucos compartilhando o mesmo *espaço térmico*. Segundo o antropólogo norte-americano Edward Hall:

“À distância íntima, a presença da outra pessoa é inconfundível e pode às vezes ser arrebatadora em razão do enorme acúmulo de estímulos sensoriais. A visão (frequentemente deformada), o olfato, o calor do corpo da outra pessoa, o som, o cheiro e a sensação do hálito, todos se unem para indicar um inequívoco envolvimento com outro corpo”.⁹¹

O autor observa que a pele é uma fonte constante de informações e que “o calor do corpo tem caráter altamente pessoal e, em nosso pensamento, está associado à intimidade e a experiências da infância”.⁹² Georg Simmel, por sua vez, chama atenção para “os diferentes fatos provenientes da constituição sensorial do homem, dos modos de percepção mútua e das influências recíprocas que daí derivam para a vida coletiva dos homens”.⁹³ A gafeira, desse modo, vai compondo o ambiente que Luiz Guilherme Veiga de Almeida, em sua análise das formas multissensoriais do cotidiano – e também de momentos extraordinários como as guerras, os rituais e as situações de risco – conceitua como uma *redoma sensorial*. Segundo o autor:

“A redoma sensorial é antes uma totalidade de sentidos que, interagindo e maximizando-se mutuamente, produzem um efeito que ultrapassa a soma de suas partes. O efeito redoma pode ser alcançado (...) quando alguns

⁹⁰ CASCUDO, 1987: 106.

⁹¹ HALL, 2005: 145.

⁹² *Idem, ibidem*: 72.

⁹³ SIMMEL, 1981: 225.

canais sensoriais estão articulados, agindo em sincronia, de forma a produzirem uma *experiência de envolvimento*. Assim, uma música escutada enquanto se conversa com os amigos não caracteriza uma experiência de envolvimento tão intensa quanto quando a mesma música é escutada no ambiente de um clube noturno, no centro da pista de dança, com luzes piscando e pessoas dançando. Nessa segunda situação, o envolvimento dos sentidos é claramente muito mais coeso”.⁹⁴

F. B. Veiga, 27/Jun/2009.

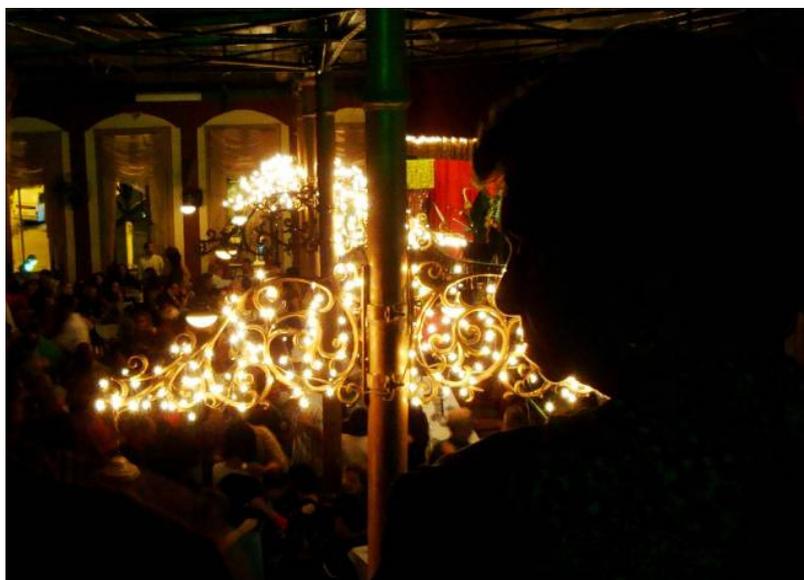


Foto 3.36 – O salão lotado visto de cima, entre luzes difusas e silhuetas, perfumes e acordes musicais.

Chega então a hora de dançar relembrando Maria Bethânia, que dá nome do palco da Estudantina. A banda a reverencia durante o baile com dois de seus grandes sucessos: “Negue”⁹⁵ e “O Meu Amor”,⁹⁶ duas faixas do disco “Álibi” (Philips, 1978), o primeiro LP de uma cantora brasileira a vender mais de um milhão de cópias. Na

⁹⁴ ALMEIDA, 2008: 73-74. Grifos do autor.

⁹⁵ Samba-canção de Adelino Moreira e Enzo de Almeida Passos, lançada por Carlos Augusto no disco “Negue” (Odeon, 1960) e grande sucesso nas vozes de Nelson Gonçalves (1961) e Maria Bethânia (1978).

⁹⁶ Beguine de Chico Buarque para a peça “Ópera do Malandro”, lançado por Elba Ramalho e Marieta Severo no disco “Chico Buarque” (Philips, 1978) e regravado no mesmo ano por Bethânia e Alcione.

sinestesia do salão, com todos os sentidos ativados pela dança social, essas são canções que exaltam a sensualidade e o contato corporal. Os bordados dos xales, a seda, o cetim, o linho e outros tecidos finos que compõem o figurino dos casais ampliam ainda mais o tato e a sensação térmica. Edward Hall relata que:

“De todas as sensações, o tato é a experiência mais pessoal. Para muita gente, os momentos mais íntimos da vida estão associados às texturas cambiantes da pele. A resistência endurecida, semelhante a uma couraça, diante do toque indesejado, ou as texturas excitantes, sempre em transformação, da pele durante o ato sexual, bem como a qualidade aveludada da satisfação depois, são mensagens de um corpo para o outro, com significados universais”.⁹⁷

Poucos casais permanecem juntos e muitos outros vão se formando com a troca de parceiros, no jogo de desvios e encontros de olhares, sobretudo entre aqueles que já se conhecem ou que discretamente já observaram à distância suas habilidades na dança. No salão onde a vaidade se exercita, os dançarinos mais orgulhosos raramente se lançam na pista desde a primeira música; esperam um pouco para escolher que dama pretendem tirar para dançar. Os casais mais desenvoltos fazem giros completos no salão, enquanto os que não sabem dançar tão bem não se arriscam tanto e ficam no meio da pista, evitando contratempos com os notáveis locais. No palco, a banda passa para um *set* de músicas de Lulu Santos e Nelson Motta: “Sereia”, “De Repente Califórnia” e “Como uma Onda (Zen-Surfismo)”,⁹⁸ com temas jovens ligados ao sonho, ao mar e à fantasia, grandes sucessos da música *pop* que marcaram a década de 1980.

Os boleros com roupagem havaiana de Lulu Santos são uma passagem para os sambas românticos, anunciados pela banda com uma introdução de saxofone. A mudança de estilo atrai mais gente para o salão, que logo fica cheio, formando um ambiente cada vez mais contagiante. Não é considerado de bom tom se cantar enquanto se dança, mesmo sendo afinado ou sabendo a letra de cor. O *crooner* da banda relembra

⁹⁷ HALL, 2005: 76.

⁹⁸ As três músicas figuravam nos primeiros discos de Lulu Santos e foram regravadas como *pot-pourri* no disco “Lulu Acústico MTV” (MTV Brasil, 2000).

o sucesso “Saigon”, de Emílio Santiago. Ouvindo a música mais uma vez, me pergunto: Seria o retrato de uma guerra entre dois amantes? Ou uma referência velada à decoração *kitsch* oriental inspirada em algum motel carioca?⁹⁹ Seja como for, a canção retrata uma enigmática aventura amorosa, “sob um céu de luz neon”:

“Tantas palavras/ Meias-palavras/ Nosso apartamento,
um pedaço de Saigon/ Me disse adeus no espelho com
batom (...)/ Às vezes você anda por aí/ Brinca de se
entregar, sonha pra não dormir/ E quase sempre eu penso
em te deixar/ E é só você chegar/ Pra eu esquecer de
mim”.¹⁰⁰

F. B. Veiga, 27/Jun/2009.

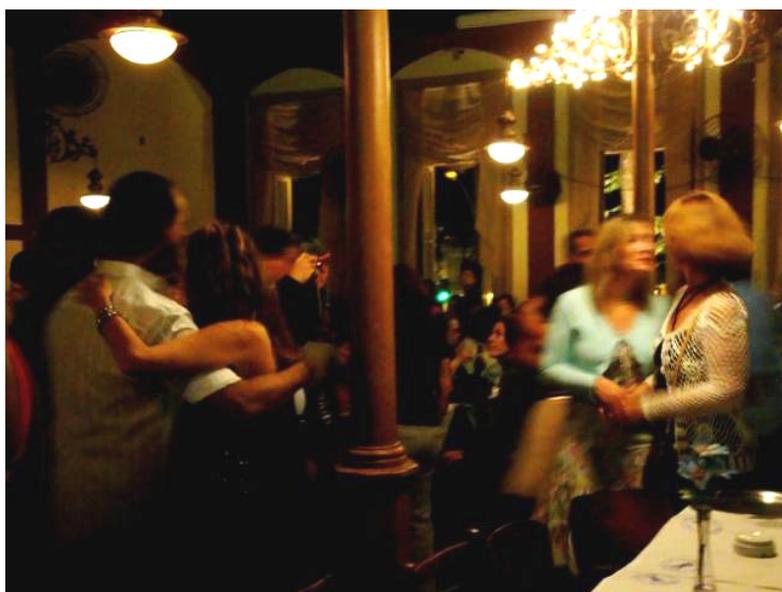


Foto 3.37 – Casais na pista e senhoras sorridentes na expectativa de um convite para dançar.

“Essa música me toca”, certa vez ouvi uma senhora comentar com a outra, manifestando desejo de dançar “Anos Dourados”, de Tom Jobim e Chico Buarque: “Parece bolero/ Te quero, te quero/ Dizer que não quero/ Teus beijos nunca mais/ teus

⁹⁹ A propósito desse instigante tema, ver GUIMARAENS & CAVALCANTI, 1982.

¹⁰⁰ Samba-canção de Cláudio Cartier, Paulo César Feital e Carlão, lançada por Emílio Santiago no disco “Aquarela Brasileira 2” (Som Livre, 1989).

beijos nunca mais”.¹⁰¹ Pude perceber que as pessoas só dançam as canções que gostam e que esse também pode ser um bom motivo para a recusa. Os convites para a dança são feitos no início de cada música e, de longe, se vê senhoras balançando a cabeça e sorrindo com educação, sentadas nas mesas, se desculpando. Mas não falam exatamente da música, talvez para não deixar transparecer o gosto, o que poderia ser uma indelicadeza com um eventual par em uma próxima dança. Preferem se referir ao andamento: “muito devagar” ou “rápido demais”. Tanto o ritmo quanto a letra interferiam nas condutas, pois a dança não se dá num vazio, mas se articula com informações e significados diversos e, às vezes, bastante sutis.

Quando não estão cantando a música, os outros *crooners* passam a fazer coro no refrão O naipe de metais anuncia a introdução do samba-canção “Flamboyant”, uma referência expressiva ao ofício e cotidiano do *crooner*. Quem canta com emoção é Jorge Sain’t, da banda *Brasil Show*. É mais uma música do repertório de Emílio Santiago, que surgiu no cenário musical no início da década de 1970, como *crooner* da banda do baixista e organista Ed Lincoln, um dos principais conjuntos de baile dessa época:

“Por quantas noites eu me vi desencantar/
Enquanto os palcos desabavam sobre mim/
O meu amor então beijava o meu olhar/
Dizia: ‘Vamos lá! Levanta e vai cantar!’/
E eu me vestia e ela ia amamentar/
Nosso menino era plateia e camarim/
E dos seus seios parecia perguntar:/
‘Meu pai, o que é que há? Me beija e vai cantar!’/
E eu sabia que tinha que ir/
Pra amenizar toda a dor da cidade/
E eu pousava nos pianos por aí/
Tal qual um sabiá pousa num *flamboyant*/
Por quantas vezes eu pedi a Deus de manhã/
Deixar eu cantar pro Brasil/
Pra ter no portão o leite e o pão/
E o rabo do cão que diz não quando é sim/
Meu amor já na porta de casa/
Tendo ao colo o nosso arlequim/
Me dava a impressão de um samba de Tom Jobim”.¹⁰²

¹⁰¹ Gravada com grande sucesso pelos autores no disco “Passarim”, de Tom Jobim (Polygram, 1987), a música instrumental foi tema da minissérie “Anos Dourados”, de Gilberto Braga (Rede Globo, 1986).

¹⁰² Música de Paulo César Freital e Jota Maranhão, lançada no disco “Aquarela Brasileira 6” (Som Livre, 1993).

Alguns casais voltam para seus lugares, se sentam e pedem água ao garçom. Nas mesas, raramente se vê garrafas de cerveja ou mesmo de refrigerantes, demonstrando a preocupação constante com a sobriedade, com o equilíbrio e com a forma, própria dos amantes da dança de salão. Por vezes, as pessoas pedem uma porção de batata frita ou de pastel e há somente essas e outras poucas opções de petiscos, listados no pequeno cardápio plastificado de uma página trazido pelo garçom. Diante do baixo consumo, o baile é uma atividade pouco rentável para o proprietário da casa e até mesmo para os garçons, o que a administração das gafieiras contornava no passado com a famosa e impositiva frase dos apresentadores da noite: “Damas ao *buffet!*”, obrigando os cavalheiros a custear as despesas obrigatórias de seus pares nos antigos salões populares de dança.¹⁰³ Vale lembrar também que, até a década de 1950, as gafieiras sequer cobravam entradas das damas,¹⁰⁴ reduzindo ainda mais suas receitas noturnas.

F. B. Veiga, 29/Set/2010.



Foto 3.38 – Mesa de um casal de dançarinos e seus objetos, indicando hábitos, estilos e preferências.

¹⁰³ A cena é ironizada no samba “No Baile da Flor-de-Lis”, de Noel Rosa, gravado por Araci de Almeida na década de 1930: “No baile da Flor-de-Lis/ Quem dançou pediu bis/ Bis, bis!/ Mas, mas acabou-se o que era doce/ Quem comeu, arregalou-se/ Quem não comeu, suicidou-se/ Quando a música parou/ O mestre-sala gritou:/ ‘Cavalheiros ao *buffet!*’/ E o tal doce de coco/ Que era bom mas era pouco/ Não chegou para você!”.

¹⁰⁴ CAMPOS *et al.*, 1983: 82.

Outros casais gradativamente chegam na Estudantina e, de cabelos molhados do banho e com roupas impecáveis, vão se cumprimentando no salão, aos beijos e abraços. No palco, é a vez de a banda tocar o samba “Mulheres”, quando alguns cavalheiros recuam em convidar as damas desconhecidas para a pista de dança. Afinal, pode ser mal-interpretado, uma vez que o sucesso de Martinho da Vila pode ser considerado uma afronta pela dama por desfiar um rosário de clichês machistas:

“Já tive mulheres do tipo atrevida/ Do tipo acanhada, do tipo vivida/ Casada carente, solteira feliz/ Já tive donzela e até meretriz/ Mulheres-cabeça e desequilibradas/ Mulheres confusas, de guerra e de paz/ Mas nenhuma delas me fez tão feliz/ Como você me faz/ Procurei em todas as mulheres a felicidade/ Mas eu não encontrei e fiquei na saudade/ Foi começando bem, mas tudo teve um fim...”.¹⁰⁵

São tantas tentativas e erros com as mulheres, que há quem ironize até que essa música fala de uma relação entre um homem e um travesti, ou até mesmo entre dois homens! Mas os rígidos estatutos não permitem manifestações desse tipo no salão e o baile continua. Para a bela evolução dos passos das damas, logo em seguida se ouvem as versões femininas do jogo amoroso no samba “Para Uso Exclusivo da Casa”, sucesso da cantora Dhi Ribeiro – carregado, por sua vez, de estereótipos do homem ideal:

“Esse filé maravilhoso que é meu bofe/ Quando me toca, a minha alma quase voa/ Meu menestrel, diz que me ama em cada estrofe/ Quer sempre bis, me quer feliz com a pele boa/ É dengoso, é gentil, cavalheiro, elegante demais, tipo assim/ Muitas flores me traz, como já não se faz/ Abre a porta do carro pra mim/ Quando desço o

¹⁰⁵ Samba de Toninho Geraes, gravado por Martinho da Vila no disco “Martinho Ao Vivo - 3.0 Turbinado” (Sony Music, 1998).

barraco com ele, debocha/ Me diz que é de paz/ *Ay que endurecerse, pero sin perder la ternura jamás*”.¹⁰⁶

É o ironicamente chamado “samba mulherão”, que tem como representante maior a cantora Alcione, cujo repertório inclui composições que fazem a festa do público feminino na gafieira, como “Perdeu, Perdeu” e “A Loba”: “Adoro sua mão atrevida/ Seu toque, seu simples olhar/ Já me deixa despida/ Mas saiba que eu não sou boba/ Debaixo da pele de gata, eu escondo uma loba”.¹⁰⁷ A cantora, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, observa que gosta de cantar para mulheres “as coisas que elas dizem para seus homens – ou, pelo menos, as coisas que gostariam de dizer. Ninguém teria coragem de cantar essas coisas há trinta anos”.¹⁰⁸ Na Estudantina, quem dá o *show* nessas músicas é Rose, da banda *Novos Tempos*, com seu timbre grave e voz marcante.

F. B. Veiga, 19/Jul/2009.



Foto 3.39 – A dança da intimidade:
corpos envoltos entre boleros e sambas-canções.

¹⁰⁶ Um samba de Paulinho Resende e Juninho Peralva, que abre o primeiro disco da cantora Dhi Ribeiro, com o sugestivo nome de “Manual da Mulher” (Universal, 2009).

¹⁰⁷ Gravadas por Alcione nos discos “A Paixão Tem Memória” (Universal/ Polygram, 2001) e “De Tudo Que eu Gosto” (*Indie Records*, 2007), são músicas de Paulinho Resende e Juninho Peralva e de Chico Roque e Sérgio Caetano.

¹⁰⁸ PRETO, in: *FOLHA DE S. PAULO*, 08/Set/2009.

A sequência musical passa das referências aos relacionamentos amorosos, um tema indispensável nos salões, para a louvação da cidade e de seus bairros. 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:

“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 o 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-lá gostoso/ Quero
o *Café Nice* de onde o samba vem/ Quero a Cinelândia
estreado ‘E o Vento Levou...’/ Um velho samba do
Araulfo que ninguém jamais gravou/ *PRK-30* que valia
cem/ Como nos velhos tempos...”¹⁰⁹

Enquanto essa música se refere à Zona Sul e ao Centro do Rio de Janeiro de antigamente, outra música do *set* homenageia um importante subúrbio carioca, para a identificação de parte expressiva do público do baile, entre eles os próprios músicos da banda. O orgulho suburbano se manifesta com força no samba “Meu Lugar”, sucesso recente de Arlindo Cruz:

“O meu lugar/ É caminho de Ogum e Iansã/ Lá tem
samba até de manhã/ Uma ginga em cada andar/ O meu
lugar/ É cercado de luta e suor/ Esperança num mundo
melhor/ E cerveja pra comemorar/ O meu lugar/ Tem

¹⁰⁹ Lançada por Alcione em seu disco “Gostosa Veneno” (Polygram, 1979).

seus mitos e seres de luz/ É bem perto de Osvaldo Cruz,/ Cascadura, Vaz Lobo e Irajá/ O meu lugar/ É sorriso, é paz e prazer/ O seu nome é doce dizer:/ Madureira, lá laiá.../ Madureira, lá laiá...”.¹¹⁰

Os versos cantados acionam as fortes referências cultivadas no bairro, como as escolas de samba Portela e Império Serrano, o jongo da Serrinha, o Mercado de Madureira e os cultos afro-brasileiros.¹¹¹ Por ser uma forte referência do samba e do carnaval, é um dos bairros mais cantados da Zona Norte do Rio de Janeiro, ao lado de Mangueira, da Penha e da Vila Isabel. Madureira integra o vasto circuito da dança de salão da cidade, com os salões do *Clube dos Bombeiros* e da *Casa Elandre*,¹¹² onde se apresentam os mesmos conjuntos que tocam na Gafieira Estudantina. O bairro também foi sede da *Gafieira Cachopa de Madureira*, criada por Elói Antero Dias na década de 1950 e referida por Rubem Confeti.¹¹³ Desde essa época até hoje, locais no subúrbio e no centro se articulam em um grande circuito realizado pelos músicos, como parte fundamental de seu ofício, frequentado pelos amantes da dança de salão. Além disso, é ali na porta o ponto final da linha 355, *Madureira – Tiradentes*, o único ônibus que circula a madrugada toda na praça, servindo a boa parte do público da Estudantina.¹¹⁴

Em 1906, Olavo Bilac, sob o pseudônimo de Fantásio, já escrevia que “o Rio de Janeiro é ‘a cidade que dança’...”, observando com interesse o vasto circuito urbano da dança social e suas particularidades locais: “Botafogo não dança como Catumbi, a Tijuca não dança como a Saúde. Cada bairro tem a sua dança, que é a sua fisionomia característica, rigorosa e inconfundível”.¹¹⁵ Um século depois, observo que a Praça Tiradentes também tem a sua dança – a meio termo entre a exaltação da corporalidade dos negros e o saber prático dos bailes do subúrbio, de um lado, e as técnicas rigorosamente aprendidas nas academias da Zona Sul, de outro.

¹¹⁰ O samba, composto por Arlindo Cruz e Mauro Diniz, abre o disco “Sambista Perfeito” (Deckdisc, 2008).

¹¹¹ Para uma etnografia do bairro e de seu importante “mercado dos orixás”, ver MELLO, VOGEL & BARROS, 1987 e 1998; e MEDAWAR, 2003.

¹¹² Situados, respectivamente, na Travessa Carlos Xavier, nº. 96, e na Rua Alcina, nº. 107, em Madureira. O primeiro local foi visitado durante a pesquisa de campo, no baile de 19 de julho de 2009 com a banda *Brasil Show*.

¹¹³ Entrevista com Rubem CONFETI, 13/Jul/2009.

¹¹⁴ Ponto final transferido para a Praça da República em 02 de setembro de 2010, por conta da reurbanização da Praça Tiradentes.

¹¹⁵ BILAC, 1906, *apud* DRUMMOND, 2004: 114.

Em uma de minhas primeiras idas ao baile, o saxofonista da banda me viu fotografando na sacada e discretamente me chamou de lado, pois dali é possível conversar com os músicos no palco. Confessou estar interessado em uma senhora que dançava com um grupo e, com base na *solidariedade masculina*, me pediu ajuda para lhe mandar um recado de que queria muito falar com ela. Mas como no salão a interação básica é gestual e corporal e nem sempre há muito espaço para conversa, tratei de convidá-la para dançar, não sem antes observar que não se tratava de uma dançarina muito experiente. Aceito o convite, cochichei ao seu ouvido alguns passos e compassos depois: “Você está desacompanhada? O rapaz do sax quer falar com você...”. Ao perceber a situação, ela sorriu e me disse: “Aquele moço negro?... É por isso que ele não pára de olhar para cá, não é?...”

Aparentando meia idade, ela me contou que morava em Brasília e que, como funcionária do Itamaraty, estava trazendo um grupo de diplomatas de países vizinhos para conhecer a famosa Gafieira Estudantina, durante a realização de um curso no Rio. No intervalo, quando finalmente se liberou temporariamente de seu ofício, o músico convidou a senhora para dançar quando o *disc-jóquei* voltou à atividade. Depois da conversa entre os dois, o rapaz veio me agradecer por haver intermediado seu encontro amoroso, dizendo que era bom aproveitar, pois sua mulher não tinha vindo lhe acompanhar naquela noite. A intermediação do antropólogo cupido deu certo: dias depois, cumprimentei os dois juntos, sentados em mesa de bar na Rua do Lavradio.

A dança altera a temperatura corporal e os ventiladores de metal instalados na parede não são suficientes para evitar a transpiração em excesso. É hora de o cavaleiro retirar do bolso seu lenço perfumado ou sua toalhinha cuidadosamente dobrada para enxugar o suor indesejável do rosto e das mãos.¹¹⁶ Várias senhoras se dirigem ao toalete, outras abrem seus leques vistosos e, entre maneiras e olhares, começam a se abanar fazendo *semblant*. Outras, num gesto bem feminino, suspendem os cabelos dos ombros alisando a nuca com as duas mãos. Afinal, o suor em demasia pode criar evitações ao contato físico, por ser considerado uma forma de impureza.¹¹⁷

¹¹⁶ A importância do asseio do cavalheiro é analisada por SILVA JR., 2010: 88-89.

¹¹⁷ Como, de resto, todas as secreções corporais, tal como analisa a antropóloga Mary Douglas em *Pureza e Perigo*. DOUGLAS, 1976: 48-50.

Alguns integrantes de casais recém-formados se convidam: “Vamos tomar um pouco de ar?...”.¹¹⁸ Passam pelas mesas em frente ao palco e vão até a sacada, onde algumas pessoas também vão fumar escondido. Com refletores que iluminam a fachada nem sempre acesos, ali é também um território discreto de encontros e eventuais propostas, fora do alcance dos olhares vigilantes que se dirigem para o centro do salão. Local também mais protegido da ambiência musical, pois o “encontro de fase” das ondas sonoras ocorre justamente no lado da pista mais próximo ao palco – “onde todo som se concentra”, como explica o técnico de som da Estudantina. Antigamente, no entanto, não era assim, pois os “mestres-sala” abordavam os cavalheiros que se dirigiam até a sacada: “Perdão, cavalheiro, as janelas são para as damas”, tal como contou o dançarino Jair Pereira de Amorim sobre sua primeira ida à *Gafieira Elite*.¹¹⁹

F. B. Veiga, 29/Nov/2008 e 22/Out/2008.



Fotos 3.40 e 3.41 – A sacada do salão ao ar livre, vista de dentro e de fora.

No salão da Estudantina, todos vêm e são vistos. Esse jogo especular de olhares configura a *pulsão escópica*, conceito criado por Jacques Lacan a partir da obra de Freud.¹²⁰ Segundo Jacques Aumont, “se a imagem é feita para ser olhada, para satisfazer (parcialmente) a *pulsão escópica*, deve proporcionar um prazer de tipo particular”.¹²¹ Esse prazer de ver, de ser visto e de se ver no outro que vê, revelador do jogo de identificação entre o eu e o outro, provocado por outras artes como a pintura, a

¹¹⁸ Em *A Dimensão Oculta*, o autor se refere a esse momento, constante nos salões de dança e diretamente relacionado à temperatura corporal. HALL, 2005:69-70.

¹¹⁹ FIGEIREDO *et al.* in *JB, Domingo, 27/Jul/1986*. Acervo Paulo Roberto dos Santos de Souza.

¹²⁰ LACAN, 1979.

¹²¹ AUMONT, 1993: 127. Grifos meus.

fotografia e o cinema, também se manifesta no mundo da dança – conforme ressaltou Sigrid Hoppe em sua análise da produção corporal de bailarinas e dançarinas.¹²²

Assim, tal como regulam os “estatutos da gafeira”, um casal não pode se exceder no contato corporal em meio à pista de dança, pois a excitação pode ser um passo para ser retirado do salão pelos funcionários ou pelo dono da casa. Trata-se de uma dança “bastante vigiada”, como bem definiu Rubem Confeti. Ao relembrar as antigas gafeiras, onde “dançar de rosto colado” era alvo de advertências, o antigo frequentador observa que:

“Dançar em gafeira era muito difícil. Toda gafeira tinha um fiscal de salão. *Seu Pinho*, pai da *Surica da Portela*, era fiscal de salão no *Dancing Irajá*. Então você não podia se exhibir muito dentro do salão, soltar era um pouquinho no *swing*! Era pose, ritmo e elegância. Você podia cruzar, podia fazer uma série de coisas, no tango você cruzava, no *fox*... Mas era uma dança bastante vigiada nas nossas gafeiras do Rio de Janeiro. Tinha todo um ritual: damas de um lado, cavalheiros do outro, sentados. Quem não estivesse sentado nas mesas, tinha cadeiras ao redor de todo o salão. Aí você tinha lá [o anúncio no intervalo]: ‘Damas ao *buffer*’. Você tinha que dizer para a menina: ‘Vê lá o que você vai pedir aí, porque eu não estou com muito dinheiro. Como você me escolheu, eu tenho que levar lá...’. E oferecia um refrigerante ou qualquer coisa lá pras meninas”.¹²³

Ainda sobre ver e ser visto, outro relato das gafeiras antigas apresenta uma situação vivida pelo frequentador Carlão no salão da *Gafeira Elite*. Em um ritual de iniciação promovido pelos demais frequentadores, seu batismo de fogo foi ser deixado sozinho com seu par na pista de dança, sendo observado por todos os velhos dançarinos:

¹²² HOPPE, 2000: 27.

¹²³ Entrevista com Rubem CONFETI, 13/Jul/2009.

“Vou contar isso que, para mim, foi muito marcante. Eu era estudante, sempre gostei de samba, mas eu era um cara estranho na gafieira. Tinha a Donga, que era a ‘madrinha’ da gafieira, e aconteceu o seguinte. Eu ia lá, dançava, tentava dançar, eu já dançava legalzinho. Um dia, no domingo, eu estou dançando, e as pessoas, os dançarinos todos se afastaram e me deixaram sozinho, e eu fiquei: ‘Como é que eu faço?’... Toquei a bola! Continuei dançando e pensei: “Eu não dependo de ninguém, mas...’. Quando acabei de dançar, porque você fica meio sem graça, eu estava até com a Lúcia nesse dia, a Donga virou para mim e falou assim: ‘Você está aceito’. Então foi como se fosse um batismo que eu tivesse e ela era uma pessoa que era extremamente rigorosa! A partir daí, ela ficou minha amiga, como o Roberto e outros, de ligar para mim dizendo: ‘Carlão, passa aqui em casa que eu fiz uma rabada para você comer comigo’. A Donga morava ali do lado, na Praça da República”.¹²⁴

Além da vigilância recíproca nos salões tradicionais e também das acusações de narcisismo geralmente feitas ao mundo de espelhos das academias, o olhar compõe, antes de tudo, o método primordial de aprendizagem e de avaliação de movimentos corporais. É, portanto, um sentido estruturante, seja qual for a modalidade de dança, clássica, moderna ou popular. No caso dos profissionais estudados por Sigrid Hoppe:

“É na reiterada educação do olhar, da contemplação e do controle da imagem do seu próprio corpo que ele adquire consciência corporal. Isto é, focaliza os segmentos corporais de modo a discipliná-los e comandá-los. Esse decurso, por sua vez, realiza-se no cultivo de um certo olhar. O bailarino/ dançarino deve tanto ser visto no palco por seus colegas, quanto assisti-los; deve olhar seu corpo no espelho e os corpos das pessoas; examinar

¹²⁴ Entrevista com Carlos Antônio Ribeiro ESTEVES, 29/Abr/2009.

fotografias (suas, dos programas dos espetáculos, de matérias jornalísticas, de livros) e vídeos, identificando os aspectos relevantes para a modalidade de dança que executa”.¹²⁵

As dificuldades vivenciadas no campo pela pesquisadora, diante da exigência de um fotógrafo profissional especializado em dança clássica para registrar as bailarinas da *Escola Maria Olenewa*, lhe fizeram compreender a relevância atribuída ao “olhar examinador” dentro do grupo, buscando as traduções da perfeição técnica e estética nas imagens registradas. Segundo a autora, “as fotografias posadas são mais valorizadas, sobretudo aquelas que retratam execuções difíceis, já que essas constituem critério de qualidade da bailarina”.¹²⁶ Pude perceber aspectos semelhantes entre os professores de dança de salão, sempre posando nas fotografias, simulando algum passo de dança. Entretanto, não percebi no baile nenhuma limitação ou impedimento à fotografia, muito aceita e difundida entre os próprios frequentadores da Estudantina, onde é comum as pessoas se fotografarem.

P. Coutinho, 22/Out/2008.



Foto 3.42 – Encontro com Maria Antonietta: breve lição de uma vida inteira dedicada ao ensino da dança de salão.

¹²⁵ HOPPE, 2000: 26-27.

¹²⁶ *Idem: ibidem*, 28.

Logo no início da pesquisa de campo, ainda tentando me encontrar em um lugar inibidor de conversas e mesmo de interações fora da dança, sendo mais observado do que observador, vi a professora Maria Antonietta em noite de festa e pedi para tirar uma fotografia ao seu lado, no limite entre o salão e o palco. Ao notar seu 1,49m de altura, me inclinei para ficar um pouco mais baixo, imaginando assim obter uma imagem melhor. Antonietta corrigiu imediatamente minha postura, me dando uma sutil, mas significativa lição corporal. Com uma mão nas costas e outra em meu peito, forçando a coluna ereta, me fez compreender que a forma com que o corpo se apresenta é também uma medida de *respeito*, esse sentimento difuso, mas fundamental, que a gafeira reivindica para si e para seus frequentadores.

A banda volta a postos e assume os instrumentos e microfones para mais uma sequência musical, dessa vez alternado em ritmos mais ligeiros, como o *fox*, o *rock*, o *swing* e a salsa. É hora dos passos do “soltinho”, com braços em movimento e giros constantes, levada pela animação da música e pela leveza das letras cantadas. É notável a habilidade das bandas em mudar de ritmo e de andamento, intercalando músicas rápidas e lentas para os casais aproveitarem as variações da dança. Cantoras de sucesso são lembradas nesse *set*, entre elas Marisa Monte, com diversos sucessos *pop* como a romântica e excitante “Bem Que Se Quis”¹²⁷ e o novo *hit* “Não É Proibido”, que relembra a atmosfera adolescente de uma festa dançante, com sua mesa farta de doces:

“Jujuba, bananada, pipoca/ Cocada, queijadinha, sorvete/
Chiclete, *sundae* de chocolate (uh!)/ Paçoca, mariola,
quindim/ Frumelo, doce de abóbora com coco/ Bala
juquinha, algodão doce, manjar/ Venha pra cá, fica
comigo/ A hora é pra já, não é proibido/ Vou te contar, tá
divertido/ Pode chegar!/ (...) Traz todo mundo, tá
liberado, é só chegar/ Traz toda a gente, tá convidado, é
pra dançar”.¹²⁸

¹²⁷ Versão de Nelson Motta para a balada italiana “*E Po’ Che Fà*”, de Pino Daniele, responsável pela grande vendagem de “MM” (EMI, 1989), álbum de estreia de Marisa Monte.

¹²⁸ *Rock* de Marisa Monte, Dadi e Seu Jorge, gravado ao vivo pela cantora no DVD “Infinito ao Meu Redor” (EMI, 2008)

F. B. Veiga, 19/Jul/2009 e 13/Fev/2011.



Fotos 3.43 e 3.44 – Mezanino e salão em noites de casa cheia, com direito a celebração de aniversário.

Depois da exaltação musical sem culpa às calorias e aos prazeres da gula, a banda canta “Parabéns pra Você”. Há sempre uma mesa maior que as outras celebrando aniversário, onde aparece, como num passe de mágica, um grande bolo com velas chamuscando, trazido diretamente de alguma confeitaria para a gafeira. Na maior parte das vezes, o bolo é de chocolate e suas dimensões exageradas extrapolam em muito o apetite da própria mesa, sendo logo oferecido em guardanapos aos casais sentados mais próximos, ainda que desconhecidos. O mesmo olhar de quem pede uma dança pode ser o de quem pede um pedaço, e geralmente é bem recompensado pela mesa em festa, de onde também saem luzinhas coloridas, apitos e balões.

As saias rodadas e vestidos esvoaçantes das damas promovem um jogo de cores e estampas, ficando ainda mais vistosos nesse momento do baile. Algumas moças mais magras usam saias de babado ou de franja para produzir efeitos visuais com seu movimento corporal. Não há baile sem ao menos uma dama de vermelho e, em uma noite no *Clube dos Bombeiros de Madureira*, me deparei com mais de dez senhoras com blusas e vestidos com estampas de oncinha, uma verdadeira febre selvagem no salão! Em sua análise antropológica do bailes na Zona Sul carioca, com especial atenção às normas formas de contrato vigentes nas relações com os chamados “dançarinos de aluguel”, Andréa Moraes Alves observa que:

“O vestuário é fundamental para as regras de comportamento da dança de salão e é um ponto importante para a apresentação dos dançarinos. A roupa indica a posição social de quem a veste. Esmerar-se no cuidado com a vestimenta, o cabelo, maquiagem e perfumes faz parte da identificação do dançarino (...) Obedecer ao código de vestimenta, marcando sua singularidade através dele, é uma forma de competição nos bailes”.¹²⁹

Os casais dançam ao som de canções de amor que, no entanto, mudam de inflexão. Ficam insinuantes e adotam o tom de conquista nesse *set*, como na música “Azul”, um sucesso de Gal Costa, com uma “cantada” inspirada na natureza: “Eu não sei se vem de Deus/ Do céu ficar azul/ Ou virá dos olhos teus/ Essa cor que azuleja o dia”.¹³⁰ Mais um sucesso de Nana Caymmi da trilha sonora das novelas, “Fruta Mulher”, traz o ritmo envolvente para o deleite dos dançarinos: “Fico no mundo da lua/ Quando você vem me amar/ Seu olhar me põe toda nua/ Que coisa gostosa é me apaixonar/ Por você”.¹³¹ A exaltação ao corpo e o humor leve de Rita Lee são cantados pela *crooner* com o coral dos colegas, trazendo de volta a década de 1980 em *hits* alegres como “Baila Comigo”, “Saúde” e “Alô Alô Marciano”.¹³²

Dessa época em que as discotecas ferviam, mais músicas são cantadas e dançadas em estilo “soltinho” no salão da Estudantina, como os sucessos “Coisas do Brasil” e “Cheia de Charme”,¹³³ de Guilherme Arantes: “Investi tudo naquele olhar/ Tantas palavras num breve sussurrar/ Paixão assim não acontece todo dia (hmmm!)/ Cheia de charme/ Um desejo enorme/ De se aventurar”. O naipe de metais da banda anuncia um sucesso de Tim Maia, que interrompe a sequência de sucessos românticos. É o *soul* “O Descobridor dos Sete Mares”, uma homenagem às praias da moda do litoral brasileiro: “Angra dos Reis e Ipanema/ Iracema, Itamaracá/ Porto Seguro, São Vicente/

¹²⁹ ALVES, 2004: 52. A autora se refere, muitas vezes, ao cuidado com a aparência do público dos bailes.

¹³⁰ Composição de Djavan gravada pela cantora no disco “Minha Voz” (Universal, 1982).

¹³¹ Música de Vevé Calazans e Roberto Mendes, gravada na trilha sonora da novela “Roque Santeiro – vol. 2” (Som Livre, 1985).

¹³² Sucessos de Rita Lee e Roberto de Carvalho, gravados nos discos “Rita Lee” (Som Livre, 1980) e “Saúde” (Som Livre, 1981). “Alô Alô Marciano”, da mesma parceria, foi lançada por Elis Regina no disco “Saudade do Brasil” (Elektra/ WEA, 1980).

¹³³ Balada de Guilherme Arantes e Nelson Motta, gravada pelo artista no disco “Calor” (CBS, 1986); e música do cantor e compositor do disco “Despertar” (CBS, 1985).

Braços abertos sempre a esperar/ Pois bem, cheguei/ Quero ficar bem à vontade, na verdade eu sou assim/ Descobridor dos sete mares, navegar eu quero!”.¹³⁴ O lirismo ingênuo da década de 1960 também é revivido nesse set musical, quando o *crooner* da banda *Paratodos* relembra a música “Sá Marina”, um sucesso de Wilson Simonal:

“Descendo a rua da ladeira/ Só quem viu, que pode contar/ Cheirando a flor de laranjeira/ Sá Marina *evem* pra dançar.../ De saia branca costumeira/ Gira o sol, que parou pra olhar/ Com seu jeitinho, tão faceira/ Fez o povo inteiro cantar.../ Roda pela vida afora/ E põe pra fora esta alegria/ Dança que amanhece o dia pra se cantar/ Gira que essa gente aflita/ Se agita e segue no seu passo/ Mostra toda a poesia do olhar”.¹³⁵

Os cavalheiros “fazem a ronda”, ou seja, andam ao redor do salão procurando um novo par. Nessa hora sutil entre uma música e outra, os cavalheiros se entreolham e se saúdam, demarcando territórios e mantendo a distância e o respeito. Se vêem uma dama dançando sozinha, já sabem estar diante de uma insinuação para que seja tirada para dançar. Um simples olhar ou jogo de quadris pode definir a situação e proporcionar a abordagem para a dança. Quando vêem que a dama está acompanhada, se dirigem primeiro ao homem da mesa, para saber, dependendo da situação, se é possível ou não fazer um convite para dançar. Classicamente o cavalheiro tira a dama para dançar, mas também pode ocorrer hoje em dia o contrário. O *crooner* risonhamente se solta na graça desenvolvida das salsas brasileiras, como “Ai, Ai, Ai, Ai, Ai”, de Ivan Lins: “Dança, roda e serpenteia/ Ou me leva então pra cama/ Ao som de *Guantanamera/ Noches de Copacabana*”.¹³⁶ Ou então em “La Mulata”, um antigo sucesso de Emílio Santiago:

“Nem é branca nem é negra/ Ela tem a canela na cor/
Não é minha, não tem dono/ Tem amor e não tem pudor./

¹³⁴ *Soul* de Michel e Gilson Mendonça, gravado por Tim Maia no disco “O Descobridor dos Sete Mares” (Polygram, 1983).

¹³⁵ Sucesso de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, lançado por Wilson Simonal no disco “Alegria Alegria Vol. 2, ou Quem Não Tem Swing Morre com a Boca Cheia de Formiga” (Odeon, 1968).

¹³⁶ Salsa de Ivan Lins e Victor Martins, sucesso do disco “Awa Iyô” (Velas, 1993).

Sabe mostrar os segredos do corpo/ Sabe fazer o que a gente quer/ ela não quer só um homem na vida/ Quer se exibir para quem quiser ver/ Dei-lhe dinheiro, meu corpo inteiro/ Mas a mulata se foi/ Meu travesseiro guarda seu cheiro/ Doce odor do amor”.¹³⁷

A banda passeia dos *hits* nacionais aos estrangeiros sem cerimônia. É na hora do “soltinho” que ocorre com maior frequência o exercício poliglota dos *crooners*, nem sempre bem-sucedido pelas dificuldades de pronúncia. Os conjuntos que tocam na Estudantina e em diversos outros clubes da cidade, principalmente no centro e no subúrbio, parecem seguir à risca a lição recebida por Tom Jobim: “Frank Sinatra dizia: ‘Meu filho, para ficar rico, você tem que fixar o repertório, escolhe algumas canções e depois não mexe! Que é para o cara que vai te ver não se decepcionar’. Aí você chega e não canta *Night and Day*, não dá...”.¹³⁸

F. B. Veiga, 18/Dez/2010.



Fotos 3.45 e 3.46 – Ao longo do baile, o ritmo acelera na gafeira: retratos do bolero e do “soltinho”.

¹³⁷ Salsa de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, gravada no disco de estreia “Emílio Santiago” (CID, 1975)

¹³⁸ Depoimento do maestro e compositor no filme “A Casa do Tom – Mundo, Monde, Mondo”, de Ana Jobim (2007).

Quando toca o sucesso de B. J. Thomas, “*Rock’n’Roll Lullaby*”,¹³⁹ com seu refrão melódico: “*Sha na na na na na na, it’ll be all right...*”, uma nostalgia envolvente toma conta do salão. Seguem os sucessos internacionais, como “*Don’t Worry, Be Happy*”, de Bob McFerrin,¹⁴⁰ e “*C’est Si Bon*”, um *fox* de Henri Betti e André Hornez gravado por diversos artistas, como Eartha Kitt, Yves Montand e Louis Armstrong. A sensação mais recente do baile é o *soul* “*Rehab*”, sucesso dançante de Amy Winehouse: “*They tried to make me go to rehab / But I said ‘no, no, no’*”.¹⁴¹ Mas como forma de animar o baile, a receita infalível da banda é tocar “*New York, New York*”, o clássico *fox* de Frank Sinatra.¹⁴²

Em um dos primeiros bailes que fui, estava no limite entre a pista e as mesas observando os casais, justamente no local que indica a disponibilidade para a dança, quando uma senhora de cabelos tingidos de loiro, aparentando setenta anos de idade, me ofereceu seus olhos e se aproximou me convidando para dançar. Diante da visão, que Simmel qualifica como “mediador de todas as ações e reciprocidades que podem nascer da troca de olhares entre duas pessoas”,¹⁴³ eu já sabia que se tratava de uma *expert*, pois havia notado sua habilidade em passos difíceis com um rapaz com idade para ser seu neto. Enquanto a expressão da senhora era de puro prazer, a dele revelava um enfado burocrático com aquela dança.

Estabelecido o primeiro contato físico e o reconhecimento mútuo ao iniciar os passos, sentindo seu perfume forte exalar, nossa primeira conversa foi em torno do ritmo da música, uma salsa ligeira, e ela logo tratou de demonstrar modéstia e se desculpar, pois não conhecia muito bem aquela dança. Era um artifício, uma forma de se medir a seu novo par, visivelmente um não-iniciado, antes mesmo que os corpos entrassem num acordo até então bastante difícil. Com alguns compassos, fui acertando mais a condução da dama no salão da Estudantina, ciente de que um cavalheiro disponível é considerado quase uma espécie em extinção. Diferentemente das mulheres, raros são os senhores de idade que frequentam os salões desacompanhados ou em dupla.

¹³⁹ Do disco “Billy Joe Thomas” (Wand Records, 1972). No Brasil, a música foi lançada na trilha sonora da novela “Selva de Pedra – Internacional” (Som Livre, 1973).

¹⁴⁰ Gravado pelo autor no álbum “*Simple Pleasures*” (EMI, 1988)

¹⁴¹ O sucesso da cantora britânica é de sua autoria e figura no álbum “*Black to Black*” (*Island Records*, 2006), sendo considerado um dos discos mais vendidos na década de 2000.

¹⁴² Música-tema do filme de mesmo nome, lançada nos cinemas por Liza Minnelli em 1977, o *fox* de John Kander e Fred Ebb foi gravado por Frank Sinatra no disco “*Trilogy: Past Present Future*” (*Reprise Records*, 1980).

¹⁴³ SIMMEL, 1981: 227.

De movimentos ágeis e pouca estatura, *dona* Terezinha se apresentou e logo me revelou sorrindo, sem titubear: “Estou procurando um namorado...”. Surpreso com sua investida, lhe perguntei, olhando para sua mesa onde o rapaz de tênis reluzente com quem dançava bebia seu refrigerante: “Mas a senhora não está acompanhada?...”. Ela contraiu o rosto e balançou a cabeça: “Nãããã... Aquele é meu *amigo de dança!*”, um eufemismo para se referir a seu “dançarino de aluguel” ou “*personal dancer*”, aparentando ter menos de vinte anos de idade. Apesar do embaraço inicial, essa foi uma curiosa apresentação que me permitiu me aproximar da senhora viúva, moradora de Niterói, e realizar uma entrevista reveladora com ela e com outro dançarino contratado um ano depois no clube *Helênico*, localizado na Rua Itapiru, no Rio Comprido.

Esse é um dos locais mais bem considerados do circuito da dança de salão, “o maior de todos os clubes”, conforme foi apresentado à antropóloga Virna Virgínia Plastino em sua etnografia dos bailes considerados “mais tradicionais” do centro do Rio de Janeiro: o *Helênico*, o *Clube dos Democráticos*, o *Bola Preta* e a Estudantina.¹⁴⁴ O processo de aprendizagem da dança de salão foi um importante aspecto dessa pesquisa antropológica, a partir da relação estabelecida pela autora com o saudoso dançarino Mário Ferreira, parceiro de Maria Antonietta por mais de cinquenta anos e “padrinho vitalício” da Gafieira Estudantina.

Como etnógrafo, também cheguei inicialmente a pensar em entrar em um curso de dança, ali mesmo na Praça Tiradentes; mas desisti logo na primeira aula, não suportando os modos de uma senhora matriculada em um curso iniciante querendo ensinar a dançar. Algumas damas que não dançam razoavelmente, por vezes, tentam dominar o movimento, invertendo as regras da dança. Se a troca de papéis de gênero é cada vez possível na vida contemporânea, essa se torna praticamente inviável numa dança entre iniciantes, estruturada sobre o princípio da condução masculina e da disposição feminina do “corpo-para-o-outro”.¹⁴⁵ Guiando a dama com a mão direita fixa em suas costas e medindo suas reações corporais, o cavalheiro segue a lógica “*non ducor duco*”, ou seja, “não sou conduzido, conduzo”, sem a qual a dança se torna resistente, uma disputa de forças como nas leis físicas de Newton.

Diante das dificuldades da primeira e única aula, resolvi então assumir minha falta de habilidade daí por diante e dar meus passos na gafieira sem aderir integralmente

¹⁴⁴ PLASTINO, 2006: 103.

¹⁴⁵ BOURDIEU, 2010: 79.

ao *mundo da dança*, o que me conduziria menos à aceitação plena entre os dançarinos e mais aos tropeços imponderáveis da pesquisa empírica, à mercê dos equívocos e “*anthropological blues*” no salão.¹⁴⁶ Cheguei à conclusão de que, se tivesse que aprender a dançar melhor, seria ali mesmo, nos bailes da Estudantina, com o que já sabia das festas familiares, somada à observação dos outros casais. Por prudência, procurei não tentar ousar qualquer passo mais elaborado, restringindo-me a dançar o básico e a admirar os movimentos dos competentes “pés-de-valsas”. Além disso, percebi que as aulas me levariam a observar mais o processo pedagógico nas academias do que a gafeira em si, desviando meu foco de pesquisa. Não havia, portanto, motivos para a conversão do pesquisador em exímio dançarino, uma fantasia fredastaireana que alimentei em sonho nos primeiros bailes. Ou, como bem diria o Prof. Marco Antonio da Silva Mello, um “encantamento participativo, a doença infantil do etnógrafo”.¹⁴⁷

Com sua sociabilidade em movimento, o ambiente do salão abre ou reduz espaço para os casais, simulando o espaço social conforme o prestígio dos homens e mulheres como dançarinos. E o meu, naturalmente, era nenhum, mas decidi assim mesmo me arriscar, ciente das minhas limitações. Nas vezes em que me aventurei na pista da Estudantina, pude contar com a paciência e com a cumplicidade da aluna Iane Garcia – já iniciada na dança, porém dando os primeiros passos na pesquisa de campo – de quem recebia gargalhadas quando forçava um giro para o lado errado e também alguns sorrisos quando acertava um passo diferente.

Certa vez dançando com Iane, pisei levemente no pé de um dançarino negro. Sei que não foi forte, pois logo recuei o passo, mas pude observar sua reação exagerada na expressão e no olhar de censura diante de um gesto sabidamente involuntário. Senti que estava me dizendo duramente com os olhos que eu não sabia dançar. Em “História dos Nossos Gestos”, Luis da Camara Cascudo considera que pisar no pé é “desafiar. Provocar luta proposital. (...) A pisadela sugere premeditação acintosa”, mesmo quando sem intenção. Em menor escala, os esbarrões também podem gerar algum mal-estar na pista, embora o autor afirme que seja “possível prever o *encontro*, mas nunca o *esbarro*”.¹⁴⁸ Por vezes, movimentos bruscos e estabanados podem resultar em golpes violentos e transformar a dança em luta corporal. A professora Maria Antonietta contou, em reportagem para o *Jornal Hoje* em 1983, que tinha técnica para se defender

¹⁴⁶ MATTA, 1978: 30-31.

¹⁴⁷ Expressão referida em MELLO *et al.*, 2007: 258.

¹⁴⁸ CASCUDO, 1987: 230-231.

dançando, o que não a impediu de levar uma cotovelada no queixo de um mau dançarino, resultando em dentes quebrados no golpe.



Logo pude perceber que o ambiente do salão educa e, ao mesmo tempo, reprime, com seus acordos tácitos subterrâneos, para além das regras explicitadas nos “estatutos”. Tem seus ares pedagógicos e, por muitas vezes, também é cruel, condenando senhoras arrumadas para o baile ao terrível “chá-de-cadeira”, à espera infundável de um convite ou a sucessivas recusas para a dança, ou ainda gargalhando de quem leva um tombo. Goffman observa que, quando um indivíduo “tropeça, escorrega ou age de alguma outra forma desajeitada ou inadequada, ele se escancara para comentários jocosos, pois precisará de uma demonstração dos outros que enxergam essa atividade como algo que não prejudica seu eu adulto”.¹⁴⁹ Na gafeira, entretanto, o riso depois da queda ameaça a reputação dos dançarinos. Ao pé do ouvido, o garçom Reno me cochicha: “Você viu aquele casal que caiu durante o baile? Na mesma hora, ela foi para a mesa dela, pegou a bolsa e foi embora daqui chorando”. A extensão do vexame, diante das interjeições de espanto, das mãos estendidas em amparo, dos olhares, cochichos e risadas, não deu alternativa ao casal senão voltar para casa. Sua noite

¹⁴⁹ GOFFMAN, 2010: 140-141.

acabou ali, no instante da queda, como se sua moral estivesse irrecuperável, despejada como parafina no assoalho de madeira.

Assim como cair no meio do salão ou machucar seriamente alguém, algumas situações podem ir muito além de um desconforto leve e aparente – como as de uma dança recusada ou interrompida, por exemplo – e configurar verdadeiras *situações de embaraço*. Podemos considerá-las como “uma lacuna lamentável em relação ao estado normal”, em oposição ao sentimento de comodidade, tal como define e analisa a sociologia de Goffman.¹⁵⁰ Em um baile na Estudantina, vi uma senhora enrubescer e sentar-se imediatamente no meio da música, por ter prendido seu salto alto na saia enquanto dançava. O movimento poderia ter rasgado sua roupa de cima a baixo ou até mesmo tê-la despido diante de todos na pista de dança, produzindo uma exposição indisfarçável do corpo com consequências graves para seu estado emocional. Segundo o autor, interessado no modo como se constrói um *vocabulário do embaraço* nas *interações face a face*:

“Se é verdade que, por uma *gaffe* ou um *faux pas*, um só indivíduo pode ser, de uma só vez, a causa do incidente, a pessoa embaraçada e aquela por meio de quem experimenta o embaraço, esse talvez não seja o caso típico, pois, nesses assuntos, as fronteiras do eu parecem particularmente fracas. quando um indivíduo se encontra em uma situação em que deveria ter vergonha, é habitual ver aqueles que o cercam ruborizarem com ou por ele, mesmo se ele for muito desprovido de amor-próprio ou de discernimento para fazê-lo espontaneamente”.¹⁵¹

O verso inicial de advertência de Billy Blanco afinal se cumpre: “Moço, olha o vexame!”. O *deslize*, o *passo em falso*, a *gafe* que tanto se pretende associar à palavra *gafeira*, se enquadra nesse tipo de situação em que “o embaraço parece contagioso: uma vez iniciado, se expande em círculos cada vez mais amplos”,¹⁵² desencadeando um momento de crise no salão de dança. São irregularidades dentro da regularidade, pois os

¹⁵⁰ GOFFMAN, 1974: 87.

¹⁵¹ *Idem, ibidem*: 89.

¹⁵² *Idem, ibidem*: 95.

“estatutos” não as condenam. Goffman prossegue com suas observações a respeito das reações de extremo embaraço e das dificuldades de se reconstruir a interação anterior:

“Existe, nos parece, um ponto crítico em que o indivíduo em emoção renuncia a dissimular ou a maquiar seu mal-estar: ele se afunda em lágrimas, gargalhadas de um rir histérico, tem uma crise de nervos, se lança em uma raiva cega, desmaia, cruza a próxima saída, ou então se enrijece, como que paralisado pelo pânico. Depois disso, é muito difícil para ele recuperar seu sangue frio”.¹⁵³

Muitos sentimentos contraditórios despertam e se misturam em uma “paixão ordinária”, expressão criada pelo antropólogo Christian Bromberger para definir atividades e ocupações favoritas, substituindo categorias genéricas e pouco elucidativas como “lazer” e “*hobby*”. O autor enfatiza como “os prazeres da paixão se alimentam primeiro das delícias da *expertise*: saber identificar, designar, argumentar”.¹⁵⁴ A dança social se enquadra nesse conceito, que o autor procurou reunir em coletânea de acordo com os seguintes aspectos: as atividades corporais (corrida, ciclismo), os esportes e jogos (futebol, motociclismo, concursos de ditados), o espaço doméstico (jardinagem, *bricolage*), a memória e o conhecimento (vinhos, genealogias, patrimônio e história local) e a espiritualidade (medicina alternativa, esoterismo). Segundo Bromberger:

“A paixão não é doravante mais concebida e percebida como um fenômeno sofrido, uma deterioração da vontade, mas ao contrário como sua expressão, como a manifestação da liberdade criativa, de uma escolha construtiva, ratificada pela consciência, dando sentido a uma existência autêntica”.¹⁵⁵

¹⁵³ *Idem, ibidem*: 92.

¹⁵⁴ BROMBERGER, 1998: 29.

¹⁵⁵ *Idem: ibidem*, 25.

No terreno das “paixões ordinárias”, a dança de salão estimula a competição e provoca sentimentos próprios das relações amorosas, que, por sua vez, podem ou não ser incitadas pela sintonia de movimentos, pela sinestesia e pela proximidade corporal. Às vezes, o encontro na dança é mal-sucedido e gera frustração; outras vezes, ao contrário, produz um prazer enorme, que Cartola tão bem sintetizou em um de seus sambas: “Na febre da dança/ Senti tamanha emoção/ Devorar-me o coração/ Divina dama...”.¹⁵⁶ Carminha Rica, antiga frequentadora da Gafieira Elite e personagem conhecida da noite carioca, declarou aos biógrafos de Geraldo Pereira:

“Era uma delícia ser conduzida nos braços de um homem... Um bom dançarino, de preferência. Era assim como uma meia capitulação física. Num certo sentido admitia uma compreensão. Uma compreensão mais completa, que era futura, temida, desejada, indefinida, de parte a parte”.¹⁵⁷

Para um não-iniciado como eu ou para uma pessoa de mais idade, o acanhamento e a solidão são sentimentos constantes na gafieira, diante do temor de não agradar. Pois como observa Georg Simmel, “o agradar é a fonte em que se alimentam o ter e o não-ter quando devem se transformar para nós em prazer ou sofrimento, desejo ou temor”.¹⁵⁸ Por vezes, um rapaz tímido só consegue investir-se de coragem e tirar uma moça para dançar quando o baile já está chegando ao fim.¹⁵⁹ Esse sentimento ambíguo de “ter” e “não-ter”, tão característico do jogo amoroso, também é próprio da dança de salão, onde a “psicologia do coquetismo” analisada por Simmel se apresenta sob variadas formas, embora nem sempre intenções românticas ou sexuais definam a interação. Na entrevista realizada com o pesquisador de música Sérgio Cabral, antigo frequentador das gafieiras *Elite do Méier* e *Danúbio do Irajá*, observou que:

¹⁵⁶ Verso do samba “Divina Dama”, primeiro sucesso de Cartola, lançado em 1933 por Francisco Alves, regravação pelo autor em especial da TV Cultura (1973) e também por Chico Buarque, no projeto “Chico Buarque de Mangueira” (BMG Brasil, 1997).

¹⁵⁷ CAMPOS *et al.*, 1983: 81.

¹⁵⁸ SIMMEL, 2006a: 94.

¹⁵⁹ KANT DE LIMA, com. pess., lembrando bailes da década de 1960 no interior de Santa Catarina.

“Havia algumas coisas características de gafieira: uma que era o grande respeito. Na minha adolescência, eu me lembro muito assim, era normal você ir a um baile... Uma festa onde tinha um baile, o que era comum, nas casas de família, aí se dançava com tendências, digamos, concupiscentes. Porque, na verdade, se apertava a moça e tal, e às vezes começava um caso ali. Na gafieira não tinha isso não! Era um lugar que você tinha que respeitar.

Outra coisa que eu me lembro é que havia uma mentalidade na gafieira de desprezo a trabalhador. Tanto que uma coisa que eu ouvia em gafieira era o seguinte: ‘sábado eu não venho aqui, sábado é dia de operário’. Porque era o dia que o operário podia ir e acordar tarde, em dia de semana ele não podia. A outra coisa que eu me lembro também era o cara que se sentava e começava a se interessar por uma das mulheres da casa. E, para isso, ele enchia a mesa de cerveja, e não era aquele negócio, tomar a cerveja e o garçom levar a garrafa não! Quanto mais garrafas, mais o cara estava provando, demonstrando à mulher que tinha dinheiro. Essa era uma das coisas da vida na gafieira”.¹⁶⁰

Sentimentos de orgulho e de desprezo são comuns, como apareceram em um comentário dirigido a mim, quando *dona* Terezinha teve seu convite recusado por Valdeci de Souza, um exímio dançarino sentado comigo à mesa: “É assim, ele me esnoba!!!”. Evidentemente, o “não” é sempre um risco. Por conta de seu vasto circuito, a dança social me levou a conhecer bairros nos limites da cidade (ver anexo: Mapas 8 a 16). No baile “Segunda Sem Lei”, no *Castelo da Pavuna*,¹⁶¹ considerado um dos mais originais do subúrbio carioca e dentro do espírito de oposição ao mundo do trabalho

¹⁶⁰ Entrevista com Sérgio CABRAL, 19/Out/2009.

¹⁶¹ O *Castelo da Pavuna* fica na Rua Prof. Lindolfo Gomes, nº. 3, ao lado da estação de metrô da Pavuna. Agradeço a Iane Garcia e a Ioneth Oliveira, que me levaram para conhecer esse templo *kitsch* situado nos limites do circuito da dança de salão carioca, e também ao saxofonista Robinson, que logo notou que eu “não era dali” e veio conversar comigo no intervalo da apresentação da banda *Brasil Show*.

referido por Sérgio Cabral, uma senhora que me tirou para dançar simplesmente “me deixou na pista”, como se diz na gíria, quando percebeu que eu não era “bom de dança”.

Com dificuldade imensa para conduzi-la e girar os braços sobre sua cabeça, diante de sua alta estatura reforçada pelo penteado de laquê e pelo salto alto, soltei demais a dama, influenciado pelo nome da dança, “soltinho”! Em menos de um minuto, ela não se fez de rogada: virou as costas e foi embora. Percebi que duas moças sentadas numa mesa riram abertamente de nossa performance – no mínimo, incomum – pouco antes de seu impulso de cólera. Na Pavuna, desqualificado no salão, me senti um “pé-duro”, uma “tábua”! Em meio a um galpão com telha de amianto, parecendo uma garagem de ônibus, e muros pintados simulando as pedras de um castelo medieval, não tive dúvidas de que, ali, sob todos os olhos, eu era o mais desajeitado dos cavalheiros.

Uma “dama de maior cartaz”,¹⁶² no entanto, eventualmente pode querer dançar com um cavalheiro não-desenvolto, se houver segundas intenções de sua parte. Também em um baile do subúrbio, percebendo pelos gestos, toques e olhares que uma dançarina mais velha se interessava por mim, notei seu comportamento estudado em anunciar a largos risos para todo o salão que estava se divertindo comigo, demonstrando dançar livremente, manifestando um prazer infantil nos giros e passos do “soltinho” e rindo às gargalhadas: “Fazia tempo que não me divertia tanto assim!”. Na dança como no amor, segundo Georg Simmel, “a natureza da coqueteria feminina é jogar alternativamente com promessas e com retraimentos alusivos. (...) Seu comportamento oscila entre o ‘sim’ e o ‘não’, sem fixar-se em nenhum deles”, o que configura “seu caráter de flutuação”.¹⁶³ Ao analisar as considerações sociológicas de Simmel, Heitor Frúgoli Junior observa que o “jogo feminino *entre* oferecimento e recusa” corresponde a “uma modalidade da oposição básica entre proximidade e distância”,¹⁶⁴ tão característica da vida urbana e personificada na figura do *estrangeiro*.¹⁶⁵

Com a sabedoria de quem se casou por três vezes, todas elas com ex-alunos, Maria Antonietta declarou em entrevista: “A dança é uma faca de dois gumes, ela tanto

¹⁶² Expressão usada por Alcebíades Barcelos e Arnaldo Passos no samba “Dama Ideal”, gravado por Geraldo Pereira (1952) e por Luiz Melodia, no disco “Estação Melodia” (Biscoito Fino, 2007): “Você anda sumida lá da gafeira/ Por onde é que você tem andado?/ Você não aparece desde quinta ou quarta-feira/ Tenho saudades do seu requebrado/ A raça tem sentido muita diferença/ Você não sabe a falta que me faz/ O baile só é bom com a sua presença/ Você lá é a dama de maior cartaz/ Eu gosto de você porque se desmilingue/ Tanto faz no samba ou no *swing*/ Quando você não vai, a gente fica mal/ Porque na gafeira você é a tal”.

¹⁶³ SIMMEL, 1983: 174-175.

¹⁶⁴ FRÚGOLI JR., 2007: 10.

¹⁶⁵ SIMMEL, 1983: 188.

aproxima quanto separa”.¹⁶⁶ Apesar de a Estudantina ter “fama de casamenteira”, como se vangloria o produtor artístico Paulinho lembrando o grande número de casais que ali se formaram,¹⁶⁷ provocações e ciúmes são comuns entre parceiros de dança. Assim retratou o compositor Geraldo Pereira – um *habitué* da *Gafieira Elite*, desde 1940 até sua morte, em 1955 – em seu samba “Sem Compromisso”: “Você só dança com ele, diz que é sem compromisso/ É bom acabar com isso/ Não sou nenhum Pai João/ Quem trouxe você foi eu, não faça papel de louca/ Pra não haver bate-boca dentro do salão”.¹⁶⁸ Em muitos casos, por sua potencialidade perigosa, criando ambiguidades nas relações pessoais, a dança de salão pode não só iniciar, como também ameaçar ou mesmo desfazer um namoro ou casamento.

Antes dos animados sambas dançados a dois que encerram o baile, há um *set* musical dedicado ao forró, conferindo sentido à homenagem que a Gafieira Estudantina fez a Luiz Gonzaga em 1982, um dos destaques principais do painel de fotografias no salão. O “rei do baião” é lembrado por seu repertório mais alegre. Entre as preferidas da sequência nordestina, está a música “Sabiá”,¹⁶⁹ que as bandas costumam apresentar juntamente com “Só Quero um Xodó” e “Esperando na Janela”, sucessos de Gilberto Gil.¹⁷⁰ Lembrando mais um sucesso de audiência nas novelas, o *crooner* exagera na impostação da voz e canta “Você Não Vale Nada”, do grupo Calcinha Preta: “Você não vale nada mais eu gosto de você/ Você não vale nada mas eu gosto de você/ Tudo que eu queria era saber por que/ Tudo que eu queria era saber por que”.¹⁷¹ Ao longo de tantos bailes, pude perceber que o ritmo venerado nas animadas noites da Feira de São Cristóvão, e em outros tantos locais da cidade com expressiva presença de migrantes

¹⁶⁶ Entrevista para a coluna *Bate Papo*, do repórter Edney Silvestre, no jornal *RJ TV* - 1ª. edição, 04/Jun/2006.

¹⁶⁷ Há os que conheceram seus pares na gafieira, como o produtor teatral Moysés Ajhaenblat e o próprio *seu* Isidro, e outros que escolhem o salão para se casar, como fizeram João Paulo e Juliana HAMPSHIRE, jovens amantes de samba, a quem agradeço pela entrevista realizada em 01 de novembro de 2009.

¹⁶⁸ Samba de Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro lançado em 1944 pelo conjunto Anjos do Inferno, regravado por Chico Buarque, no disco “Sinal Fechado” (Phonogram, 1974), e ao vivo por João Gilberto em Montreux (Warner, 1985). Uma excelente descrição das noites da Gafieira Elite no tempo genial do compositor de sambas sincopados figura em sua biografia, no capítulo “Dançando a Dois nas Gafieiras”. CAMPOS *et al.*, 1983: 79-83.

¹⁶⁹ Xote de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, lançada pelo compositor em disco de 78 rotações (1951) e integra o repertório de diversos artistas como Fagner, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Alceu Valença e Zé Ramalho.

¹⁷⁰ A primeira música é de Dominginhos e Anastácia, gravada com sucesso por Gilberto Gil e Dominginhos em compactos simples (Philips, 1973). “Esperando na Janela” é um xote de Targino Gondim, Manuca e Raimundinho do Acordeom, gravada no disco “Gilberto Gil e as Canções de Eu, Tu, Eles” (WEA, 2000).

¹⁷¹ O forró eletrônico de Dorgival Dantas integra os discos de trilha sonora do filme “Chega de Saudade” (Universal, 2008) e da novela “Caminho das Índias” (Som Livre, 2009). Com cenas cômicas gravadas na Gafieira Estudantina, esse foi tema da fofosa personagem Norminha, interpretada pela atriz Dira Paes.

nordestinos, é, no entanto, desprezado pelos exímios dançarinos da gafieira, baseados na concepção de que “todo mundo sabe dançar forró”. Pude observar alguns casais mais meticulosos que sistematicamente saem da pista nesse momento, recusando um estilo considerado regional ou rural demais, em dissonância com a inclinação cosmopolita dos amantes da dança de salão.

O ritmo acelera e o salão imediatamente esvazia, com teclados estridentes imitando acordeons durante a apresentação de “Na Sola da Bota”, de Rio Negro & Solimões: “É na sola da bota/ É na palma da mão/ Bote um sorriso na cara/ E mande embora a solidão”.¹⁷² Essa incursão pelos *hits* mais populares da música sertaneja, ainda é uma novidade pouco cultivada nesse salão e parece não agradar muita gente, estranha à temática, ao figurino e mesmo ao seu modo de dançar. As restrições ao ritmo chamado de *batidão sertanejo* na gafieira evidenciam as linhas de clivagem entre o urbano e o rural na produção e no consumo musical no país.¹⁷³ Pude observar essa oposição estética ao contrastar esta pesquisa etnográfica com minha experiência anterior na Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, em Goiás. Nessa grande celebração popular, a diversão dos *foliões* se estrutura basicamente em torno desse tipo de música, tanto nas fazendas (*pousos de folia*) quanto nos *ranchões* instalados pela cidade, formando a base de sua dança social com outras regras implícitas.¹⁷⁴

Por diversas vezes, estive na Estudantina em companhia de professores e colegas estrangeiros, ocasiões em que pude apresentar a Praça Tiradentes e o funcionamento da casa que, há décadas, é um dos epicentros da dança social no Rio de Janeiro. Embora as conversas fossem dificultadas pela música em alto volume, essas oportunidades eram preciosas pela variedade imensa de elementos a observar em cena, tal como observou Matthieu de Castelbajac, doutorando na *École des Hautes Études des Sciences Sociales* que esteve em baile em novembro de 2010, juntamente com as colegas Halima M’birik e Soraya Silveira Simões. O assíduo Mestre Osvaldo, transmitindo muita simpatia, se aproximou da jovem Halima no final do baile e, se comunicando por gestos, comandou uma breve aula de passos de samba para ela e seus amigos.

Antes disso, por sugestão do Prof. Mello, eu já havia estado em duas ocasiões na Estudantina com colegas franceses da *Maison Méditerranéenne des Sciences de*

¹⁷² Música-título do disco “Sola da Bota” (Universal, 2003), de Rionegro & Solimões, fez parte da trilha sonora da novela “América”, de Glória Perez (TV Globo, 2005).

¹⁷³ A esse respeito, ver o capítulo “Música sertaneja é esse negócio”, in TINHORÃO, 2006: 205-211.

¹⁷⁴ VEIGA, 2002: 67-68.

l'Homme - MMSH em Aix-en-Provence: em novembro de 2009, Samuel Bordreuil e Anne Lovell puderam observar o baile de cima, acomodados sozinhos no mezanino, e Marc Bordigoni e Delphine, em agosto do ano seguinte, sentaram-se comigo entre o palco e a pista. Em fevereiro de 2011, levei ao baile o sociólogo Allain Bategay, pesquisador do *Laboratoire Méditerranéen de Sociologie* (LAMES/MMSH-CNRS), juntamente com Evelyne Gobira e Massoud Younes, da *Université Saint-Joseph*, no Líbano. Esse último ficou encantado com a desenvoltura corporal dos frequentadores da Estudantina e disse que nunca esteve antes em um lugar em que tanta gente dançava tão bem: “*C’est spectaculaire ce qu’ils dansent bien!*”.

O baile já estava quase no fim quando o dançarino Jorge da Silva, mais conhecido como “Pelé”, negro criado entre os malandros da Lapa e a Vila da Penha, pediu para se sentar em cadeira livre ao meu lado, vizinha à nossa mesa na beira da pista. Licença concedida e logo Pelé manifestou a mim o desejo de dançar com Evelyne Gobira, que estava elegantemente vestida de vermelho. Com sutileza, não se dirigiu a ela nem a seu companheiro Alain Bategay, preferindo recorrer a mim, um velho conhecido, para melhor entender as relações em jogo ao redor daquela mesa. Disse-lhe então que ele poderia tirá-la para dançar, que não haveria problema.

Foram então dançar um forró juntos, ao som de um sucesso do Trio Dona Zefa: “Tomo uma batida linda/ E a noite termina na base do xenhenhém/ Hum, ai! Um beijo na sua nuca/ Hum, hum! Lá na Barra da Tijuca/ Hum, ai! Que coisa maluca!/ Hum, hum! Lá na Barra da Tijuca”.¹⁷⁵ Evelyne tem casa na praia de Itaúnas, no extremo norte do Espírito Santo, e já conhecia essa música, um sucesso no lugar. Disse ter aprendido a dançar nessa praia capixaba, de onde emergiu uma nova onda de sucesso do forró na década de 1990, contagiando os grandes centros urbanos do país e dando origem a um subgênero que passou a ser conhecido como “forró universitário”.¹⁷⁶

3.4. A hora e a vez do samba

No segundo intervalo da banda, Pelé costuma atravessar várias vezes o salão sem conter a ansiedade dos momentos finais do baile. Vestindo um elegante terno

¹⁷⁵ O Trio Dona Zefa, de Campinas (SP), gravou com sucesso a música “Fungado na Barra”, de Ary Soares e Candango do Ipê, no CD “Forró do Talarico” (2005).

¹⁷⁶ Cf. ALVES, 2004: 38; PERNA, 2005: 125.

branco, sua cor preferida, e uma gravata dourada sobre uma camisa preta, é figura obrigatória na gafieira. Começa a sequência de sambas sincopados e os melhores dançarinos se esmeram em conseguir um par e um lugar na pista. É hora de se exibirem no salão com passos sofisticados, que caracterizam o estilo de dança que as academias convencionaram ensinar como “samba de gafieira”. São passos como o “puladinho”, o “cruzado” e o “pica-pau”, a “cadeirinha”, o “balão apagado”, uma herança do maxixe, e os difíceis “pião” e “bicicleta”, só para iniciados. No “pião”, por exemplo, um passo típico de exibição, o casal gira em torno de um eixo comum e rodopia por todo o salão.¹⁷⁷

F. B. Veiga, 18/Jul/2009.

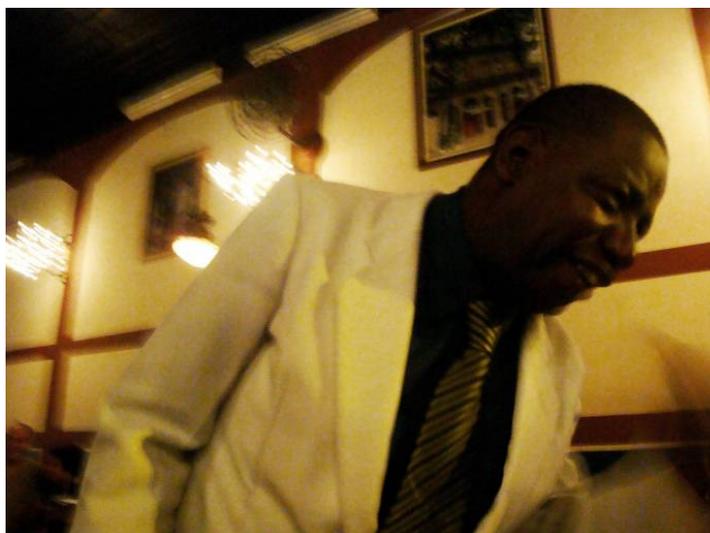


Foto 3.48 – A elegância de Pelé no intervalo do baile.

O semblante compenetrado das mais desenvoltas senhoras, por vezes fechando os olhos e esboçando levíssimos sorrisos de aprovação, mostra como a dança é levada a sério na Estudantina. Quando bem praticados, são admiráveis, os passos ensaiados são bonitos de se ver. No entanto, a professora Maria Antonietta se irritava muito com o que

¹⁷⁷ Tentativas recentes de padronização dos passos aparecem desde julho de 2001 com a iniciativa dos profissionais da dança de criarem o “*syllabus* da dança de salão brasileira”, buscando fixar características de estilos considerados tradicionais como o “samba de gafieira” e adotar uma série de passos padronizados, divididos em três níveis de dificuldade (PERNA, 2005: 143-145). Essa mobilização iniciada no Rio de Janeiro tem como interesse a introdução do estilo em competições internacionais de “dança esportiva”, em países como Estados Unidos, Itália, Alemanha, Austrália e Japão, seguindo os caminhos trilhados pelo tango argentino e pela salsa caribenha. Para uma descrição coreográfica de alguns passos do “samba de gafieira”, ver SÃO JOSÉ, 2005: 178-183.

considerava excessos de exibicionismo, subvertendo a “ronda” no salão e não deixando espaço para outros casais: “Fico triste quando percebo que o prazer da dança está acabando. Estão transformando a dança em coisa de circo, em balé clássico ou em ginástica olímpica. A dança de salão não tem nada a ver com isso, ela é prazer”.¹⁷⁸ O exibicionismo nos salões, do ponto de vista dos velhos dançarinos autodidatas, tem a ver com a influência de passos do tango no “samba de gafieira”, com o excesso de pompa e expressividade que caracteriza o exercício dessa que acabou sendo considerada no Brasil a mais nobre entre as danças populares.

Velhos dançarinos que frequentam a Estudantina são disputados pelas damas na pista, como é o caso de Kiko, João, Elso, Osvaldo, Valtinho e Pelé, e como acontecia no passado com dançarinos *habitués* das antigas gafieiras e clubes do subúrbio, como Esquerdinha, Bolinha, Dominguinhos,¹⁷⁹ Russo, Waldir Mattos,¹⁸⁰ Franci, Amaury, Celsinho, Mário Ferreira, Trajano e Mário Jorge¹⁸¹. Esses dois últimos foram citados até em cena de competição entre dançarinos de gafieira no samba-de-breque “Baile no Elite”, de João Nogueira e Nei Lopes.¹⁸² Logo que vi João se aproximar, um simpático senhor de cabelos brancos, perguntei como ele estava. Lembrei-me que, quando Samuel Bordreuil e Anne Lovell estiveram comigo na Estudantina, puderam admirá-lo e elegê-lo de longe como o melhor dançarino daquela noite. Em resposta à minha pergunta, João esbanjou saúde e fez uma exibição solo de passos para mim. Demonstrando suas habilidades exímias na dança, se apoiou em uma cadeira e fez uma “bicicleta”, passo muito difícil em que o cavalheiro inclina o corpo e, de lado, escorrega os dois pés ao mesmo tempo no assoalho em ritmo acelerado. Eu e Massoud Younes, que também presenciei a incrível cena, respondemos com largos sorrisos àquele espetáculo a parte.

Diante das formas de *legitimação pelo olhar*, a competição por prestígio entre dançarinos na Gafieira Estudantina coloca em questão os limites geracionais entre velhos e jovens no salão. Nessa noite quente de verão carioca, os dançarinos mais novos suavam em bicas, muitos deles contratados por senhoras para dançar, enquanto João permanecia com sua camisa cáqui de manga curta incrivelmente seca durante o baile, mesmo sem deixar um minuto sequer a pista de dança. “Ele se movimenta só o mínimo”, comentou Alain Battegay, ao observar como a dança dos mais velhos era mais

¹⁷⁸ DRUMMOND, 2004: 116.

¹⁷⁹ Citados em entrevista por Carlinhos de JESUS, 22/Mai/2009.

¹⁸⁰ Citados em entrevista por Jaime ARÔXA, 06/Ago/2009.

¹⁸¹ Referidos por PERNA, 2005: 68-71.

¹⁸² Samba gravado por João Nogueira no disco “Vida Boêmia” (EMI-Odeon, 1978).

sensível, econômica e menos técnica, enquanto a dos jovens era mais exagerada, performática e demonstrativa, “uma dança para os outros”. A respeito das disputas entre cavalheiros, Pelé respondeu afirmando sua autoridade pela precedência no salão:

“Não me aborreço porque eu sou cabeça feita. Só que tem uns caras que querem fazer gracinha e eu não aceito as gracinhas deles. Fico na minha, mas também não mexe comigo, que fica difícil! Eu sou registrado, eu sou sindicalizado. Então eu tenho pé no chão, eu tenho quarenta anos de estrada, essa *galera* não chega nem a meus pés!”¹⁸³

Há uma sociabilidade própria dos salões populares de dança como as gafieiras, que se configuram como *ambientes multivocais*. Os encontros padronizados ali vigentes não se definem pela classe social, cor da pele, nível econômico, profissão, grau de instrução, bairro ou região de residência ou mesmo pela idade, mas unicamente pelo interesse compartilhado na dança social. Ali cultivam juntos seu exercício cotidiano e o próprio atributo de saber dançar. Com o tempo, ao se frequentar variados ambientes de dança, vai se adquirindo competência visual até mesmo para saber se um cavalheiro aprendeu a dançar em bailes ou se teve aulas com esse ou aquele professor. Quando um passo ousado de Jimmy de Oliveira se apresenta em um samba *funkeado*, ou uma expressão romântica de Jaime Arôxa se insinua em um bolero, o estilo do dançarino o denuncia, torna evidentes suas linhagens. Assim, um bom dançarino é capaz de revelar seu talento não só na dança, mas na observação das tendências, a partir da identificação de passos e estilos diversos.¹⁸⁴

O sociólogo alemão Georg Simmel buscou compreender o sentido da sociabilidade a partir da valorização dos encontros em sua forma mais pura e simples, considerando menos importantes o conteúdo da conversação ou mesmo os propósitos do

¹⁸³ O dançarino Jorge da SILVA, conhecido como “Pelé”, foi entrevistado por mim em 11 de agosto de 2009 nas mesas do *Restaurante Sobre as Ondas*, na orla de Copacabana. Agradeço a ele por se dispor a uma conversa fora do ambiente musical da Estudantina. O restaurante, que integrava o circuito de bailes da cidade, foi fechado e desapropriado no mesmo ano, juntamente com a *Boite Help* e em meio a polêmicas na imprensa, para a construção da nova sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

¹⁸⁴ Tal como o dançarino Mário Ferreira procedeu em seu diálogo com a antropóloga Virna PLASTINO, 2006: 63-64.

“estar com um outro, para um outro, contra um outro”,¹⁸⁵ ao valorizar as “ações de reciprocidade consciente entre os indivíduos”¹⁸⁶ e os aspectos que configuram sua *forma lúdica*.¹⁸⁷ Segundo o autor:

“Na pureza de suas manifestações, a sociabilidade não tem propósitos objetivos, nem conteúdo, nem resultados exteriores, ela depende inteiramente das personalidades entre as quais ocorre. Seu alvo não é nada além do sucesso do momento sociável e, quando muito, da lembrança dele. Em consequência disso, as condições e os resultados do processo de sociabilidade são exclusivamente as pessoas que se encontram numa reunião social. Seu caráter é determinado por qualidades pessoais, tais como amabilidade, refinamento, cordialidade e muitas outras fontes de atração. Mas exatamente porque tudo depende de suas personalidades, não é permitido aos participantes realçá-las de maneira demasiado evidente”.¹⁸⁸

Em encontros sociais como os de um baile noturno, o tato opera com sua função reguladora, com “a redução da autonomia e da exacerbação pessoal”.¹⁸⁹ É justamente por alguns jovens frequentadores realçarem demais suas personalidades como dançarinos que ocorre um conflito de gerações na pista de dança da Estudantina, no afã de transformá-la em palco de um espetáculo ou de um disputado concurso de dança. Não é à toa, afinal, que, no artigo quarto dos “estatutos da gafeira”, figura a proibição em se “dançar espalhafatosamente, incomodando os demais dançarinos”, o que nem sempre é cumprido no jogo das exibições pessoais. Simmel ressalta que “a discrição, que é a condição primeira da sociabilidade, no que diz respeito ao comportamento de uma pessoa em relação a outras, é igualmente muito exigida com respeito à relação

¹⁸⁵ SIMMEL, 1983: 168.

¹⁸⁶ FRÚGOLI JR., 2007: 10.

¹⁸⁷ Para uma análise do conceito de sociabilidade formulado por SIMMEL no contexto da dança de salão carioca, ver também ALVES, 2004: 41-43; e MASSENA, 2006: 89.

¹⁸⁸ SIMMEL, 1983: 170.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*: 170.

consigo mesmo”.¹⁹⁰ Assim, os casais mais velhos procuram se fiar mais pelo comportamento discreto do que pela agitação excessiva de pernas, braços e quadris.

Ao observar que “a sociabilidade é o jogo no qual se ‘faz de conta’ que são todos iguais e, ao mesmo tempo, se faz de conta que cada um é reverenciado em particular”,¹⁹¹ o autor chama atenção para o “caráter superficial da sociabilidade”, como nada mais além de uma “fuga da vida ou suspensão meramente momentânea de sua seriedade”.¹⁹² Observa também sua analogia com o jogo e com a arte no que considera igualmente como sendo um “desvio da realidade”, com a qual, no entanto, mantém uma íntima relação. Desse ponto de vista, os impulsos, os desejos, os interesses, as amizades, as associações, as cooperações, as competições, os conflitos, as separações e as reaproximações formam os *jogos sociais* que caracterizam a sociabilidade. Todos esses elementos são perceptíveis em ambientes de dança social como a Gafieira Estudantina, ambientes que dispensam até mesmo a conversação para as interações fluírem. Simmel considera ainda que “a conversa é a forma mais pura e elevada de sociabilidade”, sem, no entanto, deixar de notar como possível exceção o olhar direto entre pessoas, por configurar um modo anterior e ainda mais básico de interação.¹⁹³

O terceiro e último *set* musical é o mais animado, pois traz uma alegre sequência de sambas sincopados para serem dançados a dois. As bandas de baile como a *Novos Tempos* e a *Brasil Show* se especializaram em arranjos de samba com levada de *soul* e *funk*, lembrando o estilo da consagrada *Banda Black Rio*, da década de 1970. Nessa hora, sucessos de Djavan estimulam o balanço e costumam animar a Estudantina, entre eles “Avião”, “Flor de Lis” e “Fato Consumado”: “Eu quero é viver em paz/ Por favor, me beija a boca/ Que louca, que louca!”.¹⁹⁴ O suor está no ar e no rosto dos dançarinos, enquanto tilintam colares, brincos e pulseiras de metal de algumas senhoras no salão. Enquanto os casais se divertem, os *crooners* cantam o *samba-rock* de Seu Jorge, trazendo a crônica bem-humorada de enlances amorosos com personagens femininos em “Burguesinha” e “Mina do Condomínio”.¹⁹⁵

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*: 171.

¹⁹¹ *Idem, ibidem*: 173.

¹⁹² *Idem, ibidem*: 180.

¹⁹³ *Idem, ibidem*: 177.

¹⁹⁴ A primeira das três músicas é mais recente e integra o álbum “Oceano” (Sony, 1989). As demais são sucessos do primeiro disco do compositor, “A Voz, o Violão, a Música de Djavan” (Som Livre, 1976).

¹⁹⁵ Músicas de Seu Jorge, Gabriel Moura e Pretinho da Serrinha, gravadas pelo compositor no disco “América Brasil” (EMI, 2006).

F. B. Veiga, 29/Nov/2008.



Fotos 3.49 e 3.50 – O trombonista e a *crooner* da banda *Devaneios*.

O repertório mais recente prossegue com músicas de Marcelo Camelo, líder do conjunto Los Hermanos, como “Samba a Dois”: “Quem se atreve a me dizer/ Do que é feito o samba/ Quem se atreve a me dizer?”.¹⁹⁶ Do mesmo compositor é “Cara Valente”, grande sucesso de Maria Rita em torno do tema da desforra amorosa, tocado com todo o suingue pelas bandas, para deleite dos baixistas e bateristas: “Não, ele não vai mais dobrar/ Pode até se acostumar/ Ele vai viver sozinho/ Desaprendeu a dividir/ Foi escolher o mal-me-quer/ Entre o amor de uma mulher/ E as certezas do caminho”.¹⁹⁷ A cantora também é lembrada com outro sucesso mais novo, o samba “Tá Perdoado”.¹⁹⁸

Como não poderia deixar de ser, o clássico de Billy Blanco, “Estatutos da Gafieira”, é executado pela banda para a animação dos saudosistas.¹⁹⁹ Mais um animado samba de Alcione que não pode faltar no baile foi composto por Wilson Moreira e Nei Lopes: “Se a vida é curta e o mundo é pequeno/ Vou vivendo morrendo de amor, ah!/

¹⁹⁶ Faixa de abertura do disco “Ventura” (BMG, 2003), composta por Marcelo Camelo e regravada ao vivo por Fernanda Porto (EMI, 2006).

¹⁹⁷ Lançada com grande sucesso no disco “Maria Rita” (WEA, 2003).

¹⁹⁸ Música de Arlindo Cruz e Franco, é a faixa de abertura do disco “Samba Meu” (WEA, 2007).

¹⁹⁹ Jorge Veiga e vários músicos da Orquestra Tabajara, como Manuel e Plínio Araújo, Zé Bodega, Heraldo Reis e Zé Menezes, fizeram uma gravação antológica desse samba para o disco de Billy Blanco da série “História da Música Popular Brasileira” (Abril Cultural, 1971). *In*: CORAÚCCI, 2009: 154.

Gostoso veneno”.²⁰⁰ De vez em quando, uma cantora relembra a homenagem que Maurício Tapajós, Aldir Blanc e Paulo Emílio fizeram à grande dama que dá nome ao salão: o samba “Antonietta na Gafieira”, uma evocação dos mais variados ritmos nacionais e estrangeiros, louvando as habilidades da mestra em todas as danças:

“Antonietta no *boogie* ou no tango/ No *mambo-jambo*,
cha-cha-cha/ É frevo, é choro, é no *fox-trot*/ No xote,
baião, lundu, no maracatu/ Nas *habaneras*, boleros, no
rock’n’roll/ Batuque, coco, hino, *hey-babu-riba*, *soull*
Maxixe, polca, quadrilha, forró/ Pra ela tanto faz/ Na
influência do *jazz*, rapaz!...”.²⁰¹

As autorreferências prosseguem com a música “A Volta da Gafieira”, um verdadeiro hino em defesa desses salões do repertório de Alcione, consagrada a “madrinha” da Gafieira Elite. O samba sincopado celebra o interesse dos jovens pela dança de salão da virada da década de 1970 para 1980, período em que *seu* Isidro reabriu a Gafieira Estudantina na Praça Tiradentes e que a direção do *Circo Voador* criou as inesquecíveis “Domingueiras Voadoras”,²⁰² com o clarinetista Paulo Moura e a vibrante Orquestra Tabajara, de Severino Araújo:

“Olha eu aí/ Levantando a minha bandeira/ Levantando
poeira/ Eu sou a gafieira (bem à brasileira!)/ Vejam só o
meu gingado/ Meu balanceado, meu modo de dançar/ Eu
sou arte, eu sou povo/ Estou aí de novo, voltei para
mostrar/ Minha ginga, minha dança/ Para nossas crianças
aprenderem/ Pra que no futuro, no sorriso puro/ Me
ajudem a viver/ Com esse socorro/ Perigo eu não corro

²⁰⁰ “Gostoso Veneno”, música-título do quinto disco da cantora (Polygram, 1979).

²⁰¹ Música gravada por Maurício Tapajós e Aldir Blanc no disco “Rio, Ruas e Risos” (SACI, 1984), com arranjo do maestro Nelsinho.

²⁰² Nas entrevistas realizadas com dançarinos como Carlinhos de JESUS, Stelinha CARDOSO, Jaime ARÔXA e Jimmy de OLIVEIRA, essas noites memoráveis da Lapa foram carinhosamente lembradas, frequentadores do “Chão de Estrelas Maria Antonietta”. Agradeço aos dançarinos pela recepção e também a Maria JUÇÁ, diretora do *Circo Voador*, pela entrevista gravada *in loco* sobre o tema, no dia 15 de Junho de 2009.

de morrer/ Mas se acontecer/ A juventude toma uma
atitude/ Pra me defender”.²⁰³

F. B. Veiga, 18/Jul/2009.



Foto 3.51 – Naípe de metais da banda *Brasil Show*: sax tenor, pistom e trombone esquentando o ritmo da gafieira.

O último *set* da banda relembra com entusiasmo sucessos da bossa-nova, marcados pelo ritmo sincopado. Dois temas de João Donato com suas harmonias marcantes estimulam os casais na pista: “A Rã”, com letra de Caetano Veloso, e “Bananeira”, feita em parceria com Gilberto Gil.²⁰⁴ Logo em seguida, os dançarinos se animam com “Samba de Verão”, de Marcos Valle,²⁰⁵ “Que Maravilha”, de Jorge Ben,²⁰⁶ e “Influência do Jazz”, de Carlos Lyra.²⁰⁷

²⁰³ Samba de Dedé da Portela e Dida, gravado no disco “Alcione” (Polygram, 1981).

²⁰⁴ A primeira foi lançada por João Gilberto em LP gravado no México (Philips, 1970) e a segunda pelo próprio João Donato no disco “Lugar Comum” (Philips, 1975).

²⁰⁵ Música feita em parceria com seu irmão Paulo Sérgio Valle, lançada no disco “O Compositor e o Cantor Marcos Vale” (Odeon, 1965), obtendo inúmeras regravações no Brasil e nos Estados Unidos.

²⁰⁶ Música de Jorge Ben e Toquinho, lançada no álbum “Negro É Lindo” (Philips, 1971) e regravada por diversos artistas.

²⁰⁷ Apresentada pelo autor no histórico show da bossa-nova no *Carnegie Hall* em 1962, figura nos discos “Depois do Carnaval – O Sambalço de Carlos Lyra” (Philips, 1963) e “A Arte Maior de Leny Andrade” (Polydor, 1963).

O baile vai recuando décadas e encerra em andamento acelerado, com temas clássicos de choro instrumental que alegravam as gafieiras antigas, como “Pedacinhos do Céu”, de Waldir Azevedo, “Lamento” e “Um a Zero”, de Pixinguinha, e a indispensável “Na Glória”, de Raul de Barros.²⁰⁸ Outra música favorita dos dançarinos há mais de meio século é o chorinho “Paraquedista”, composto pelo trombonista José Leocádio, um dos grandes sucessos da Orquestra Tabajara de Severino Araújo.²⁰⁹ Sobre o ritmo do samba no final do baile, o dançarino Josenyr Silveira, cuja habilidade na execução do passo “puladinho” é notável,²¹⁰ comenta que:

“Hoje, os dançarinos dizem e pensam que o samba de gafieira é ‘pauleira’, mas não é assim. É aquele samba gostoso de dançar, não é? Aquele samba mais lento. Isso é um samba de gafieira também, que chamam de samba sincopado. Eu não sei por que [o baile] acelerou. Fui a São Paulo me apresentar e dancei ‘Dama Ideal’, um samba antigo com regravação do Luiz Melodia. Escolhi essa samba por ele ser um autêntico samba de gafieira.

As orquestras, as bandas de antigamente, quando faltavam cinco minutos para terminar o baile, entravam no samba acelerado, porque o resto era tudo sambinha assim. Eu acho que era para o pessoal ficar com saudade e voltar pro outro baile, não é? [risos] Ficar com gostinho de quero mais, deve ser isso!”²¹¹

Os bailes, ainda mais que as situações na entrada da gafieira, dão uma impressão de tempo cíclico, mesmo com algumas renovações de repertório, sujeitos a alterações e modismos. Na medida em que se frequentam os bailes, mais se confundem na memória.

²⁰⁸ Gravadas pelos próprios autores instrumentistas em discos de 78 rotações, nos anos de 1951, 1928, 1946 e 1949, respectivamente, com grande quantidade de registros posteriores.

²⁰⁹ Cf. CORAÚCCI, 2009: 168. O “choro de gafieira”, lançado por José Leocádio e a Orquestra Tabajara em disco de 78 rotações (Continental, 1946), foi regravado por diversos músicos e cantores, entre eles Jorge Veiga, Raul de Barros, Ademilde Fonseca e Altamiro Carrilho.

²¹⁰ Passo em que o casal realiza movimentos rápidos jogando os pés para trás e cruzando as pernas em pequenos pulos.

²¹¹ Entrevista com o dançarino Josenyr SILVEIRA, ex-integrante do grupo “Os Mais da Gafieira”, realizada na casa de festas *La Maison Sully*, em Vila Valqueire, no dia 11 de julho de 2009. Agradeço a Iane Garcia pelo contato e pela participação na entrevista.

O que se fixa, por vezes, são as companhias – não as músicas, nem os dias, nem os meses ou mesmo os anos – em épocas difusas na lembrança dos *habitués*. Pude também observar a dificuldade deles em explicá-los em palavras e não com o corpo inteiro. Talvez por essa razão, Antônio Aragão, do jornal *Falando de Dança*, tenha me dito certa vez que os dançarinos não tinham memória, pois não guardavam datas nem ocasiões e misturavam histórias e fatos com facilidade.

Pensei comigo que a falta de apego à memória atribuída aos dançarinos talvez correspondesse à sua forma de expressão na dança, ligada basicamente ao momento presente. Se as músicas do repertório das bandas, assim como as pinturas e fotografias dos murais da Estudantina, conduzem inevitavelmente ao passado, o tempo da dança é agora. Antes não importa e depois pode ser uma oportunidade perdida... Além disso, a dança parece falar por si, ignorando palavras, valorizando os códigos corporais e dispensando explicações. Todo o resto, numa inversão de linguagens, chega a ser banal, parece mera superficialidade.

F. B. Veiga, 19/Jul/2009.



Foto 3.52 – Encontros finais na pista de dança.

O baile está quase terminando e o salão, aos poucos, vai desfazendo sua atmosfera ritual, restando apenas os clientes pagando suas contas. Antigamente,

conforme registrou Sérgio Cabral, esses momentos finais eram chamados de “hora da friagem”, quando e os candidatos a *crooner* se apresentavam ao maestro para um teste com a orquestra. Foi assim que Elizeth Cardoso iniciou sua carreira de cantora e começou a mudar de vida, deixando a atividade de *taxi-girl* no *Dancing Avenida* e passando a cantar lá mesmo, no conjunto do clarinetista Dedé.²¹²

Na Estudantina, assim que a banda termina de tocar, lá pelas duas horas da manhã, alguns poucos casais seguem dançando ao som mecânico selecionado pelo DJ Wilson. Uma das providências do *staff* da casa é acender as luzes do salão. Muitos casais já se foram e os garçons se sentam nas mesas para fazer as contas de seus rendimentos naquele dia. Os dançarinos param para conversar e, esbanjando energia, rir uns dos outros e se provocar nas mesas, retomando o jogo verbal de insultos sem importância que caracteriza também as conversas dos funcionários da entrada e dos garçons entre si. Brincam, se comparam no virtuosismo, lançam desafios, falam em duplo sentido, comentam a programação e se despedem até o próximo baile.

A programação da Estudantina articula o centro e o subúrbio da cidade em torno das mesmas atrações e formas de divertimento urbano. Parte considerável de seu público fiel mora na Zona Norte e trabalha na chamada “área central de negócios”. O próprio pessoal da casa vive esse percurso constante e pendular: *seu* Isidro vem de Ramos, Paulinho da Tijuca, e assim por diante. Além do movimento entre centro e periferia, a programação semanal da gafeira articula gêneros de música e de dança nacionais e estrangeiros: se na quinta ela é totalmente americanizada, na sexta evoca o samba e a brasilidade como valor.

O baile de sábado é também a síntese do encontro cultural entre a música negra norte-americana e a música carioca, o encontro das *big bands* de *jazz* com os regionais de samba e de choro e uma boa dose de romantismo, em um repertório cantado em ritmos idiomas variados. Essa vertente musical que combina o samba, o choro, o *jazz* e os ritmos latinos voltada para a dança de salão teve como marco inaugural o conjunto *Oito Batutas*, formado por Donga e Pixinguinha em 1919, seguida por décadas pela Orquestra Tabajara de Severino Araújo e seus expoentes, como K-Ximbinho e Zé Bodega, e resultando em outros grandes talentos das “palhetas e metais”, como Raul de Barros, Paulo Moura e a dupla Zé da Velha & Silvério Pontes.

²¹² CABRAL, s. d. [1994]: 59.

4. DO PALCO AOS BASTIDORES

“Vezes sem conta a competição consegue o que habitualmente só o amor pode fazer: adivinhar os mais íntimos desejos do outro, antes mesmo do outro ter consciência deles.”

(Georg Simmel, *A Competição*)

“Soy de la opinión del cuco

Pájaro que nunca anida

Pone el huevo en nido ajeno

Otro pájaro lo cria.”

(*Jota del Cuco*, transmitida por Isidro Page Fernandez)

4.1. Do prazer ao negócio

“Quantas oportunidades na vida você já perdeu por não saber dançar?...”. Com essa pergunta instigante publicada em prospectos, se fazia o anúncio da antiga *Academia Moraes*, chamando atenção para a importância da dança em encontros festivos e ocasiões sociais. A indagação buscava estimular a reflexão sobre a memória pessoal do leitor da época e provocar seus sentimentos, pois, diante do rigor dos códigos sociais de então, saber dançar era um atributo pessoal indispensável. Em meados do século XX, os manuais de boas maneiras recomendavam claramente:

“Quando um rapaz aceita um convite para um baile ou ‘soirée’ tem por obrigação dançar. Quem não gosta de dançar não aceita convites dessa natureza. (...) Infelizmente ainda existem os que aceitam convites para dançar e passam recostados comodamente num sofá macio ou escorando a porta como um ente inútil. Os que assim agem devem ser riscados da lista de convites para as próximas reuniões dançantes, salvo quando se tornam

úteis integrando o grupo dos que palestram e não dançam”.¹

Na década de 1940, a cartografia da dança de salão carioca se estabelecia definitivamente nos arredores da Praça Tiradentes. Ali se concentravam as gafieiras, com seu público de menor poder aquisitivo e as aulas de danças afro-brasileiras de Mercedes Baptista na antiga Estudantina; os *dancings*, animados pela presença cativa das *taxi-girls*; os teatros de revista, com suas dançarinas atuando em diversos espetáculos em cartaz; e a sede dessa que era então a única escola de dança de salão existente na cidade.

F. B. Veiga, 02/Jun/2010.

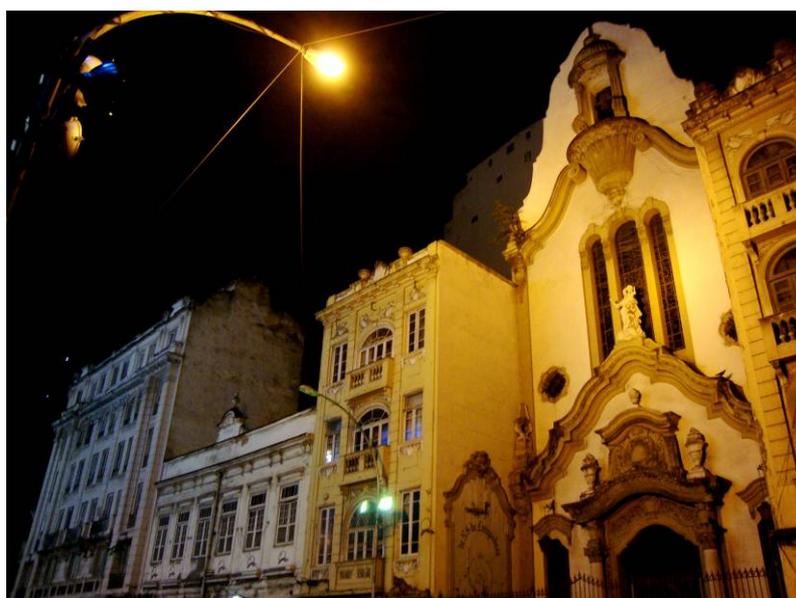


Foto 4.1 – Edifício onde funcionava a sede da *Academia Moraes*, ao lado da Igreja da Lampadosa, na Avenida Passos.

A *Academia Moraes de Dança*, fundada pelo professor Vasco Barros de Moraes e mantida por ele e seus irmãos Armênio e Oscar, tinha como sede o terceiro andar do nº. 13 da Avenida Passos, do lado esquerdo da Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa, a poucos metros do Teatro João Caetano. A escola seguia a didática norte-americana

¹ SILVA, 1961: 114.

que o mestre aprendeu em Portugal e logo abriria outras filiais na cidade. Ali a menina amazonense Maria Antonietta Guaycurús de Souza, em busca de um emprego anunciado no *Jornal do Brasil*, foi selecionada entre outras moças ao som de *Espinha de Bacalhau*, de Severino Araújo, e contratada como professora de dança de salão aos dezessete anos de idade.² Nessa época, morava com os avós e irmãos na Rua Apodi em Bento Ribeiro, no subúrbio carioca – na mesma rua onde, em meados do século XX, funcionou a antiga *Gafieira Cedofeita*.

Entretanto, mesmo estando num “ambiente rigorosamente familiar, onde todos se sentirão inteiramente à vontade”, tal como dizia o fôlder da *Academia Moraes*,³ as aulas de dança foram interrompidas poucos anos depois pela oposição de seu marido Lorival Rondon, com quem Antonietta teve sete filhos. Tempos depois, quando descobriu que a esposa continuava dando aulas escondido, tanto em clubes da cidade quanto em sua própria casa, Lorival teve uma crise de ciúmes. O casal se separou em 1971 e, no mesmo ano, Antonietta retornou à *Academia Moraes*, dando aulas em filial estabelecida em sobrado próximo ao Largo da Carioca, na Rua São José, no nº. 116. Ali permaneceu até que essa última escola de dança fosse fechada dois anos depois, quando o imóvel foi desapropriado.⁴ A escritora Teresa Drummond conta o triste desfecho desse notável endereço da dança de salão, em meio a mais um processo de remodelação urbana do centro da cidade:

“Professor Oscar recebe uma notificação para desocupar a sala em 48 horas. (...) O proprietário já sabia há mais tempo, mas só comunica na antevéspera. Instaura-se um clima de desespero. As cinco instrutoras e o próprio patrão começam a chorar. Somente a esposa do professor consegue pensar nas providências. Encaixota documentos, discos e muitas lembranças daquele salão. Quando o caminhão de mudança encosta, acomoda os espelhos, móveis, caixas e a vitrola; leva consigo toda a história da última filial da *Academia Moraes*. (...)”

² A iniciação profissional de Maria Antonietta como professora da *Academia Moraes* é referida em sua biografia (DRUMMOND: 2004: 73-76) e em livros com histórias da dança de salão e da Praça Tiradentes (PERNA, 2005: 60-61. OLIVEIRA, 2000: 81-83).

³ *In*: DRUMMOND, 2004: 76.

⁴ PERNA, 2005: 94-99.

A *Academia Moraes* chegou a ter cinco escolas. Por um motivo ou outro, somados à invasão da música *pop* nos anos 60, uma a uma foram sendo extintas. Antonietta conta que ocorreu um incêndio no prédio de Copacabana; a filial de Niterói não deu certo. Na Cinelândia, um processo contra o condomínio despejou-a. E a escola da Avenida Passos faliu. A única que entrou nos anos 70 foi a academia da Rua São José. Mas o plano de urbanização do Largo da Carioca, em 1973, levou à demolição do prédio”.⁵

Como alternativa, Antonietta começou a lecionar em vários lugares, até que passou a receber alunos na sala onde morava na Rua dos Inválidos, na Lapa. Sua própria casa de dimensões modestas se transformou em local adaptado para suas lições. Anos mais tarde, ensinou dança de salão em um conjugado também na Lapa, na Rua Mem de Sá, nº. 253, apartamento 73, e finalmente em um quarto-e-sala no quinto andar de um edifício próximo ao Campo de Santana, sob o assoalho em taco da sala espelhada e sem mobília para as aulas.⁶ Uma matéria do *Jornal do Brasil* sobre onde aprender a dançar, na época em que a lambada virou moda, dá a medida de sua simplicidade:

“Maria Antonietta – Rua Vinte de Abril, nº. 2, Centro. É a casa de Antonietta, a famosa professora de dança de salão, que dá aulas particulares de lambada. Ela não tem telefone. O interessado tem de procurá-la pessoalmente”.⁷

Esses foram endereços frequentados por pessoas que, pelo puro prazer de dançar, para a desenvoltura corporal, como forma de desenvolver a sensualidade, para o exercício físico visando perder calorias, para ouvir e trocar informações musicais, para

⁵ DRUMMOND, 2004: 103; 110-111. Grifos meus.

⁶ GUDIN in: *O GLOBO*, 14/Jan/1992. DRUMMOND, 2004: 12-13; 130.

⁷ CHAVES in: *JB*, 20/Abr/1990. A Associação dos Moradores da Cruz Vermelha e Adjacências (AMACVA) promove um abaixo-assinado para que o endereço passe a se chamar Rua Maria Antonietta.

ocupar o tempo simplesmente ou até mesmo como terapia psíquica, desejavam se iniciar na dança de salão, aprender seus movimentos e, conseqüentemente, conhecer novas pessoas. Aulas como as de Antonietta, cada vez mais, vão ser compreendidas como um modo rápido de ampliar o círculo social, sendo um passo seguinte os convites e a circulação entre novos amigos para frequentar bailes. Sua autonomia era grande pois, desde os tempos da *Academia Moraes*, também aprendeu a condução da dança dos cavalheiros para poder ensinar aos homens. Sobre a figura ímpar de Maria Antonietta, seu ex-aluno, amigo e admirador Jaime Arôxa declarou:

“Ela foi o elo de ligação entre o passado e o presente, pois em uma época em que as danceterias proliferaram, promovendo o afastamento dos pares, foi ela a responsável pelo resgate da importância da dança de salão. Não bastasse esse fato, ela também representa, na sua essência, a mais viva expressão da dança”.⁸

O salão tradicional da Gafieira Elite, que Antonietta tanto frequentou com Mário Ferreira, ex-aluno da *Academia Moraes* e seu parceiro mais constante ao longo da vida, se tornou a grande vitrine de suas habilidades como professora nos anos 70, responsável pela reestruturação do ensino de dança de salão na cidade. Nessa época, ela ainda trabalhava como doméstica e ele ganhava a vida como contínuo. Ambos vinham de famílias musicais e numerosas do subúrbio, com muita dança animando as festas em casa. O retorno à gafieira lhe permitiu mudar de atividade, adaptando a seu modo a “didática” da antiga escola, levando o parceiro como assistente e transformando seus conhecimentos em ofício rentável, catalisando interessados para o centro da cidade.

Pioneira no processo de profissionalização do dançarino de salão, logo Antonietta transmitiria o ofício e o amor à dança também a seus filhos que a auxiliavam nas aulas em casa: Arthur Henrique, já falecido; Chico Rondon, hoje professor de dança em Nova Friburgo; e Ana Cristina, que deixou o ofício.⁹ Seu sobrinho João Piccoli também passou a dar aulas de dança anos mais tarde: “A gente cresceu nesse ambiente

⁸ In PERNA & MARTINS, 2010.

⁹ *Idem, ibidem*: 110.

de arte”, me disse em entrevista, atribuindo à tia sua formação como dançarino e à mãe Maria de Lourdes, irmã gêmea de Antonietta, seu gosto pela música.¹⁰

Seu pioneirismo e transmissão familiar do ofício só se comparam ao de outra senhora no Brasil: a suíça Madame Poças Leitão, professora de dança de salão e de boas maneiras em São Paulo, cujas atividades iniciaram em 1915 e encerraram em 1966, sendo continuada por suas duas noras, Flor e Nice, e depois, seguindo o mesmo padrão, por Silvia, uma das noras de Nice.¹¹ Ainda pouco conhecida fora dos salões, Antonietta passou a desenvolver uma relação de proximidade com Isidro Page Fernandez e seus irmãos, gerentes proprietários da Gafieira Elite. Foi lá que, em uma noite de baile, se deparou com o visual estranho de um rapaz, em total desacordo com a etiqueta do lugar. Era Carlinhos de Jesus, muito antes de despontar para a fama, então identificado em gafieiras e clubes do subúrbio simplesmente como “o homem do chapéu”:

“Eu fui [ao baile] com calça *saint-tropez*... Aquele cinto enorme, calça bem baixa, *boca-de-sino*, aquele sapato plataforma de verniz, era o sapato *cavalo-de-aço*. Cabelo *black*, com a camisa branca... Chego no Elite e vejo a Antonietta sentada com um leque. Aí eu cheguei, faço a pose e: ‘Vamos dançar?...’. Quando ela olhou pra minha cara, ela viu o meu cabelo, fez literalmente isso, olhou de cima a baixo e disse: ‘Desculpe, estou muito cansada...’, e me recusou. Eu fiquei olhando...

Uma coisa que todo dançarino fazia quando não conhecia o lugar era ficar duas ou três músicas observando o salão, aí tirava as mulheres que dançavam bem. Eu parei e observei duas mulheres que rodavam o salão e me pareciam mais simpáticas. Tinha uma negra... Sabe mulata do [cartunista] Lan, mulata ‘*O Cruzeiro*’?... Aquelas mulheres que vêm com aquela cintura afinada, aquele quadril largo, aquele vestido colado no corpo e,

¹⁰ Entrevista com o professor de dança João PICCOLI, realizada no dia 23 de julho de 2009 em sua academia no *Rio Shopping Jacarepaguá*, na Freguesia. Agradeço ao professor pela entrevista, a Iane Garcia pelo contato e a João Campos Paim Maciel pela participação.

¹¹ SALDANHA, 1995; PERNA, 2005: 89-90.

aqui atrás, um talho no vestido que vinha até aqui ó, quase aqui no *fiofó* da *nega*?... Eu digo: ‘Ah, é aquela!’ Num vestido branco...

Aí eu fui lá chamar a mulher para dançar, ela não me recusou. Ah, maluco!... [suspiro] (...) Peguei a *nega*, saí dum *pião*, *zuuuuuum!!!* Rodei o salão e voltei quase que ao ponto de partida, só no *pião* – que é uma coisa difícil para quem dança. Não é qualquer um que roda: é a cabeça, a direção, o traçado do movimento... Quando parei o *pião*, pá! Puxei uns passos coladinhos, não sei o que, *pica-pau*, *na-nã-nã*... Para mostrar a ela o que eu sabia. E a mulher ficou, realmente ela viu. A Antonietta já era a dama da gafeira e eu conhecia, sabia da existência dela. E pensava: ‘Eu tenho que dançar com essa mulher!’. Me emocionei agora lembrando da Antonietta e dessa história...”.¹²

Marcada pela emoção um mês após o falecimento de Maria Antonietta, a narrativa de Carlinhos de Jesus sobre o encontro primeiro com sua futura amiga ressalta algumas transformações na dança social carioca durante as décadas seguintes. Depois do modismo da classe média nos tempos do *Zicartola*, na década de 1960, outro público aos poucos chegava à Gafeira Elite nos anos seguintes, justamente no salão que era um bastião moral de resistência às mudanças: eram os jovens dançarinos do subúrbio, muitos deles autodidatas, que queriam conhecer a famosa casa, guardiã da tradição da dança social carioca. Com um visual em tudo destoando do ambiente cavalheiresco, a diferença marcante do público já não era mais a de classe social, mas sim a de geração, trazendo novos comportamentos e estilos e – o que era mais surpreendente – dominando com habilidade as *técnicas corporais* da dança de salão.

Ao recusar o convite para a dança, Antonietta manifestava sua recusa ao estilo visual do jovem dançarino e às transformações que pareciam se anunciar com seu figurino importado. Carlinhos de Jesus, que aprendeu a dançar por observação e prática

¹² Entrevista com Carlinhos de JESUS, 22/Mai/2009.

nas festas de família e clubes de Cavalcante,¹³ um bairro do subúrbio entre Madureira e Tomás Coelho, ficou inconformado com a negativa da notável dama e fez questão de apresentar a ela sua destreza no mais difícil dos passos. No jogo de exibição, renunciava-se o artista, nacionalmente reconhecido alguns anos mais tarde, que logo alcançaria projeção na mídia e seria aclamado no exterior.

No final da década de 1970, a dança de salão somente era praticada em poucos clubes e gafieiras e, com o fechamento da *Academia Moraes*, seu ensino ficou restrito às aulas particulares de Maria Antonietta no centro da cidade. Altos e baixos decorrentes de modismos e tendências faziam com que os bailes, volta e meia, caíssem no esquecimento e reduzissem drasticamente o seu público. Um desses momentos foi durante o período de exibição da novela das oito *Dancin' Days*, entre julho de 1978 a janeiro do ano seguinte. A novela de Gilberto Braga, um grande sucesso na TV Globo inspirado no filme “Os Embalos de Sábado à Noite”, de John Travolta, foi protagonizada por Sônia Braga, Antônio Fagundes e Joana Fomm. Suas cenas em pistas de dança com sucessos do estilo *disco* norte-americano influenciaram bastante a moda, o consumo musical e as formas de entretenimento da época.¹⁴ Curiosamente, no entanto, foi justo nesse período que Isidro Page, num jogo comercial arriscado, abriu sua própria gafieira na Praça Tiradentes: a Estudantina Musical, ainda com seu primeiro nome, *Clube Recreativo Tiradentes*.

Apesar da expansão das discotecas, a “tacada comercial” de Isidro deu certo pois, logo em seguida, foi ao ar a novela *Pai Herói*, escrita por Janete Clair. Exibida no mesmo horário de janeiro a agosto de 1979, essa foi a primeira de uma longa série de sucessos televisivos a retratar a dança de salão em um ambiente popular, contribuindo para revigorar o público das gafieiras. O protagonista da novela era Tony Ramos, cujo personagem André Cajarana oscilava entre o clássico e o popular, pois namorou Carina, bailarina representada por Elisabeth Savalla, e a suburbana Ana Preta, dona da *Gafieira Flor-de-Lis*, um papel encenado por Glória Menezes. Antonietta participou das gravações e, antes disso, já havia sido recrutada como coreógrafa, figurante e preparadora de atores da Globo. Esse foi um mercado promissor que gerou o reconhecimento público de prestígio da professora de dança fora das gafieiras, iniciado com a novela *Nina*, de Walter George Durst, apresentada em 1977 e ambientada em

¹³ *Idem, ibidem*; JESUS, 2005: 28-30.

¹⁴ *MEMÓRIA GLOBO*, 2010.

elegantes salões paulistas do início do século. Professor Frazão, personagem de José Lewgoy, era dono de uma escola de dança e contracenou com Maria Antonietta, exibindo um tango em um dos capítulos.¹⁵

Em dezembro de 1978, com a inauguração da Gafieira Estudantina, Maria Antonietta é uma das entusiastas da façanha de Isidro Page e passa a frequentar a casa noturna, atraindo interessados e amantes da dança de salão e se transformando em uma espécie de *promoter* do lugar de grande convergência social. Certamente foi, ao lado dos *habitués* Mário Ferreira e Macaé, da “madrinha” Donga, dos diretores Roberto e Carlão, do maestro Heraldo Reis e sua Orquestra Reversion, algumas das pessoas que mais colaboraram com Isidro Page nos primeiros anos de funcionamento da Estudantina. Impulsionadas pelo *revival*, novas gafieiras abriram na Zona Sul, como a *Flor de Lys*, em São Conrado, sob comando da orquestra do maestro Cipó, e a *Magia Tropical*, no Horto, onde Paulo Moura tocava.¹⁶ João Piccoli observa, a respeito da tia:

“Essa coisa toda da Maria Antonietta, ela teve toda essa importância por que? Os estudantes viram nela a possibilidade de ter uma ascensão através de uma pessoa com pouca cultura, mas de muito conhecimento social, entendeu? Que a gafieira era o que se tinha na época de mistura social. Você tinha o cara do ponto de bicho até um médico dançando e via essas duas pessoas se falando, no mesmo nível, entendeu? Sem nenhum desgaste social nessa coisa. (...)”

A gafieira foi um trampolim, muita gente começou na gafieira. A Maria Antonietta, o Carlinhos [de Jesus], eu frequentei, Jaime Arôxa... Outros tantos: Valdeci [de Souza], Stelinha [Cardoso]... Muita gente frequentou e tem que frequentar a gafieira, para sentir como é que era esse negócio. Todos vão te contar e dar uma história sobre isso”.¹⁷

¹⁵ *Idem, ibidem*. DRUMMOND, 2004: 126.

¹⁶ Gafieira citadas in CORAÚCCI, 2009: 174; e FIGUEIREDO *et al.* in *JB, DOMINGO*, 27/Jul/1986.

¹⁷ Entrevista com João PICCOLI, 23/Jul/2009.

Uma capa da revista *Fatos & Fotos* atraiu o interesse de um rapaz do bairro periférico do Ibura, no Recife, que já gostava de dança e até era chamado de “Travoltinha” pelos amigos e colegas da Escola Padre Lebret. A matéria, retratando “os embalos de sábado à noite no Rio”, era sobre Maria Antonietta e o curioso jovem era Jaime Arôxa que, por conta do rompimento com o pai, passou a viver entre as prostitutas do Recife antigo: “Elas nunca me negavam a dança”, contou para seu biógrafo Milton Saldanha. Em 1983, já vivendo no Rio de Janeiro e trabalhando como bancário, foi ao som de *New York New York* que se aproximou pela primeira vez da professora Antonietta, na pista do *Restaurante Sol & Mar*, em Botafogo, dando origem a uma longa amizade e a seu envolvimento profissional com a dança de salão.¹⁸ O primeiro encontro dos dois, no entanto, oscilou entre o encantamento e a desconfiança, a proximidade e a evitação:

“Puxa vida, você tem um jeito de pegar tão diferente. Onde aprendeu a dançar?’. Ele ficou com vergonha de dizer que fora na zona e se saiu com evasivas, falou do forró pernambucano. Mal pediu para fazer aulas com ela e ouviu a negativa, curta e grossa: ‘Não tem vaga’. (...)

E Jaime, com a maior cara de pau:

– Não tem importância, todos os dias eu venho e fico olhando. Quando chegar na minha vaga, já estou aqui. (...)

Chegava e ficava encostado, observando, das 6 da tarde às 10 da noite. Maria Antonietta nunca tinha visto alguém assim. Depois de uma semana capitulou.

– Tá bom, você quer mesmo aprender, né? Então vou abrir uma hora extra no meu dia.

Assim que todo mundo ia embora, depois das 10 da noite, começava a aula de Jaime. Pagou enquanto pôde, até que, de repente, não podia mais. Então propôs ser

¹⁸ DRUMMOND, 2004: 38-39. SALDANHA, 2007: 48-49.

ajudante da mestra em troca das aulas. Antonietta aceitou.¹⁹

Maria Antonietta praticamente adotou “Jaiminho”, como era conhecido, acolhendo-o em sua casa como assistente e desenvolvendo grande amizade por ele. Em 1983, a mestra passou a dar aulas na Estudantina, após a combinação com *seu* Isidro para lhe ceder o espaço em horários vagos.²⁰ Nesse tempo, passaram por ali dançarinos então iniciantes como o próprio Jaime Arôxa e Paulo Araújo que, mais tarde como professores, contribuíram para padronizar e difundir o “samba de gafieira” como estilo de dança de salão. A partir de 1982, os dois locais que então mais aglutinavam os interessados na dança de salão eram a Estudantina e o *Circo Voador*, vizinho aos Arcos da Lapa, com sua famosa “Domingueira Voadora”, comandada por Severino Araújo e a Orquestra Tabajara e tendo como atração permanente o músico Paulo Moura.²¹

F. B. Veiga, 19/Dez/2010.



Foto 4.2 – Jesus entrega um troféu a Jaime Arôxa, que relembra seus “primeiros passos” na Estudantina.

¹⁹ *Idem, ibidem*: 50-51.

²⁰ DRUMMOND, 2004: 132.

²¹ Sobre a “Domingueira Voadora” no *Circo Voador*, ver CORAÚCCI, 2009: 178-179.

Ali surgiu uma nova experiência em 1985, a *Companhia Aérea de Dança*, liderada por João Carlos Ramos, um jovem frequentador da Estudantina, fazendo a abertura ou mesmo compondo os espetáculos musicais e bailes no *Circo Voador*.²² Jaime Arôxa havia oferecido uma bolsa de estudos a João Carlos e abriria sua primeira academia em 1986, com o nome de *Escola de Dança Chiquinha Gonzaga*, mas já dava aulas particulares antes disso, levando a dança para outros bairros além do centro da cidade. Foi quando começou a desenvolver um método didático próprio que seria uma referência para o ensino da dança de salão no Brasil, fundamental para que as aulas deixassem de ser individuais para se tornarem coletivas.²³

Na festa de aniversário da Estudantina, em dezembro de 2010, Jaime Arôxa recebeu um troféu e declarou emocionado ao microfone em agradecimento: “Aqui nesta casa dei os meus primeiros passos”, recordando das aulas de Maria Antonietta naquele salão. Certa vez em entrevista, confessou que “não levava muito jeito no começo”,²⁴ mas sua enorme persistência fez com que se tornasse um dos maiores dançarinos, coreógrafos e professores de dança brasileiros. Sobre a visibilidade da gafieira nos jornais, revistas e televisão na década de 1980, Jaime Arôxa recorda e observa que:

“A mídia adorava a Estudantina porque a Antonietta dava aula para o Evandro [Carlos de Andrade], diretor do jornal *O Globo*... Ele tinha acesso a toda intelectualidade e adorava tanto a Antonietta que falava para todo mundo da dança. Então psicólogos, artistas, todo mundo começou a frequentar as gafieiras, graças a esse *link* da Antonietta com o Evandro. (...) Você chegava lá, no início dos anos 80, e via artistas da Globo dançando, bebendo... Ele foi o primeiro cara da mídia mesmo que gostou de dança e aí trouxe gente para fazer aula: jornalistas, atores, escritores... Aí começaram a escrever sobre Antonietta, sobre dança, e a Estudantina ficou sendo um *point*.

²² Entrevista com o dançarino e coreógrafo João Carlos RAMOS, realizada em 08 de setembro de 2009, no *Studio Marcello Moragas*, no Centro. Agradeço a ele pela disponibilidade, ao anfitrião – também entrevistado em outra ocasião – por ceder o espaço e a Iane Garcia pela participação na entrevista.

²³ SALDANHA, 2007: 62-64. Para uma descrição detalhada do método didático criado por Jaime Arôxa, ver LEITE, 2008.

²⁴ DRUMMOND, 2004: 39.

foi responsável pela implantação da *Globo News* quando se tornou diretor da *Central Globo de Jornalismo*, até falecer em atividade nesse cargo em 2001. Para se ter uma ideia do que significou essa proximidade, Paulo Roberto, produtor artístico da Estudantina, contou que visitava com frequência a redação do jornal para tentar obter notinhas em colunas dos eventos que promovia na casa. Em seu acervo de fotos e notícias que gentilmente disponibilizou para a pesquisa, pude observar que, por anos a fio, as gafeiras eram indicadas em um item próprio no *Rio Show*, dando grande destaque a sua programação no *Segundo Caderno* do jornal carioca de maior circulação.²⁶

Quando Inácio de Carvalho e Jaime Arôxa, dois ex-alunos de Antonietta, resolvem abrir juntos uma escola de dança de salão em Botafogo, pediram sua autorização para conceder seu nome em homenagem. Após assinar os documentos sem questionar nem pedir nada, o nome *Maria Antonieta* (escrito com um tê só) se transformava em marca comercial.²⁷ A professora já era uma referência e a dança de salão nunca lhe rendeu muito dinheiro, pois ensinar para ela representava mais prazer, amor à arte e um meio de subsistência do que propriamente uma atividade comercial. Sua ingenuidade e desprendimento não lhe permitiram ter a dimensão do quanto o negócio com seu nome poderia se tornar rentável, logo atingindo a marca de 2 mil alunos. Em pouco tempo, a *Escola de Dança de Salão Maria Antonieta* abriria sua primeira filial em São Paulo.²⁸

Se, por um lado, a atividade de Antonietta se caracterizava pela autonomia institucional e pelo contato direto e individual com seus alunos particulares, por outro seu nome-marca passou a imprimir um novo padrão para as academias vindouras que, em pouco tempo, começaram a se proliferar. Assim como nas escolas de dança clássica e contemporânea, o mercado da dança de salão, com suas regulações e formas de consagração, se tornava extremamente personalista, cujos nomes e figuras de dançarinos passaram a ser apresentados como forma de propaganda. Processos de atribuição de prestígio, baseados no reconhecimento do talento, na genealogia da aprendizagem e no tempo de dedicação à dança, foram constituindo o que podemos chamar de *mundo da dança de salão*, a partir do conceito de *mundos da arte* (*art worlds*) do sociólogo

²⁶ Para uma análise antropológica da redação do jornal *O Globo*, ver THIAGO DE MELLO, 2009.

²⁷ DRUMMOND, 2004: 37.

²⁸ SALDANHA, 2007: 64.

Howard Becker – com suas divisões de trabalho, cooperações, convenções, apreciações mútuas e valores estéticos próprios. Segundo o sociólogo da Escola de Chicago:

“*Mundos da arte* consistem em todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção de obras características que esse mundo, e talvez outros também, define como arte. (...) Embora os *mundos da arte* não tenham fronteiras nítidas, variam no grau em que são independentes, operando com relativa liberdade à interferência de outros grupos organizados na sociedade”.²⁹

O mundo da dança de salão começava a se expandir para fora da cidade e, ao mesmo tempo, elegia a gafieira da Praça Tiradentes como grande ponto de encontro. Por conta dos “estatutos” e do público mais antigo, o lugar tornou-se referência viva do que havia de mais clássico e ritualizado na dança social carioca. Além disso, era também um centro de aprendizado, preenchendo horários em que não havia baile com aulas de dança de salão. No início das carreiras de sucesso da geração seguinte, estabelecendo *correntes de tradições*,³⁰ a figura emblemática de Maria Antonietta passou a desempenhar, para a dança de salão, um protagonismo feminino semelhante ao de Mercedes Batista para as danças afro-brasileiras – professora que, por sua vez, teve a antiga Estudantina como um lugar de referência e de transmissão do conhecimento.

No início da década de 1980, Carlinhos de Jesus já frequentava a Estudantina e também o *Circo Voador*, o *Forró Forrado*, no Catete,³¹ e o *Grêmio Recreativo Vera Cruz*, na Abolição.³² Trazia uma roupa social no carro para poder entrar na gafieira, quando vinha de outros lugares mais informais. Orgulha-se de ter sido o único frequentador que tinha permissão de *seu* Isidro para passar de chapéu pela portaria,

²⁹ BECKER, 2008 [1982]: 34; 38. Tradução e grifos meus.

³⁰ Conceito utilizado por Renata de Sá GONÇALVES (2010: 143), a partir da obra de Fredrik BARTH (2000: 137-138). A autora relaciona as carreiras e as formas de transmissão do conhecimento de três notáveis dançarinos do carnaval carioca: Mestre Dionísio, Delegado da Mangueira e a porta-bandeira Lucinha Nobre.

³¹ Casa de forró na Rua do Catete, nº. 235, aberta no final da década de 1970, animada pelo saudoso cantor e compositor João do Vale. Sua propaganda dizia: “Forró Forrado: você entra solteiro e sai casado”. Atualmente no local funciona uma loja do Ponto Frio.

³² Situado na Rua Frei Henrique, nº. 46, o local era considerado um tradicional reduto dos dançarinos de salão do subúrbio carioca e, em março de 2009, deixou de promover seus bailes. *In*: SOUZA, 2009: 6.

subindo a escadaria e entrando no salão encarnando seu personagem noturno, para então dirigir-se à chapelaria: “A Estudantina ditou moda”, resume o famoso dançarino.³³

Enquanto Carlinhos estudava Pedagogia, trabalhava na antiga Fundação Estadual de Educação do Menor (FEEM) em uma unidade que reúne meninas infratoras em internação provisória na Ilha do Governador. Recordando seus bailes da adolescência e visando melhorar a disciplina, Carlinhos teve a ideia de usar a dança social como recreação dirigida às mais de duzentas menores acauteladas no Educandário Santos Dumont, aonde mais tarde chegou ao cargo de diretor. Sua grande ousadia foi propor à equipe de profissionais um baile, que reunisse as meninas dali e os meninos do Instituto Padre Severino, situado logo em frente:

“Eu trouxe um funcionário da instituição para a dança, junto com as menores, trouxe interação. (...) Isso melhorou a relação com os funcionários, os motins diminuiram... Quando o juiz de menores autorizou a fazer o baile do educandário dos meninos com o das meninas, a gente teve que ficar com o olho assim! Mas deu certo e virou uma prática pedagógica. Essa foi minha atividade até me tornar um profissional da dança, porque até então, a dança para mim, profissional, estava no meu inconsciente”.³⁴

Carlinhos de Jesus frequentava animadas festas em Copacabana oferecidas pelo pesquisador Sérgio Cabral em seu apartamento, com presença de vários artistas e intelectuais.³⁵ Morando a poucas quadras de distância dali, a afinidade entre ambos se reforçava pela origem comum no bairro de Cavalcante e também por certo grau de parentesco. Diante de insistentes convites das pessoas, começou a dar aulas casualmente e, com base nos conhecimentos da dança e também da faculdade, passou a desenvolver seu próprio método de ensino: “Comecei a didatizar isso, a dissecar o movimento, passo a passo”. Na entrevista, revelou como percebeu o potencial econômico da dança de salão, até então nunca imaginado por ele:

³³ Entrevista com Carlinhos de JESUS, 22/Mai/2009.

³⁴ *Idem, ibidem*. Ver também JESUS, 2005: 45-46.

³⁵ Cf. também entrevista com Sérgio CABRAL, 19/Out/2009.

“Nos bailes na casa do Sérgio Cabral (...), eu dançava, dançava, dançava e a Magali, mulher dele, pegava um cartão e organizava as mulheres que queriam dançar comigo [risos]. (...) E as pessoas me diziam: ‘Pô, Carlinhos, me ensina a dançar! Me ensina a dançar!’. (...) Aí eu comecei a dar aula de dança. Era [na casa de] uma amiga minha e da Magali, em Santa Teresa, na Rua Teresina, 18 – que hoje é um prédio, demoliram a casa. Era uma casa enorme, com varanda em “L”, e ela colocava a mesinha com pães e pastas ali e a dança começava aqui: Maria da Conceição Tavares, João Sayad, vários políticos da época...

No final, eles colocavam coisas no meu bolso, quando eu via, era dinheiro. E eu: ‘Não, não quero não...’. E eles: ‘Não, a gente quer você profissionalmente’. Insistiram, insistiram, e eu nem botei a mão no bolso mais. Quando eu cheguei em casa, era a metade do meu salário no Estado! Eu me lembro que eu paguei a prestação da minha moto com duas aulas! Aí eu disse: ‘*Peraí*, vamos organizar isso!’ Essa amiga, dona da casa, comprou uma agenda e começou a anotar. Aí a coisa cresceu, cresceu, e tomou o vulto que tomou hoje”.³⁶

Em 1985, Maria Antonietta recebeu o título de “Cidadã Honorária do Rio de Janeiro” pela câmara municipal carioca, proposta pelo então vereador Sérgio Cabral.³⁷ No mesmo ano, começaram as filmagens de *Ópera do Malandro*, excelente musical de Ruy Guerra baseado na peça teatral de Chico Buarque. Antonietta apresentou Carlinhos de Jesus à coreógrafa Regina Miranda, bailarina clássica e responsável pelos números de dança do filme, considerados de alto nível pela crítica especializada em musicais. Em entrevista realizada em sua casa, o artista lembrou que “a Antonietta ficou sem

³⁶ Entrevista com Carlinhos de JESUS, 22/Mai/2009.

³⁷ DRUMMOND: 2004: 141-143.

parceiro e pediu que eu dançasse com ela. Veja bem, isso é uma honra! Quando as pessoas falam que eu fui aluno da Antonietta, eu digo que não fui aluno, quem dera eu tivesse tido aula com ela...”.³⁸ Carlinhos de Jesus declara que, no processo de aquisição de competências, “ninguém me ensinou a dançar. Deus me deu esse dom. Trago isso do berço”. Sua perspectiva, no entanto, difere da versão apresentada pela professora, que afirma ter lhe ensinado o bolero e o maxixe, embora reconheça que ele já soubesse a dançar samba: “Ele pagou uns três meses de aula”, contou à sua biógrafa.³⁹

A polêmica estabelecida no topo da genealogia da dança de salão carioca estimula a rivalidade entre os dois grandes nomes da dança de salão no Brasil e revela distintas concepções entre quem aprendeu “sozinho” nas festas familiares e nos bailes e quem praticou aulas de dança, um debate continuamente presente nos salões das gafieiras. A dualidade entre o *inato* e o *adquirido* se expressa tanto entre os expoentes da dança de salão quanto entre os praticantes comuns e reflete a clássica oposição entre *natureza* e *cultura* que caracteriza os estudos de Claude Lévi-Strauss.⁴⁰ Semelhante discussão ocorre no campo do futebol e de outros esportes, entre a arte, o prazer, o hedonismo, associados à ideia de brasilidade; e o profissionalismo, a disciplina e a técnica atribuídos aos jogadores estrangeiros.⁴¹

Entre Carlinhos de Jesus e Jaime Arôxa, entre o artista criador e o ensino persistente, a dança espontânea da Zona Norte e as valiosas lições da Zona Sul,⁴² a Gafieira Estudantina é o fiel da balança. Ali convivem a graça natural do samba e a sensualidade estudada do bolero, o que é carioca e o que veio de fora se combinam. A partir do contraste proposto por Fredrik Barth entre aspectos da transmissão do conhecimento religioso em Bali e na Nova Guiné, é possível relacionar o discurso de Jaime Arôxa sobre seu aprendizado à figura do *guru*, ao “recitar a ‘linhagem’ de mestres que o transmitiram, para legitimar a posse desse conhecimento”.⁴³ A formação de Carlinhos de Jesus, por sua vez, menos centrado na *palavra* do que na *ação ritual*, evoca dons e mistérios à maneira do *iniciador*. Um é o mestre formador; o outro, o *performer* inimitável. De acordo com o antropólogo norueguês:

³⁸ Entrevista com Carlinhos de JESUS, 22/Mai/2009.

³⁹ DRUMMOND, 2004: 138-139.

⁴⁰ LÉVI-STRAUSS, 1986: 19-65.

⁴¹ GUEDES, 1998: 66-67.

⁴² Sobre a dualidade entre “a escola e o autodidata”, “o capital cultural acumulado” e a “correspondência entre os saberes hierarquizados (...) e os diplomas”, ver BOURDIEU, 2008: 307-310.

⁴³ BARTH, 2000: 152.

“O guru alcança sua realização como tal ao reproduzir o conhecimento, enquanto o iniciador, ao protegê-lo. As injunções de seus respectivos papéis implicam demandas completamente distintas quanto à forma de lidar com o conhecimento. O guru deve *oferecê-lo* continuamente: deve explicar, instruir, saber e exemplificar; com isso, contribui para incutir nas mentes de seus pupilos e de seu público elementos de uma tradição bastante prolífica. Já o iniciador guarda tesouros secretos até o dia de clímax em que deve criar uma performance, um drama que ocasiona a transformação dos noviços”.⁴⁴

F. B. Veiga, 28/Jun/2009.



Foto 4.3 – Carlinhos de Jesus recebendo um troféu de Paulinho e da atriz Priscila Marinho no “Baile dos Artistas”.

Nos bastidores das gravações de *Ópera do Malandro*, após ser notado pelo diretor Ruy Guerra, Carlinhos de Jesus é convidado a dar aulas ao ator Edson Celulari “para passar uma ginga da dança, da malandragem: ‘Sujeira! Se liga malandro, deixa de

⁴⁴ *Idem, ibidem*: 145-146. Grifo do autor.

papo furado!...' [reproduzindo a linguagem gestual]".⁴⁵ Ali se torna amigo da cantora Elba Ramalho no auge do sucesso, que lhe convida para dar aulas e integrar seus espetáculos pelo Brasil afora: "Aí foi minha grande exposição, no show *Elba Popular Brasileira*, em São Paulo, no dia 02 de junho de 1989. Aí foi que o mundo começou a ver o dançarino Carlinhos de Jesus".⁴⁶ No mesmo ano, o modismo da lambada explodia mundialmente, colocando o Brasil em evidência,⁴⁷ e a dança de salão se tornava uma febre, ocupando definitivamente espaço no cinema e, sobretudo, na televisão. Carlinhos de Jesus se tornou, a partir de então, figura cada vez mais notória na mídia nacional.

Para a fama de Jaime Arôxa com dançarino e professor, por sua vez, contribuiu bastante sua performance na abertura de *Kananga do Japão*, da extinta Rede Manchete, considerada por críticos como uma das melhores já produzidas na televisão brasileira.⁴⁸ Jaime e Patrícia, sua esposa na época, atravessavam diferentes e movimentados cenários ao som de um tango vibrante: "Minha", de Francis Hime e Ruy Guerra. A novela de Wilson Aguiar Filho, que foi ao ar de 1989 a 1990, retratava a Praça Onze e o salão da "sociedade familiar dançante e carnavalesca" que funcionou ali nas primeiras décadas do século XX – primeiro na Rua Barão de São Félix, n.º 189, depois na Rua Senador Eusébio, n.º 44, logradouro que desapareceu com a construção da Avenida Presidente Vargas. Tendo o compositor Sinhô, autor do samba "Jura", como "pianeiro" por mais de dez anos, o antigo salão animado por maxixes é uma referência entre espaços populares dedicados à dança social no Rio de Janeiro. Seu gerente era José Constantino da Silva, o "Juca da Kananga", tio da cantora Elizeth Cardoso, e o "fiscal de salão" era Júlio Simões, que, anos mais tarde, em 1930, abriria a famosa Gafieira Elite.⁴⁹

Mal acabou a novela *Kananga do Japão* e, no mês seguinte, Jaime e seus dançarinos já estavam na abertura de *Rainha da Sucata*, na Rede Globo. A trama de Sílvio de Abreu foi exibida de abril a outubro de 1990, no auge do sucesso da lambada.⁵⁰ Com o sucesso e a visibilidade, a Gafieira Estudantina não perdeu sua

⁴⁵ Entrevista com Carlinhos de JESUS, 22/Mai/2009.

⁴⁶ *Idem, ibidem*. Ver também JESUS, 2005: 50-54.

⁴⁷ Sobretudo com o sucesso do grupo franco-brasileiro Kaoma, que vendeu 15 milhões de cópias do disco "*Worldbeat*" (*Sony Music*, 1989). "Chorando se Foi" é uma versão em ritmo de lambada criada pela cantora Márcia Ferreira para uma música andina de Ulysses e Gonzalo Hermosa, do conjunto boliviano Los Kjarkas. A música, em sua versão em Português, foi roubada pelos produtores franceses Jean Karacos e Olivier Lorsac, que a registraram como sendo de autoria do pseudônimo "Chico de Oliveira". Após o escândalo judicial e a causa perdida, o grupo Kaoma se desfez (MACHADO, 2010).

⁴⁸ SALDANHA, 2007: 111-113.

⁴⁹ CABRAL, s. d. [1994]: 16; ALENCAR, 1981: 23-24; TINHORÃO, 2005: 207.

⁵⁰ CHAVES *in*: *JB*, 20/Abr/1990. Acervo Paulo Roberto.

posição de destaque no *mundo da dança de salão*, mas ficou pequena demais para a realização de sonhos cada vez mais altos de seus expoentes. No espírito das *Bildungsreise* dos artistas românticos como um modo de consagração, realizando suas *viagens de formação* da dança de salão pelo mundo, Jaime Arôxa foi sucessivas vezes a Argentina aprimorar seus conhecimentos de tango com os velhos *maestros* e também a Cuba e Costa Rica estudar salsa e merengue.⁵¹ Após embarcar em um “cruzeiro dos astros da dança”, o inquieto coreógrafo começou a deslanchar sua carreira fora do Brasil, realizando contatos com professores ligados à dança de competição internacional – o *ballroom dancing* – como o italiano Luigi Marini. Logo em seguida, passou a montar uma série de espetáculos turísticos no exterior e a reunir atrações em encontros internacionais de dança no Rio de Janeiro.⁵²

F. B. Veiga, 18/Dez/2010.



Foto 4.4 – A autora de novelas Gloria Perez e o dançarino Kiko em um fim de baile na Estudantina.

⁵¹ Na tradição antropológica, as *viagens de formação* e expedições tanto podem ser vistas como “um acúmulo de experiência” (CASTRO FARIA, 1999: 299), quanto, de uma perspectiva crítica, como um modo de cultivar “mistificações” sobre lugares e sociedades distantes (LÉVI-STRAUSS, 1999: 15-19).

⁵² Entrevistas com Jaime ARÔXA e Luigi MARINI, 06/Ago/2009. Ver também SALDANHA, 2007: 67-90; PERNA, 2001: 174-178.

O autor de *Kananga do Japão*, experiente em recriações de época para TV como *Marquesa de Santos* e *Dona Beija*, morreu dois anos após a exibição dessa que foi sua última novela. Wilson Aguiar Filho pertencia a uma família ligada à televisão brasileira: seu pai foi Diretor de Educação da TV Globo e sua prima Gloria Perez se iniciou em teledramaturgia trabalhando ao lado da experiente autora Janete Clair em 1983, quando essa faleceu na fase final da escrita da novela *Eu Prometo* e o trabalho foi concluído por ela, com o auxílio do viúvo e também escritor Dias Gomes.⁵³ No início da década de 1980, Gloria Perez fazia aulas de dança de salão com Maria Antonietta e passou a admirar sua personalidade: “É uma mestra: de dança e de vida”.⁵⁴

Gloria Perez passou a homenagear Maria Antonietta, convidando-a para cenas de dança em suas primeiras produções, como *Carmen*, exibida na Rede Manchete entre 1987 e 88, e *Barriga de Aluguel*, que foi ao ar na Rede Globo de 1990 a 1991.⁵⁵ Nesse mesmo ano, em festa de aniversário da Estudantina após a reforma realizada por *seu* Isidro Page, Gloria Perez foi consagrada a “madrinha vitalícia” da casa, substituindo a saudosa frequentadora Donga. Logo a Gafieira Estudantina se transformaria em um cenário nobre e constante de suas produções, mobilizando atores, técnicos e diretores para a Praça Tiradentes.⁵⁶ Apesar de todas facilidades que a emissora teria com a recriação de uma “gafieira cenográfica”, a autora convenceu a direção de que o melhor a fazer era utilizar o cenário real por tudo o que simboliza para a cena cultural carioca.

Ali era um dos lugares em que a filha da autora, a atriz Daniela Perez, gravava a novela *De Corpo e Alma*; uma moça de 22 anos que dançava desde criança e havia estreado na TV em *Kananga do Japão*. Em uma das cenas escritas por sua mãe, a personagem Yasmin se apresentava ao lado de Carlinhos de Jesus e recebia um troféu das mãos da veterana Venina da Silva, a “rainha da Estudantina”. Em dezembro de 1992, no entanto, uma tragédia da vida real abalou profundamente a Gafieira Estudantina: Daniela Perez foi assassinada pelo ator Guilherme de Pádua e por sua mulher Paula Thomaz, em um crime de grande repercussão na mídia que chocou a opinião pública brasileira. Em memória da jovem atriz, *seu* Isidro emoldurou uma grande fotografia e mandou pintar seu nome na parede do salão. Alguns anos depois, um jovem produtor que passou pela casa noturna, desconsiderando a homenagem e seu

⁵³ MEMÓRIA GLOBO, 2000.

⁵⁴ MAUAD in: O GLOBO, 06/Set/1990.

⁵⁵ *Idem, ibidem*; PERNA, 2001: 99.

⁵⁶ DRUMMOND, 2004: 152-154.

contexto, tratou de desaparecer com a fotografia, deixando somente sua imensa moldura nua, para revolta do proprietário da gafieira.

Jaime Arôxa saiu da sociedade com Inácio de Carvalho em 1993 e, quando já era uma referência no ensino da dança de salão no Brasil, abriu a academia com seu próprio nome em Botafogo. No ano seguinte, Inácio se associou a Isidro Page e à própria Antonietta para montar a *Escola de Dança de Salão Maria Antonieta* na Estudantina, mesmo ano em que o salão também foi batizado com seu nome. Recebendo um pró-labore como “supervisora”, a professora não conseguiu, no entanto, participar ativamente dos cursos e, se sentindo desprestigiada, voltou a dar aulas particulares na gafieira em uma situação absolutamente incomum, concorrendo no mesmo espaço com uma academia que levava o seu nome. Novos professores foram lecionar no local, como Stelinha Cardoso, João Piccoli, Isnard Manso e Liana, até que a sociedade fosse finalmente desfeita e Inácio seguisse como detentor do direito comercial sobre o nome *Maria Antonieta*,⁵⁷ reabrindo sua academia em sobrado na Rua do Catete, nº. 112.

F. B. Veiga, 25 e 27/Mai, 09 e 23/Jul/2009.



Fotos 4.5 a 4.8 – Em sentido horário, Jimmy de Oliveira, Stelinha Cardoso, João Piccoli e Isnard Manso em suas academias, todos com passagem pela Estudantina.

⁵⁷ DRUMMOND, 2004: 43; 165-166.

Nesse endereço, mais tarde, se instalaria a academia de Jimmy de Oliveira, um ex-aluno de Jaime Arôxa que logo se destacou, contribuindo para trazer um novo “suíngue”, um outro “jogo de corpo” para a dança de salão. Jimmy conta que, ao vencer um disputado concurso na Gafieira Estudantina, se envolveu em uma briga e ficou um tempo suspenso, mas logo teve sua entrada novamente liberada.⁵⁸ João Piccoli, não encontrando espaço para dar aula na escola com o nome de sua tia, montou sua própria academia em Jacarepaguá em 1994.⁵⁹ Isnard Manso abriu o *Centro Cultural Carioca* em 2001, do outro lado da Praça Tiradentes, no mesmo edifício antigo onde havia funcionado o *Dancing Eldorado*.⁶⁰ Enquanto isso, a *Escola de Dança Jaime Arôxa* se expandia com suas franquias, abrindo filiais em outros bairros cariocas e também em Niterói, São Paulo, Curitiba e Goiânia.

Stelinha Cardoso, ex-aluna e colaboradora de Jaime Arôxa, trabalhou por quatorze anos na academia de Carlinhos de Jesus em Botafogo, identificados por sua origem comum no bairro de Cavalcante: “Eu juntei a técnica de um com a malandragem do outro, entendeu?”. Depois de três anos dando aulas na Estudantina, Stelinha abriu sua própria academia em 2005, em um belo sobrado na esquina da Avenida Marechal Floriano com a Rua dos Andradas, no centro histórico da cidade. Passou a atuar também no *Sindicato dos Profissionais da Dança do Rio de Janeiro - SPDRJ*, onde organiza as bancas examinadoras para as avaliações teórica e prática que permitem a conversão de dançarinos em “profissionais da dança”.⁶¹

Novas academias de dança foram abertas ocupando os sobrados antigos no Centro, no Catete e em Botafogo, evocando a arquitetura das antigas gafieiras: a escadaria estreita, os salões com pé direito alto, as amplas janelas e sacadas para a rua e o escritório em área reservada. No lugar do bar, um balcão para lanches foi incluído. Em várias academias de dança, as aulas realizadas no térreo são uma espécie de vitrine aos passantes, separadas da rua por vidros ou vasos de plantas na calçada. Os novos empreendedores resguardaram a intimidade doméstica e foram restaurando imóveis

⁵⁸ Entrevista com Jimmy de OLIVEIRA, realizada em 25 de maio de 2009 no escritório de sua academia.

⁵⁹ Entrevista com João PICCOLI, 23/Jul/2009.

⁶⁰ Entrevista com Isnard MANSO, realizada no Largo Albino Pinheiro, em frente ao *Centro Cultural Carioca*, em 09 de julho de 2009.

⁶¹ Entrevista com Stelinha CARDOSO, gravada em 27 de maio de 2009, em sua academia no Centro. Agradeço aos professores de dança referidos e também a Iane Garcia pelo agendamento e participação nessas entrevistas.

elegantes, se envolvendo em projetos de “renovação urbana” e pintando suas fachadas em cores fortes para chamar atenção, buscando assim atrair alunos e outros profissionais para a formação de várias turmas e até mesmo de companhias de dança. Se por um lado os professores optaram por recriar a estética dos antigos salões, por outro aderiram à especialização focalizada *no culto ao corpo* das academias de ginástica, com seus grandes espelhos, medalhas, troféus, diplomas e quadros alusivos à dança decorando os ambientes.⁶² Assim, a dança de salão se move com frequência entre os universos da arte e do esporte, ou ainda entre o culto à tradição e a sedução das novidades.

Os mecanismos de reprodução das academias de dança de salão derivam de cismas internos entre professores e ex-alunos convertidos em assistentes, em processos de segmentação semelhantes aos de fundação de novas casas de candomblé e de umbanda – porém sem as motivações espirituais ou religiosas atribuídas a esses casos. Conforme os estudos da antropóloga Yvonne Maggie,⁶³ os protagonistas de uma “demanda”, conflito interno capaz de dividir um terreiro, são o pai ou mãe-de-santo e um dos membros da sociedade de culto, geralmente o pai ou mãe-pequena, cujo tempo de formação e conhecimento acumulado lhe autorizam a abrir uma nova casa. Trava-se, então, uma “guerra de orixás”: os adeptos da casa de culto se dividem em grupos distintos, seguindo esse ou aquele envolvido na “demanda”.

Um jogo contínuo entre ruptura e continuidade, então, se estabelece: ao mesmo tempo que o filho-de-santo rompe com seu pai para se tornar, também ele, um pai-de-santo, nunca deixará de lhe reverenciar por ter sido iniciado por ele. Os professores de dança de salão também vivem a mesma “dialética entre a humildade e a arrogância” que caracterizam os ritos afro-brasileiros,⁶⁴ vivendo a obediência e o anonimato durante o período de aprendizagem e, depois, partindo em busca da visibilidade e da autonomia pessoal. Segundo analisam Marco Antonio da Silva Mello, Arno Vogel e José Flávio Pessoa de Barros, observando a pouco lembrada acepção positiva da palavra arrogância, esse “é um dos pecados capitais da sociedade hierárquica, mas é também uma de suas

⁶² Sobre o modismo das academias de ginástica e de musculação e o corpo como valor entre camadas médias cariocas, ver SABINO, 2000: 61-103; e GOLDENBERG, 2007.

⁶³ MAGGIE, 2001: 77-81.

⁶⁴ Cf. análise do rito conhecido como *romaria de Iaô*, que tradicionalmente conclui, na Igreja Católica e sob a forma dramática de um *escândalo*, a iniciação dos noviços no candomblé. In: MELLO, VOGEL & BARROS, 1998: 147.

perenes tentações, pois são muitos e notórios os casos em que sua práticas se revela compensadora”.⁶⁵

Diante das “múltiplas segmentações” das religiões afro-brasileiras, observa Yvonne Maggie, “poder-se-ia traçar a história de vários terreiros a partir de um único ponto de origem, que se segmentaria sucessivamente”.⁶⁶ Se a *Casa Branca do Engenho Velho*, na Bahia, ocupa uma posição de destaque no topo da linhagem das casas de candomblé, dando continuidade ao primeiro templo da Barroquinha, considerado o primeiro candomblé existente, no caso comparativo do ensino da dança de salão carioca a Gafieira Estudantina figura nessa posição estratégica. A partir da ação didática de Maria Antonietta, como professora, e de Isidro Page Fernandez, como proprietário e formulador dos “estatutos”, esse foi o primeiro espaço reorganizado para garantir a continuidade da tradição e da transmissão do conhecimento em dança de salão, restabelecendo as práticas da antiga *Academia Moraes de Danças*, durante o dia, e das gafieiras do passado, durante a noite. É, portanto, a matriz primeira dos estúdios e escolas que se proliferaram, ampliando o interesse pela dança social, porém criando uma competição com as gafieiras e os clubes a partir da promoção constante dos chamados “bailinhos” nas academias.

Após vencerem primeiro os preconceitos familiares e sociais para “viver da dança” e depois conquistarem seu próprio espaço, os dançarinos que descendem da linhagem de Maria Antonietta (ver anexo 17), convertidos em empresários autônomos, passaram de *outsiders* a estabelecidos em suas carreiras de realização profissional e de ascensão social. O jornalista Milton Saldanha, biógrafo de Jaime Arôxa, comenta que, nos anos 80, “contavam-se nos dedos da mão os professores de dança de salão. A profissão não era nem muito levada a sério. Parecia uma atividade meio folclórica e curiosa. Ou marginal. Havia até quem achasse ‘coisa de veado’”.⁶⁷ As observações de Howard Becker sobre os músicos de casas noturnas se enquadram no perfil dos que passaram a ensinar o que sabiam – a dança das gafieiras:

“Embora suas atividades estejam formalmente dentro da lei, sua cultura e o modo de vida são suficientemente

⁶⁵ *Idem, ibidem*: 154.

⁶⁶ MAGGIE, 2001: 81.

⁶⁷ SALDANHA, 2007: 47.

extravagantes e não-convencionais para eles sejam rotulados de *outsiders* pelos membros mais convencionais da comunidade”.⁶⁸

Atualmente, admirados pelo talento artístico, pela superação dos desafios e mesmo pela ruptura com os padrões estabelecidos, os professores de dança “fizeram seu nome” e hoje são unânimes em reconhecer a importância da Estudantina no cenário cultural carioca e em suas próprias vidas. Entretanto, buscando aderir a formas distintas e modernas de administração de seus negócios, acreditam que ela não seja devidamente explorada e que poderia melhorar muito se ali houvesse algum tipo de investimento.



Dos salões tradicionais, a dança a dois foi ganhando cada vez mais os palcos, as telas e espetáculos, os programas de auditório, as comissões de frente e alas coreografadas do carnaval. Nos anos 2000, o animado circuito das escolas de dança se

⁶⁸ BECKER, 2008 [1963]: 89.

expandiu de forma impressionante e hoje envolve centenas de academias, professores e alunos, profissionais e aprendizes, que passaram a alimentar a frequência de lugares como a Gafieira Estudantina e o *Centro Cultural Carioca*, na Praça Tiradentes; o *Clube dos Democráticos*, na Rua Riachuelo; o *Rio Scenarium*, na Rua do Lavradio; e o *Helênico*, no Rio Comprido; entre tantos outros salões espalhados pela cidade. Aproveitando a “renovação urbana” da Lapa, Carlinhos de Jesus se tornou empresário da noite carioca, como um dos sócios do disputado *Lapa 40 Graus – Sinuca e Gafieira*.

As novelas de Gloria Perez no horário nobre se sucederam, sendo premiadas e logo exportadas para um grande número de países. A autora continuou a promover sistematicamente a Gafieira Estudantina como cenário o salão de dança, associada às representações das classes populares e a núcleos de personagens em bairros tradicionais, como São Cristóvão e Lapa. Foi assim em uma série de sucessos televisivos de sua criação: *Explode Coração*, exibida em 1995 e 1996; *O Clone*, uma das maiores audiências já registradas pela Globo, em 2001 e 2002; *América*, apresentada em 2005, quando o programa *Domingão do Faustão* passou anualmente a promover, com enorme sucesso, o concurso “Dança dos Famosos”, uma grande vitrine da dança de salão na TV;⁶⁹ e *Caminho das Índias*, de janeiro a setembro de 2009, cujas gravações na gafieira pude acompanhar durante a pesquisa de campo.

Na diferença explícita entre classes sociais retratada nas novelas,⁷⁰ as gafieiras aparecem como espaços populares de lazer da metrópole carioca, recebendo, na medida em que as tramas se desdobram e a vida dos personagens se enredam, visitas de outros grupos dominantes não ambientados no lugar. Assim, no horário nobre da televisão, a Estudantina se converte na grande sala de recepção dos folhetins de Gloria Perez, propiciando encontros de classes diferentes em um espaço comum e acolhendo em seu palco os músicos da trilha sonora ao longo de sua exibição. Em seus estudos sobre a leitura social das telenovelas, a antropóloga Ondina Fachel Leal analisa que:

“A novela é uma ficção que não é confundida com a realidade no grupo de classe popular, mas que faz parte,

⁶⁹ O quadro, com a presença constante de dançarinos, coreógrafos e professores de dança, atuando como parceiros e professores particulares dos atores para suas apresentações ou como “jurados técnicos”, é uma versão do *reality show* britânico *Strictly Come Dancing*, criado pela BBC em 2004.

⁷⁰ LEAL, 1986: 27-28; GOMES, 1998: 72.

de fato, da realidade cotidiana das pessoas e, sobretudo, do universo feminino”.⁷¹

Laura Graziela Gomes acrescenta que “ela não é autoreflexiva, mas é certo que ela (...) assume um papel pedagógico, já que leva o telespectador a conferir e a controlar o seu próprio desempenho com relação a certos papéis sociais”.⁷² As novelas de televisão, cujas músicas são lembradas nos bailes e cujas imagens, temáticas e discursos tanto reforçam quanto recriam o imaginário do público, apontam para um jogo de reconhecimento pelo gosto compartilhado.⁷³ No interessante diálogo entre a cultura popular e a cultura de massa, as novelas articulam *gostos populares* a determinados *estilos de vida*,⁷⁴ ao proporcionar um consumo ligado às escolhas afetivas, à identidade e à projeção. E como “toda a fórmula da novela repousa nesse *encantamento* da identificação”,⁷⁵ sua realização cíclica traz à Estudantina um alento sazonal, produzindo o súbito aumento da frequência dos bailes.

Não são só as novelas que dão cartaz à gafieira, o contrário também acontece. Por sua resistência singular ao tempo, a Estudantina empresta sua *aura* à televisão⁷⁶ e autoriza as novelas em seu diálogo com o universo popular carioca. As situações encenadas na gafieira, muitas delas com sabor de comédia, também reforçam a marca da autoria de Gloria Perez e elevam os índices de audiência – que Bourdieu refere como “Deus oculto desse universo, que reina sobre as consciências”, ao analisar a televisão.⁷⁷ Logo aparecem artistas, repórteres, colunistas, fotógrafos, notícias em jornais, filas na porta e turistas misturados a antigos frequentadores, novidades perceptíveis para quem conhece o funcionamento regular da casa e seu público fiel. Motivados pela visibilidade massiva do salão de dança nas novelas, excursões da “terceira idade”, grupos de Santa Catarina, ônibus de senhoras de Belém ou do interior de Minas Gerais aportam na Praça Tiradentes. Mesas numerosas que passam a ser anunciadas no intervalo dos bailes.

⁷¹ LEAL, 1986: 70.

⁷² GOMES, 1998: 29.

⁷³ Agradeço à querida amiga Prof^ª. Mariana Baltar (PPGCOM-UFF) pelas sugestões e pelo diálogo proveitoso sobre o tema.

⁷⁴ Cf. BOURDIEU, 1983: 90-91.

⁷⁵ LEAL, 1986: 51. Grifo da autora.

⁷⁶ O conceito de *aura* é central na obra de Walter Benjamin, ao considerar a obra de arte e sua “perda de autenticidade” na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, 1994: 167-170.

⁷⁷ BOURDIEU, 1997: 34.

Se por um lado quem não frequenta a Estudantina é motivado a conhecê-la, por outro os dançarinos e o *staff* se sentem reconhecidos com suas representações de si mesmos, submetendo-se às rotinas de gravações. Ali aparecem como figurantes Valdeci, Valtinho, Osvaldo, Pelé e Kiko, exímios “pés-de-valsas” e frequentadores dos bailes. Os atores e figurantes dançam em silêncio para não interferir na gravação sonora dos diálogos, ouvindo compassos imaginários no ritmo sugerido por um trecho de música ouvido alguns segundos antes da cena. Os garçons Expedito, Reno, Arlindo e Bernardo passeiam com suas bandejas diante das câmeras e são chamados e referidos pelos personagens por seus nomes reais.

F. B. Veiga, 10 e 17/Ago/2009.



Fotos 4.10 a 4.12 – Os atores Anderson Müller, Dira Paes, Juliana Alves e Stênio Garcia gravando cenas da novela *Caminho das Índias* na Estudantina.

Além do cenário conhecido da gafeira, com refletores e adereços extras realçando as cores do salão, os rostos e nomes próprios do lugar também produzem o “efeito do real” desejado pelas novelas. Para Roland Barthes, são esses “detalhes concretos”, supérfluos à trama, que conferem verossimilhança ao romance realista de autores como Flaubert. São os pequenos aspectos de realidade, minúcias aparentemente sem importância, que revestem seu enredo de autoridade – um aspecto sutil que, segundo o autor, escapa totalmente à lógica da análise estrutural.⁷⁸

Seu Isidro também é citado pelos atores, mas nunca aparece; é um personagem invisível que permanece recluso durante as gravações, cuidando dos negócios em seu escritório, e que evita aparecer no *set* de filmagens. Diferente do que muitos pensam, Isidro não aluga seu espaço à Rede Globo, fatura só indiretamente com a publicidade resultante do nome da casa divulgado nas novelas. Na época de *Caminho das Índias*, com um restaurante funcionando no térreo, tinha um pouco mais de retorno fornecendo as refeições para o pessoal que trabalhava da novela – o que não compensava, pois teve que aumentar as despesas e também o número de funcionários.

F. B. Veiga, 28/Jun/2009.



Foto 4.13 – Abraçando as artes: Isidro Page recepcionando Stênio Garcia e Carlinhos de Jesus na Estudantina.

⁷⁸ BARTHES, 1972: 41-43.

Paulinho também não aparece nas cenas. Fiscaliza e dá apoio à parte técnica, tratando os operários do *set* aos berros na hora de desmontarem suas guias, refletores, trilhos e um sem número de fiações elétricas atravessando o salão: “Olha esse lustre, seu mole, se quebrar vai ter que pagar!”. Paulinho grita por qualquer motivo, dando ordens e afirmando sua autoridade, e me explica: “Eles já me conhecem, sabem que eu só trabalho assim”. Técnicos não escondiam seu desagravo em ter que sair, quase que diariamente, de seu *mundo sob controle* – os estúdios do Projac, a Central Globo de Produção – e realizar a montagem e desmontagem diária do *set* de filmagens para gravar na Estudantina, exigindo viagens diárias de Jacarepaguá ao Centro e muito trabalho.

Alguns atores também faziam comentários semelhantes, mas discretamente, para não chegar aos ouvidos da autora. Nem todos, é claro, tinham a mesma opinião. Em entrevista em um dos “Bailes dos Artistas” para homenagear o elenco da novela, o veterano ator Stenio Garcia falou com entusiasmo sobre a experiência de gravar *in loco*:

“A Estudantina é talvez a última gafeira do Rio de Janeiro, pelo menos com aquelas características fortes cariocas. E isso aqui tem uma história! E você, de repente, ser homenageado por essa história é um motivo de muito orgulho. Por exemplo, eu vejo aqui na parede uma homenagem a Daniela Perez, que fez minha filha em duas novelas diferentes, a saudosa Daniela... A Gloria Perez que frequenta aqui, a Liza Minelli esteve aqui, então é um canto carioca onde passaram várias personalidades... E pelo fato de, na novela, a gente estar abordando a alegria que é a Estudantina, essa felicidade das pessoas que participam aqui e que fazem parte desse grupo, é um orgulho muito grande.

Eu tinha adotado primeiro a personagem, o Dr. Castanho, que lida com a doença mental, que é uma coisa muito dramática, e eu queria que tivesse um lado mais alegre, mais pitoresco, para contrabalançar com a dramaticidade que é esse lado da personagem. Então eu vou fazer parte, já que a casa é frequentada pela Gloria Perez. Nós temos

a Sandra, que é a nossa professora de dança, o Osvaldo, que é um frequentador permanente daqui, então só podia acontecer mesmo na Estudantina! E o lugar tem um grande relevo, não tem um capítulo em que não tenha um instante na gafieira, para você ver a importância que a Gloria dá culturalmente à Estudantina no Rio de Janeiro.”⁷⁹

Nessa época, sua companheira de filmagens, a atriz Juliana Alves, foi coroada “rainha da Estudantina” em um desses bailes, com boa repercussão nas revistas de fofoca e nos cadernos de televisão. Um dos grandes sucessos da novela foi o par romântico Norminha e Abel, interpretado pelos atores Dira Paes e Anderson Müller. Enquanto Abel, o guarda municipal, se preocupava com o trânsito da Lapa ou dormia, sua mulher saía provocante pelas ruas, ao som de “você não vale nada, mas eu gosto de você...”, e ia dançar na gafieira. As idas e vindas do casal divertiam o público e contribuíam para a alta audiência de *Caminho das Índias*.

Em 07 de abril de 2009, quando a gafieira estava em evidência com a exibição da novela, a mestra da dança de salão Maria Antonietta faleceu, vítima de um infarto, prestes a completar 83 anos de idade. Eu estava viajando e não pude comparecer. A essa altura, a mestra já havia reduzido bastante suas aulas, ministradas somente em casa, mas ainda frequentava a noite da gafieira. Um mês antes, recebeu ali sua última homenagem em vida no baile de celebração do Dia Internacional da Mulher. Com a triste notícia, havia uma indecisão da família sobre o local do velório. Chegaram a cogitar o saguão da Câmara Municipal carioca, mas Carlinhos de Jesus recomendou a João Piccoli por telefone: “João, o lugar certo é a Estudantina. A Câmara já é para vereador querer tirar voto, se criar, aparecer... O que eles tinham que fazer, não fizeram para ela em vida. Não fazer agora?... Leva para a Estudantina, dou o maior apoio. É a primeira dama!”⁸⁰

Em seu escritório, *seu* Isidro recebeu o telefonema da família e a princípio ficou hesitante: “Nunca se velou um corpo aqui dentro”, comentou com Paulinho. Esse, no entanto, com sua visão de produtor artístico, já estava totalmente convencido da ideia: “Mas sempre tem o primeiro, e a história dessa casa se envolve totalmente com ela. Ela

⁷⁹ Entrevista com o ator Stênio GARCIA, realizada em 28 de junho de 2009 no salão da Estudantina. Agradeço ao diretor artístico Paulinho pela apresentação e ao ator pela simpática acolhida e boa conversa.

⁸⁰ Entrevista com Carlinhos de JESUS, 22/Mai/2009.

viveu a vida inteira aqui dentro, então vai ter que ser velada na Estudantina!”⁸¹ Após a concordância e uma vez acertados os detalhes, familiares, amigos, admiradores, alunos e profissionais da dança deram o último adeus à Maria Antonietta Guaycurús de Souza, durante toda a noite e até a manhã seguinte, no salão onde tantas vezes bailou, ensinou e que, em justa homenagem, havia sido batizado em vida com o seu nome. Sua morte encerra um capítulo importante na história da dança de salão brasileira.

Assim, na Estudantina, finalmente ocorreu o velório da mestra que tanto ajudou a casa noturna em sua consagração na mídia, em uma despedida que celebrava ali a sua vida, sua arte e seu ofício, conferindo sentido pleno ao ritual.⁸² Síntese semelhante de significados tão opostos – a vida e a morte na gafieira – só ocorreu mesmo em outra situação notável, muitas décadas antes. Foi durante o tragicômico velório do sambista Geraldo Pereira, autor de tantos versos exaltando os salões populares de dança e seus amores perdidos. Geraldo morreu em 8 em maio de 1955, após um incidente na Lapa envolvendo Madame Satã, em circunstâncias nunca totalmente esclarecidas. Ao final do baile na Gafieira Elite, só depois que a orquestra parou de tocar, o público em peso desceu a escadaria para saudar seu mais frequente compositor, na capela funerária que ainda existe no térreo do prédio vizinho. Cyro Monteiro, um dos grandes intérpretes do autor, esteve no velório e costumava contar que esse foi um verdadeiro desfile dos personagens de suas músicas, de malandros desconsolados e “viúvas” de ocasião. Um sujeito se aproximou e disse: “Seu Cyro, que coincidência...”, querendo dizer “que tristeza” ou “que tragédia”! Em uma coroa de flores, a frase: “Só tu, Geraldo, só tu”.⁸³

Nos últimos anos de vida de Maria Antonietta, a memória da dança social deu um salto de qualidade e passou a ser mais discutida no meio, sobretudo por *blogs* e listas de discussão na internet e pelo surgimento de uma imprensa especializada. Contribuíram para esse movimento o livro de Marco Antonio Perna, em 2001, e as biografias de saudosa mestra, de Carlinhos de Jesus e de Jaime Arôxa, em 2004, 2005 e

⁸¹ Entrevista com Paulo Roberto dos Santos de SOUZA, 20/Out/2009.

⁸² Tal como em outra situação etnográfica anteriormente analisada: a da morte do *alferes* da *folia do Divino* de Pirenópolis em plena festa. In: VEIGA, 2005: 83-94.

⁸³ Cyro Monteiro narrou esse velório com todo sabor no disco “Teleco Teco Opus nº. 1 – Gravado ao Vivo” (Philips, 1966). A cena também foi lembrada na entrevista com Sérgio CABRAL, 19/Out/2009, e figura em detalhes na biografia de Geraldo Pereira (CAMPOS *et al.*, 1983: 190-193). Próximo ao *Hospital Souza Aguiar*, na Praça da República, a antiga capela de Santa Terezinha é hoje uma agência de serviços funerários da Santa Casa da Misericórdia. Ali também foram velados dois outros grandes sambistas: o mangueirense Zé da Zilda, um ano antes, com a família reclamando que a orquestra começou a tocar antes de o enterro sair; e Wilson Batista, parceiro de Geraldo Pereira em “Acertei no Milhar”, velado em 07 de julho de 1968 (CRAVO ALBIN, 2010).

2007, respectivamente. Anos após a criação, em julho de 1994, do jornal *Dance* em São Paulo, o primeiro específico sobre a dança de salão no Brasil, criado pelo jornalista Milton Saldanha, surgiu o periódico carioca *Dance News*. Os órgãos de imprensa especializada parecem reproduzir, entre si, a lógica das disputas e idiosincrasias do *mundo da dança de salão*, na formação de novas academias. Após uma ruptura entre membros da direção do *Dance News*, um novo tablóide foi lançado em novembro de 2007, o *Jornal Falando de Dança*,⁸⁴ superando os demais pelas reportagens de qualidade e pela assiduidade fundamental para o anúncio regular dos bailes.



O marco inaugural do ensino de dança de salão no Brasil se tornou, por meio dos jornais especializados, razão de disputa entre São Paulo e Rio de Janeiro pela primazia. Como escreveu o antropólogo Roger Bastide, ao ressaltar o contraste entre as duas grandes cidades: se há na capital paulista o gosto pelo moderno, “a vontade de criar

⁸⁴ Entrevista com a editora Leonor COSTA e com o diretor Antônio ARAGÃO, realizada em 16 de julho de 2009 no escritório do *Jornal Falando de Dança* na Rua Joaquim Silva, nº. 11, sala 408, na Lapa. Agradeço aos dois pela disposição em gravar a entrevista, revelando o funcionamento do jornal e as longas noites visitando o circuito de bailes da cidade. A respeito dos jornais e informativos sobre dança, ver também PERNA, 2001: 190-198.

coisas novas”, o Rio de Janeiro “não pretende abolir o passado, procura antes prolongá-lo”,⁸⁵ e para isso recorre às lembranças longínquas dos tempos da corte. Em edição antiga, o jornal *Dance* noticiou que a escola de dança de salão de Madame Poças Leitão foi a primeira do gênero no país, trazendo seus conhecimentos da Europa como novidade para os filhos da elite paulistana.⁸⁶

Quinze anos depois, no entanto, o *Jornal Falando de Dança* se empenhou em pesquisas históricas e passou a questionar a informação tantas vezes repetida,⁸⁷ recuperando a memória de Luiz Lacomba que, em 1811, chegou de Lisboa ao Rio de Janeiro por ordem de D. João VI e foi nomeado Compositor de Danças e Maestro de Danças da Casa Real. Um anúncio publicado na *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 13 de julho de 1811, recua em pouco mais de um século as referências do debate. Na matéria assinada por Leonor Costa no tablóide carioca, com o título de “Com todo respeito à Madame: a dança de salão no Brasil começou no Rio, no século 19”, diz o antigo anúncio, apresentado em fac-símile como prova:

“AVISOS. *Luiz Lacomba*, Professor de Dança, ultimamente chegado ao *Rio de Janeiro*, tem a honra de anunciar a todas as pessoas civilizadas desta Cidade, que elle se propõe ensinar todas as qualidades de Danças proprias nas sociedades: todas as pessoas que lhe quizerem fazer a honra de tomar as suas lições, o poderão procurar na Rua do *Ouvidor*, n. 82, 3º. andar”.⁸⁸

A pequena nota revela que Luiz Lacomba não se limitava a oferecer suas lições de dança à corte, recebendo alunos nessa que foi a rua mais elegante e cosmopolita da cidade.⁸⁹ O endereço referido, na esquina com a Rua da Quitanda, já não existe mais. Todo o casario entre os números 68 a 84 do lado par da Rua do Ouvidor desapareceu

⁸⁵ BASTIDE, 1972: 257.

⁸⁶ SALDANHA, in: *DANCE*, Jan-Fev/1995.

⁸⁷ COSTA, in: *JORNAL FALANDO DE DANÇA*, Out/2010 e Dez/2010.

⁸⁸ *GAZETA DO RIO DE JANEIRO*, n.º. 56, 13/Jul/1811, p. 1, apud COSTA, in: *JORNAL FALANDO DE DANÇA*, Out/2010. Grifos e grafia originais.

⁸⁹ Sobre a Rua do Ouvidor e sua longa relação com moda e com as artes, ver WEHRS, 1980; COHEN, 2001; MACEDO, 2005.

em 1925 para a ampliação da sede da *Sul América Seguros*, quando foi erguido um novo edifício, de número 70, que ocupa toda a quadra até a Rua do Carmo.⁹⁰

Com base no anúncio de Luiz Lacomba oferecendo aulas, o *mundo da dança de salão* realizou sua primeira grande mobilização no campo político, conseguindo, por meio de um projeto de lei de autoria do Deputado Alessandro Molon, que a dança de salão fosse declarada como “patrimônio cultural imaterial do Estado do Rio de Janeiro”. Em 21 de setembro de 2010, a Lei nº. 5828 foi sancionada pelo Governador Sérgio Cabral.⁹¹ Além disso, o *Jornal Falando de Dança* irá promover, no *Helênico Atlético Clube*, o “Grande Baile do Bicentenário” da dança de salão no Brasil, programado para a noite de 16 de julho de 2011, sob o comando do dançarino e organizador de bailes Valdeci de Souza.

Em fevereiro deste ano, os dois grandes dançarinos brasileiros voltaram a competir em alta esfera com suas coreografias contagiantes, fazendo do desfile das escolas de samba o palco da disputa de um duelo de titãs. No comando das comissões de frente da Mangueira – posição ocupada por Carlinhos de Jesus ao longo de onze anos – Jaime Arôxa conquistou o prêmio “estandarte de ouro” do jornal *O Globo* ao recriar o universo de boemia e malandragem do compositor Nelson Cavaquinho. À frente da coreografia da Beija-Flor, Carlinhos de Jesus, por sua vez, recebeu as melhores notas dos jurados e sua nova escola conquistou o título de campeã do carnaval carioca, homenageando o cantor Roberto Carlos.

4.2. O “*dancing* ao contrário”

Quando falou de sua iniciação na dança, Jaime Arôxa, do alto de seu reconhecimento como coreógrafo e professor, se referiu a si mesmo dessa maneira, lembrando os tempos em que vivia na casa de Antonietta: “acho que fui o primeiro bolsista do Brasil”.⁹² Os chamados “bolsistas” são atualmente personagens muito comuns nas academias, onde se tornaram uma demanda necessária, diante do aumento do interesse das pessoas e, conseqüentemente, do mercado altamente promissor que se abriu relacionado à dança de salão. Os “bolsistas” participam gratuitamente das aulas

⁹⁰ COHEN, 2001: 116-117.

⁹¹ *DOERJ*, 22/Set/2010, p. 1, Parte 1.

⁹² SALDANHA, 2007: 51.

como parceiros masculinos, diante da presença mais numerosa de mulheres nos cursos. Eles também estão ali para aprender e aprimorar seus passos, tendo a incumbência de constituir par com as alunas durante as aulas e de animar os “bailinhos” das academias, podendo ainda dar pequenas instruções aos novatos e trocar informações entre si.

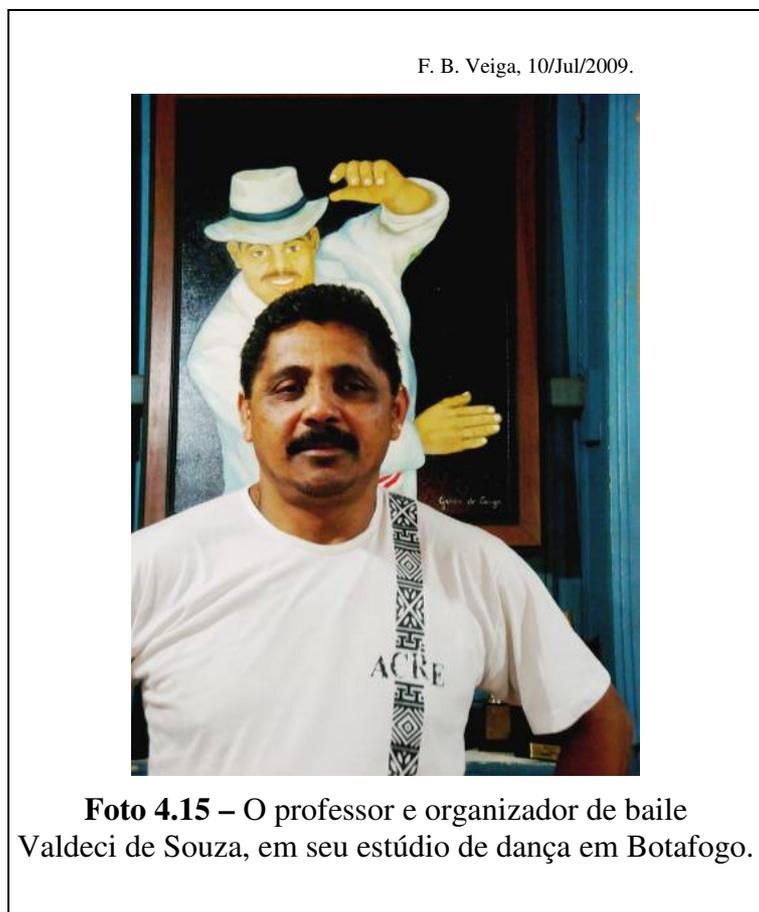
É uma oportunidade não só para aprender a dançar, mas também para aprender a ensinar e, futuramente, transformar as habilidades e conhecimentos adquiridos em uma atividade profissional rentável. A simples existência desse novo grupo social passou a redefinir as formas de sociabilidade nas academias e nos salões, a partir da década de 1990. Embora sejam majoritariamente rapazes, há também, em menor número, algumas meninas desenvolvendo essa atividade nas academias de dança. Durante a pesquisa de campo, tive a oportunidade de estar em dois desses “bailinhos”, juntamente com a estudante Iane Vianna Garcia – primeiro no *Reboco das Artes Laranjeiras*, sede da escola e da companhia de dança de Marinho Braz, e depois no *Studio Marcello Moragas*, criado pelo dançarino, coreógrafo e ex-integrante da *Companhia Aérea de Dança* e da *Companhia de Dança Carlinhos de Jesus*.⁹³ Na época, Iane atuava como “bolsista” dessa academia instalada em sobrado vizinho à Igreja de Santa Rita, na Rua Visconde de Inhaúma, no Centro do Rio. O aparecimento dos “bolsistas” – a última ponta da cadeia da dança de salão como negócio – evidenciou, mais do que nunca, as oposições entre o lazer e o ofício, entre o ócio e o negócio, o prazer e a competição.

No final da década de 1970, outro dançarino vindo do Norte chegava ao Rio de Janeiro: era Valdeci de Souza, natural de Macapá, capital do distante Estado do Amapá, onde gostava de dançar o estilo conhecido como “brega”, especialmente no circuito de festas do bairro do Pacoval, onde morava, ao som de artistas como Carlos Alexandre, Evaldo Braga e Pinduca. Em sua cidade, já ganhava disputados troféus de dança quando, sem nenhum recurso, veio “tentar a vida” no Rio de Janeiro, após uma longa e penosa viagem de ônibus partindo de Belém.⁹⁴ Trabalhava como *office-boy* de uma loja

⁹³ Entrevista com Marcello MORAGAS, realizada em 29 de Maio de 2009 no escritório de sua academia. Agradeço ao coreógrafo, dançarino e professor pela receptividade e a Iane Garcia pelo agendamento e participação na entrevista.

⁹⁴ Entrevista com Valdeci de SOUZA, realizada em 10 de julho de 2009 em seu estúdio de dança no bairro de Botafogo. Agradeço ao dançarino e professor de dança pela enorme receptividade e a Iane Vianna Garcia pela participação.

de tapetes situada no térreo do prédio onde morava, dividindo vaga com muitas pessoas em um apartamento conjugado no famoso “Barata Ribeiro 200”, em Copacabana.⁹⁵



Logo Valdeci começou a frequentar o forró da *Banda Portugal*, da Rua Riachuelo, nº. 242, se ambientando e fazendo amizades no circuito da dança social carioca. Passou a observar as diferenças de estilo entre o que já conhecia de forrós e bregas na Amazônia e o “jeito carioca” de dançar e procurou, assim, se adaptar:

“Comecei a olhar o pessoal dançar daquele jeito. Aí ficava olhando, olhando, e comecei a imitar esse pessoal que dançava bem. Vi o finado Trajano dar uma aula de

⁹⁵ Trata-se de um dos edifícios de Copacabana estudados por VELHO, 2002. Considerado por outros moradores do bairro como de “baixo padrão moral”, o endereço virou título de comédia teatral escrita por Paulo Pontes, em 1971. Um grupo de moradores entrou na justiça e a peça mudou seu nome para “Um Edifício Chamado 200” (*ENC. ITAÚ CULTURAL*, 2010). Tentando se desvencilhar do estigma, por sua vez, o prédio alterou sua numeração para 194.

‘pião’ para o Russo, que hoje está em Goiânia, é um grande dançarino de *rock*. (...) Fiquei muito de olho nessa aula, não fui eu que tomei não, mas quem copiou fui eu na época. (...) Eu sou autodidata para descobertas, vamos dizer assim, para vários itens no meu trabalho, mas eu tive um professor de dança: Carlinhos de Jesus. Eu fui atrás dele para me ensinar a sair do ‘trocadilho’, imagine só! Devo ter tomado umas cinco ou seis aulas com ele, de bolero. De repente, nem passa pela cabeça dele que um dia eu iria falar isso, porque ele nunca mencionou nem viu mencionado, nunca falou que deu aula para Valdeci, mas foi meu único professor”.⁹⁶

Logo Valdeci iria iniciar sua carreira de instrutor de dança no *Clube dos Democráticos*, a convite da professora Yedda Cardoso, e venceria vários concursos, se definindo como profissional da área. Em 1986, abriu em sociedade sua própria academia de dança de salão no Centro de Niterói. Em pouco tempo, começou a dar aulas em Icaraí e outros bairros e a promover bailes em diversas casas noturnas e academias, tanto em Niterói quanto no Rio de Janeiro. No início da década de 1990, teve a ideia de lançar um atrativo a mais no baile que realizava em Niterói e de contratar jovens dançarinos, diante da desproporção entre “damas” e “cavalheiros” nos eventos voltados para a dança de salão:

“Fui eu que inventei esse dançarino de aluguel dessa época de hoje. Foi no *Bar Brasileirinho*, na Estrada da Cachoeira, em Niterói. Eu ouvi os antigos falarem de *dancing, dancing...* Mas o que era o *dancing*? Os caras chegavam lá, furavam um cartão para dançar com as mulheres, e eu comecei esse trabalho como ‘*dancing* ao contrário’. Quer dizer, não é dançar ao contrário: era porque agora as mulheres que iriam furar o cartão dos homens! E aí, o que é que acontece? Eu comprei um baralho pequeno, que tinha o ás, os valetes, reis, damas e,

⁹⁶ *Idem, ibidem.*

nesse baile, eu era o coringa! A minha ficha era a mais cara, enquanto a dos rapazes era um real, a minha era três, quatro, exatamente para diferenciar e para eu não ser sobrecarregado.

Na época, eu pensei que isso poderia existir. Como? A dama queria dançar com o rapaz de camisa rosa. Chegava no balcão, pedia: ‘eu quero cinco fichas com fulano, três com aquele, uma com aquele’. Na sequência, o cara que estava trabalhando para isso ia ao balcão e sabia que a mulher do vestido branco comprou tantas fichas com ele. Quando chegava lá: ‘vamos dançar’. Dançava duas, três, quatro músicas, ela dava um total de fichas para ele; uma coisa mais discreta. E ela não o tirava para dançar, ele ia até a mesa e tirava ela para dançar, mas não tinha aquela coisa: ‘Me dá a minha ficha!’. Ela saía da mesa com as fichas na mão e já botava na mão dele. (...) Na época eu fazia música mecânica com vinil. O pessoal saía daqui do Rio e ia para Niterói, era de praxe aquele bailinho lá, toda segunda-feira. E dali então proliferou”.⁹⁷

Ao adotar essa prática inspirado nos antigos *dancings* de meados do século XX, porém promovendo uma inversão de gênero diante da grande demanda por “cavalheiros”, Valdeci de Souza, assíduo frequentador da Estudantina, estava criando o que afirma ter sido o primeiro “baile-ficha”, abrindo um campo de negócio para o surgimento dos “dançarinos de aluguel”. O baile passou a fazer tanto sucesso com os “cavalheiros” disponíveis a baixo custo que, diante da visibilidade crescente, Valdeci foi convidado para comandar um grande evento na Zona Sul carioca: a “domingueira dançante” do *Clube Sírio e Libanês*, em Botafogo, onde permaneceu por dezessete anos.⁹⁸ Esse período coincide com a proliferação da dança contratada nos bailes do Centro e da Zona Sul carioca, contagiando salões de clubes e chegando até mesmo à tradicional Gafieira Estudantina.

⁹⁷ Entrevista com Valdeci de SOUZA, 10/Jul/2009.

⁹⁸ O *Clube Sírio e Libanês* era na Rua Marquês de Olinda, nº. 38, em Botafogo, demolido em 2006 para dar lugar a um condomínio. Uma nova sede será inaugurada este ano no Recreio dos Bandeirantes.

F. B. Veiga, 08/Nov/2009.



Foto 4.16 – Só damas no salão: excursões de senhoras à “gafieira da novela” acentuam a falta de cavalheiros no baile.

Professores de dança e organizadores de bailes passaram a viver o dilema entre a forte moralidade do *mundo da dança de salão* e o ritmo das mudanças do mercado. Em entrevista ao *Jornal Falando de Dança*, quase vinte anos depois, Valdeci ironizou sua própria criação, pois os “cavalheiros a serviço” se converteram numa espécie de *Frankenstein*, um monstro de laboratório que fugiu ao controle de seu pretenso criador, regendo novos padrões de encontro nos bailes: “arrumei sarna para me coçar”. Defende-se, entretanto, afirmando que, no início, o modo de abordagem “não era escancarado como é hoje, em que a dama sai em direção ao cavalheiro com a ficha na mão. Naquela época, se a pessoa não soubesse do esquema, nem percebia que havia cavalheiros a serviço; eles se aproximavam discretamente, como num baile normal”.⁹⁹

Ao analisar o circuito carioca de “bailes-ficha”, a partir da pesquisa de campo realizada na *Cobal* do Humaitá, onde já não ocorrem mais, e em diversos salões em Copacabana, a antropóloga Andréa Moraes Alves observa que eventos desse tipo se difundiram na Zona Sul carioca, entre 1993 e 1995. A autora se refere à figura dos “organizadores de baile” ou “*promoters*” como donos de academias, responsáveis pelos

⁹⁹ *JORNAL FALANDO DE DANÇA*, Ago/2008.

acertos financeiros com dançarinos, bandas ou DJs no final dos bailes. Embora não seja referido em seu trabalho, a atuação de Valdeci de Souza se enquadra de modo exato em sua descrição: “Ele é o anfitrião, cumprimentando todos que chegam e, de vez em quando, brindando alguma mulher com um convite para dançar”.¹⁰⁰ No início da pesquisa de campo, estive em um dos bailes organizados por ele no elegante salão do *Fluminense Football Club*, em Laranjeiras, e observar, mais uma vez, que os poucos senhores presentes nos bailes preferem ficar sentados bebendo, dançar com suas esposas ou então “tirar para dançar” somente as moças mais novas.

F. B. Veiga, 02/Jun/2010.



Fotos 4.17 e 4.18 – O músico Renato Ritmus, “o DJ que toca e canta”, no comando do “baile-ficha” às quartas-feiras na Estudantina Musical.

Desde junho de 2009, o “baile-ficha” é uma nova modalidade no salão situado no térreo da Estudantina, sempre às quartas-feiras, depois do término do expediente comercial, criando mais um dia de atração na programação semanal da gafieira. Trata-se de um empreendimento familiar paralelo, tendo à frente o jovem cantor, músico e DJ Renato Ritmus e sua mãe, *dona* Vera, que contrata cerca de vinte dançarinos e coordena o sistema de fichas, vendidas a R\$ 1,50. Após testar com sucesso a fórmula no *Clube dos Aliados*, em Campo Grande, Renato Ritmus foi convidado por Bernardo Garçon para realizar um novo baile semanal na Estudantina. Anteriormente, a inexistência dessas modalidades de dança contratada era motivo de orgulho dos bastiões morais da casa, como a saudosa Maria Antonietta. Entretanto, o mercado crescente da dança social

¹⁰⁰ ALVES, 2004: 22-23.

nessas novas formas pecuniárias se popularizou de tal forma que a inovação contagiou o lugar que era, e ainda é, considerado como um “reduto da tradição” – ou, como registrou Maria Inês Galvão Souza, um “templo da dança de salão”.¹⁰¹ Havia uma interessante brecha nos “estatutos”, pois, apesar de condenadas pelo público mais moralista, não havia nenhuma proibição às formas de dança contratada na gafieira. Rapidamente, Renato Ritmus se tornou conhecido no circuito de bailes da cidade, figurando na capa de duas edições do *Jornal Falando de Dança*, em dois anos seguidos.¹⁰² O sucesso do músico e a presença de sua mãe no comando do “baile-ficha” afixam moralmente os dançarinos de sua equipe, considerados muito educados e respeitosos pelas frequentadoras.



Durante a pesquisa de campo, contudo, a única situação em que alguém me pediu para não tirar fotografias foi justamente em um “baile-ficha” da Estudantina, quando uma senhora me interrogou sobre meus propósitos e me pediu para não fotografá-la, enquanto uma assistente de *dona Vera* jogava talco sobre o piso de granito.

¹⁰¹ SOUZA, 2009: 7.

¹⁰² COSTA in *JORNAL FALANDO DE DANÇA*, Fev/2010; Fev/2011.

A situação revela a existência de dúvidas sobre a reputação de bailes desse tipo e também o desejo de manutenção do anonimato das frequentadoras engajadas nesse tipo de lazer urbano. Percebi que, enquanto nos bailes de sábado prevalece a exibição pela dança, a atitude diante das câmeras manifesta por essa senhora, no final da tarde de quarta-feira, era de reserva. Na mesma ocasião, no entanto, outras senhoras foram mais solícitas, como de costume na gafieira, e se deixaram fotografar sem problemas nas mesas ou na pista de dança. Quando contei para Paulinho, ele já queria interceder, mas freei seu ímpeto para não criar nenhuma situação ainda mais embaraçosa.

Os “dançarinos de aluguel” geralmente são jovens negros moradores do subúrbio, de classe baixa ou média baixa, a maior parte deles com pouca instrução ou em formação, que se iniciaram na dança fazendo aulas gratuitamente como “bolsistas” nas academias. Nos bailes, quando contratados fora do regime de fichas, cobram em torno de R\$ 80 a R\$ 100 para passar a noite dançando com uma senhora ou um grupo de senhoras. Com esse expediente, conseguem faturar entre R\$ 1.500 a R\$ 2.500 por mês. Além disso, tem sua entrada e outras despesas no salão, como água, refrigerante e petiscos, pagas pelas senhoras.

Conforme depoimentos recolhidos por Andréa Moraes Alves em sua pesquisa, esses rapazes não vendem só a dança, mas a sua companhia. Mais do que isso, vendem a atenção dispensada a essas senhoras desacompanhadas.¹⁰³ Geralmente esbeltos e, às vezes, fortes pela prática de musculação, com seus corpos esbanjando saúde e juventude contagiantes, os rapazes desfilam de braço dado com as senhoras ao adentrarem nos salões cariocas. Assim, a dança contratada produz essas pequenas, porém expressivas mercadorias, de grande valor no jogo das interações sociais.

Muitas clientes desse novo mercado promissor são exatamente o oposto de seus parceiros: senhoras de idade ou meia-idade, brancas, de classe média ou média alta, viúvas ou separadas, que passaram a recorrer aos “dançarinos de aluguel” para se divertir nos bailes, evitando assim o temido e cruel “chá-de-cadeira” e controlando a sensação angustiante da espera, diante de sua disponibilidade para dançar. Afinal, não se recusa uma dança, mas uma pessoa: seus modos, seu contato físico, sua idade, seus movimentos. Antes da existência do “*personal dancer*” – como também são chamados esses rapazes, em alusão ao “*personal trainer*” – as senhoras no salão eram muito confrontadas com a sensação dilacerante de serem indesejadas, preteridas pela idade ou

¹⁰³ ALVES, 2004: 29; 71.

pela aparência, pois, mesmo dispondo de habilidades corporais na dança, não se sentiam consideradas como “um bom par”. São “*lonely hearts*” visíveis nos bailes que, discretamente, se insinuavam para que os cavalheiros lhe tirassem para dançar, ou mesmo invertiam o padrão e faziam elas próprias o convite aos “cavalheiros”, muitas vezes sem sucesso. Terezinha Domingues, a senhora frequentadora da Estudantina com quem dancei duas vezes e que habitualmente recorre àqueles que chama de seus “amigos de dança”, me confidenciou em um baile no *Helênico*: “No salão, existe muita solidão...”¹⁰⁴

Andréa Moraes Alves fundamenta sua análise nas diferenças de gênero e de idade, sobretudo em função da expressiva frequência de senhoras que escolhem os bailes de dança de salão como um modo particular de envelhecer e de se valorizar corporalmente.¹⁰⁵ Pois, como disse *dona* Terezinha em reportagem de jornal, fundamentando suas opções: “Na minha idade, não há muita coisa para fazer. Tem gente que compra remédio, eu prefiro sair para dançar”.¹⁰⁶ A antropóloga considera “a velhice como uma construção social, portanto relacional”,¹⁰⁷ observando as relações particulares estabelecidas na dança contratada que se disseminou pelos salões cariocas:

“Os bailes, por serem marcados pela heterogeneidade social, pela circulação de homens e mulheres, de faixas etárias diferentes, de camadas sociais e de origens étnicas distintas, contribuem para formar uma oportunidade de encontro socialmente legítimo entre esses indivíduos tão diferentes. Nesse encontro face a face são geradas experiências comuns de contato social que produzem tipificações sobre o que é ser velho e jovem na sociedade atual. Além disso, os encontros promovidos nos bailes são marcados pela interação e pelo contato entre os sexos, o que coloca em primeiro plano questões sobre

¹⁰⁴ Entrevista com Terezinha DOMINGUES e seu dançarino contratado Bruno PORTO, realizada no *Helênico Atlético Clube*, em 22 de agosto de 2009. Agradeço à senhora e a seu par pela gentil acolhida e reveladora entrevista.

¹⁰⁵ ALVES, 2004: 138.

¹⁰⁶ BELLEI *in*: *JB*, 25/Mai/2008.

¹⁰⁷ ALVES, 2004: 17.

corpo e sexualidade que não se apresentam de maneira tão definitiva em outros contextos”.¹⁰⁸

Maria Thereza de Barros Vidigal, avó de minha amiga e colega antropóloga Letícia de Luna Freire, sempre vai aos bailes de sexta-feira à tarde na *Casa dos Poveiros*, situada na Rua do Bispo, nº. 302, no Rio Comprido.¹⁰⁹ Aos 82 anos, prefere esse salão aos demais por ser situado no térreo, contrastando sua dificuldade em subir escadas com suas habilidades na dança. A senhora resume muito bem sua opção de lazer: “A dança é a coisa mais democrática que existe. Não gosto de hierarquia. No baile, eu sou chamada pelos rapazes de *você* e não de *senhora*”. Em agradável conversa, distinguiu as modalidades de dança alugada: “O dançarino pode ser contratado antes do baile, ou pode ir ao salão para tentar ser contratado como avulso. Tem também os que são contratados em rodízio por uma mesa com duas ou mais damas e ele reveza entre elas. E o baile-ficha, em que os rapazes estão sempre uniformizados e recebem por cada música dançada”.¹¹⁰



¹⁰⁸ *Idem, ibidem*: 17-18.

¹⁰⁹ É interessante observar a presença regular da dança de salão em sociedades e clubes portugueses no Rio de Janeiro. Além da tarde dançante na *Casa dos Poveiros*, fundada por imigrantes vindos do porto pesqueiro de povoação de Varzim, há bailes na *Casa do Minho*, no Cosme Velho; no *Clube Português de Jacarepaguá*, na Taquara; na *Casa de Viseu*, na Vila da Penha; e no *Clube Português de Niterói*.

¹¹⁰ Maria Thereza Barros VIDIGAL, com. pess., 21/Mai/2010.

Sobre as diferenças que se evidenciam nesses encontros, Georg Simmel observa que, apesar da “estrutura democrática”, a “sociabilidade entre membros de classes sociais muito diferentes é amiúde inconsistente e muito dolorosa”.¹¹¹ Erving Goffman, por sua vez, observa que, no universo relacional, crianças, adolescentes e idosos são facilmente abordados no espaço público, participando de engajamentos conversacionais entre pessoas que não se conhecem, por suas posições fora do mundo do trabalho. São, portanto, facilitadores das interações sociais:

“Há estatutos amplos em nossa sociedade, como o de pessoas velhas ou muito jovens, que às vezes parecem ser consideradas como tendo um valor sagrado tão escasso que pode se pensar que seus membros não têm nada a perder com engajamentos de face, e assim podem ser engajados à vontade. (...) Aqui, então, *pessoas* são expostas, não meramente encarregadas de uma função; são ‘pessoas abertas’”.¹¹²

F. B. Veiga, 29/Set/2010.



Foto 4.23 – Leandro, Junior, Luís, Jorge, Daiane e Leonardo: alguns dos animados dançarinos da equipe de Renato Ritmus.

¹¹¹ SIMMEL, 1983: 172.

¹¹² GOFFMAN, 2010: 140

A atividade dos “dançarinos de aluguel” pode ser representada por eles próprios como uma maneira rápida e divertida de ganhar dinheiro, mas muitas vezes também é percebida como uma obrigação tediosa, o que é notável pela expressão facial de alguns jovens dançarinos, convidando mecanicamente as senhoras para dançar, sem lhes dirigir sequer um olhar ou um sorriso. Diante da redução do risco de recusa às senhoras, essa *atitude blasé* dos rapazes está diretamente ligada ao intercâmbio monetário,¹¹³ ao cálculo, à exatidão e à velocidade das trocas que passaram a dar o tom aos bailes, objetificando ao máximo a dança e a relação entre os pares. Pois, como observa Robert Ezra Park, “o dinheiro é o principal artifício pelo qual os valores foram racionalizados e os sentimentos substituídos pelos interesses”,¹¹⁴ criando um parâmetro de impessoalidade e de reserva nas metrópoles e mudando padrões tradicionais de relação interpessoal. O sociólogo urbano da Escola de Chicago chama atenção para o fato de que, “na cidade, qualquer vocação, mesmo a de mendigo, tende a assumir o caráter de profissão”.¹¹⁵ Assim, “damas e cavalheiros” se transformaram em “clientes e fornecedores” no dinâmico mercado da dança de salão carioca, aberto às possibilidades de transformação não só da dança, mas também do cuidado e do afeto em mercadorias.

Ao analisar o *métier* dos “cavalheiros a serviço”, Andréa Moraes Alves chama atenção para a precariedade dos contratos, o regime de incerteza para os rapazes e mesmo a imagem negativa que cerca essa atividade no *mundo da dança de salão*. Tudo isso faz com que esse seja visto como um trabalho provisório pelos próprios rapazes envolvidos.¹¹⁶ A mercantilização da dança social é uma atividade malvista pelos demais casais que frequentam o baile, ou seja, é estigmatizada dentro do próprio salão. Os estereótipos negativos que envolvem a dança contratada revelam as acusações morais e a oposição radical entre o envelhecimento e os prazeres físicos em nossa sociedade – aí incluídos tanto a dança quanto o sexo – no plano dos valores e representações. Diante do forte moralismo, os jovens dançarinos são vistos como “aproveitadores”, “sedutores”, “exploradores” e “malandros”, enquanto as senhoras que despendem dinheiro com eles são percebidas como “velhas assanhadas”, “fogosas”, “descaradas”, “sem-vergonha”.¹¹⁷ Nos salões cariocas, há, portanto, uma acusação moral sobre ambos,

¹¹³ SIMMEL, 1973: 17-19.

¹¹⁴ PARK, 1973: 40.

¹¹⁵ *Idem: ibidem*, 38.

¹¹⁶ ALVES, 2004: 73-79.

¹¹⁷ *Idem: ibidem*, 126-127; 139.

como revela o trecho abaixo do livro de Marco Antonio Perna, criador da *Agenda da Dança de Salão Brasileira* na internet:

“Existem casos em que tudo é feito da *maneira correta e limpa* (...). Existe também o *lado podre*, onde dançarinos são bancados por senhoras, desde a entrada no baile até a entrada no motel... Aí, já vira prostituição, e infelizmente ocorre. Precisamos melhorar o nível dos profissionais exigindo a sindicalização ou algum tipo de regulamentação, aí vai ser *bom* para todos. Menos para os profissionais *ruins*...”¹¹⁸

Embora não se possa generalizar, há uma associação, tanto no plano das representações quanto das práticas, da atividade do “dançarino de aluguel” com a *prostituição viril*, em que igualmente se configura o uso do dinheiro na mediação do contato íntimo entre corpos.¹¹⁹ Ambos se confundem e se misturam de maneira velada, raramente assumida. O “programa” depois do baile, o envolvimento sexual e/ou amoroso, não deixam, no entanto, de ser possibilidades concretas, assim como situações de ciúmes entre as contratantes. No caso estudado, e com base no conceito criado por Robert Ezra Park, a gafeira situada em uma *região moral* da cidade¹²⁰ – a Praça Tiradentes, reduto tradicional do “mercado do sexo” – parece contribuir ainda mais para a associação da atividade com a prostituição.¹²¹ Uma frequentadora de bailes confessou em reportagem do *Jornal do Brasil*: “A gente começa a dançar e aí rola. Quem diz que não acontece envolvimento está mentindo. É lógico que tem envolvimento”.¹²²

Diante das possibilidades de “viver uma fantasia real” – como diz um dos versos do *soul* “Colombina”, de Ed Motta, um sucesso dançado como “soltinho” nos bailes¹²³ – e na ausência ou escassez de prostíbulos para mulheres, os salões de dança oferecem a

¹¹⁸ PERNA, 2005: 114. Grifos meus.

¹¹⁹ ALVES, 2004: 59; SILVA JR. 2010: 86-87. Sobre a *prostituição viril*, em sua vertente homossexual, ver PERLONGHER, 1987.

¹²⁰ PARK, 1973: 64-67.

¹²¹ Para um estudo da cartografia, da mobilização política e da organização social das chamadas “zonas de baixo meretrício” do Rio de Janeiro, com base em conceitos da Escola de Chicago, ver Soraya Silveira SIMÕES, 2010 e 2011.

¹²² BELLEI in: *JB*, 25/Mai/2008.

¹²³ Música de Rita Lee e Ed Motta gravada em um disco do cantor com o sugestivo título de “As Segundas Intenções do Manual Prático” (*Universal Music*, 2000).

rara possibilidade de encontrar rapazes disponíveis no espaço público que, dependendo da situação, pode resultar em encontros amorosos ou sexuais, propiciados pela grande proximidade física do casal. Entretanto, como bem observa Robert Ezra Park:

“A verdade parece ser que os homens são trazidos ao mundo com todas as paixões, instintos e apetites, incontrolados e indisciplinados. A civilização, no interesse do bem-estar comum, requer algumas vezes a repressão, e sempre o controle, dessas disposições naturais”.¹²⁴

A repressão moral, contraditoriamente, vem não só dos frequentadores antigos, mas também dos professores de dança de salão, que condenam e, ao mesmo tempo, produzem o “dançarino de aluguel”, pois dependem desses rapazes como “bolsistas” por uma necessidade didática em suas aulas. Se, por um lado, muitas vezes são vistos como “prostitutos”, “gigolôs” ou “cafetões” – ou seja, como o “bode expiatório” da dança de salão – por outro, são a solução para a fruição da dança e o sucesso dos bailes e das academias. Não podemos esquecer que os professores, e hoje empresários, foram os primeiros a se profissionalizar e a ganhar dinheiro com a dança, transformando habilidades corporais e formas de lazer em atividades econômicas, com a proliferação dos cursos e academias pela cidade. Os donos de academias lutaram para obter reconhecimento no início de suas carreiras e, agora, tendo conquistado o seu espaço como professores, não reconhecem a legitimidade dos jovens que procuram se iniciar em um novo mercado, observando os dançarinos famosos como referência de sucesso. Apesar das diferenças, professores consagrados e “dançarinos de aluguel” não deixam de ter suas características em comum: suas origens marcadamente humildes e a opção ou necessidade de transformar a dança de salão em um meio de vida.

Os “dançarinos de aluguel”, portanto, são vistos pelos mestres do ofício como uma espécie de *contaminação moral* da identidade profissional que construíram a duras penas, dentro da lógica da oposição entre *puro* e *impuro* que fundamenta a teoria da antropóloga britânica Mary Douglas. Segundo a autora, “uma pessoa que polui está

¹²⁴ PARK, 1973: 65.

sempre em erro. Desenvolveu alguma condição indevida ou, simplesmente, cruzou alguma linha que não deveria ter sido cruzada, e este desvio desencadeia perigo para alguém”.¹²⁵ A tal ponto a “imagem” da dança de salão se sente moralmente ameaçada por essa prática “poluidora”, que a autora Gloria Perez, defensora da tradição das gafieiras, nunca representou um personagem como “dançarino de aluguel”, jamais considerando a dança contratada em suas novelas. Se a autora assim fizesse, certamente receberia muitas críticas de frequentadores como ela. Cenas de excitação sexual no filme “Chega de Saudade”, lançado em 2008, entre elas a troca de beijos ávidos entre um “dançarino de aluguel” e uma cliente, provocaram uma fúria moralista de professores de dança em páginas da internet e jornais especializados.¹²⁶

A visão da dança contaminada pelo dinheiro é mais um motivo de controvérsia entre os dançarinos antigos, admiradores da liberdade dos passos não-ensaiados, e os jovens praticantes da performance estilizada, vista pelos antecessores como uma dança “puramente ensaiada, programada, sem emoção”. Parte da disputa está ligada à ascensão social por meio da dança de salão vivenciada pelas novas gerações, assim como a mudança das referências da Zona Norte para a Zona Sul, com o sucesso das aulas nas academias cariocas. Os antigos aprenderam por meio da apreciação estética e, vendo os outros dançarem, foram corporificando, *incorporando* a dança de salão. Quando meninos, praticavam em casa com a mãe, as tias, a avó, as irmãs ou as primas – ou até com uma parceira imaginária, em uma primeira dança fantasmagórica, bailando com uma vassoura, um cabideiro ou uma boneca de pano.

Uma cartografia do *mundo da dança de salão*, com suas hierarquias, linhagens e condutas morais, revela a Estudantina como uma importante “escola prática” que resiste ao tempo. A oposição entre a dança aprendida em família ou nos salões populares dos clubes e gafieiras e a ensinada nas academias cria, simultaneamente, rupturas e continuidades. As academias, apoiadas na oralidade, focalizadas na construção de discursos sobre o corpo, na repetição de movimentos e no rendimento progressivo dos alunos, divididos entre os “níveis iniciante, intermediário e avançado”, produziu o laboratório dos exercícios e aprendizados corporais, excluindo, por sua vez, a figura do público.¹²⁷ Em seu brilhante e pioneiro ensaio sobre as *técnicas do corpo*, Marcel Mauss observa que as mudanças no modo de nadar eram uma questão basicamente geracional

¹²⁵ DOUGLAS, 1976: 139.

¹²⁶ PLUHMA – DANÇA DE SALÃO.COM, Fev/2008; JORNAL FALANDO DE DANÇA, Mai/2008.

¹²⁷ MASSENA, 2006: 27-29.

na França e que “em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano os fatos de educação predominavam. A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação”.¹²⁸

Há variações na forma de transmissão da dança de salão nas academias cariocas. A antropóloga Mariana Massena, para realizar sua pesquisa de Mestrado no IFCS-IFRJ, lançou mão do interessante dispositivo de se matricular, simultaneamente, nas academias de Carlinhos de Jesus e de Jaime Arôxa, em um exercício comparativo de distintos modos de ensinar. Enquanto as aulas na primeira academia se concentravam no ensino dos passos por outros professores, sem a presença do dono no local, o segundo conduzia, ele próprio, suas aulas, discursando longamente sobre o que chama de “filosofia da dança”, com enfoque na sensualidade e na sedução.¹²⁹

Ao produzir novos aprendizes, os *experts* e empresários da dança de salão se tornaram referência de sucesso pessoal, ao mesmo tempo em que passaram a abastecer o mercado de novos professores e *personal dancers*. Paralelamente a isso, houve também uma atomização maior do *mundo da dança social* com a promoção regular dos “bailinhos” nas academias, com seu público regular deixando de lado os antigos salões. Se, na época áurea das gafeiras e *dancings*, o circuito da dança social carioca se estruturava, sobretudo, nos subúrbios da Central do Brasil e nas áreas menos valorizadas do Centro, como o Campo de Santana e a Praça Tiradentes, hoje são a Zona Sul e a Lapa renovada que atraem o público jovem de classe média para ambientes de dança, convertidos em “lugares da moda”.

Durante a pesquisa de campo, observei também a presença de alguns “dançarinos de aluguel” homossexuais, o que escapou à análise das colegas antropólogas que estudaram o tema anteriormente. João Silva Junior, entretanto, se referiu a essa questão, incluindo uma cena observada na Estudantina em que dois rapazes dançavam juntos no final do baile e foram advertidos por um funcionário da casa, com base nos “estatutos da gafeira”.¹³⁰ Como estratégia para evitar a acusação moral ou mesmo a possibilidade concreta de envolvimento amoroso com seus contratados, algumas senhoras escolhem rapazes *gays* para dançar. Contudo, a situação pode gerar outros constrangimentos, pois essas mesmas senhoras preteridas nos bailes

¹²⁸ MAUSS, 2003: 402- 405.

¹²⁹ MASSENA, 2006.

¹³⁰ SILVA JR., 2010: 96-97.

pela idade passam a se deparar, em contraponto, com seus próprios preconceitos, estereótipos e moralidades.

Diante da dificuldade de realizar entrevistas no salão da Estudantina, foi em uma incursão vespertina ao *Helênico Atlético Clube*, situado na Rua Itapiru, nº. 1305, no Rio Comprido, que reencontrei *dona Terezinha*, viúva moradora do Ingá, bairro nobre de Niterói, e Bruno, seu dançarino contratado. Após o reencontro no salão e a disposição para uma conversa gravada na área externa do clube, logo fomos surpreendidos por um tiroteio ali ao lado e nos escondemos atrás de um bar. Rajadas de metralhadora ecoavam bem próximo dali, vindas da Favela Unidos de Santa Teresa. Passado o susto, fiquei pensando nas motivações daquelas pessoas e em sua verdadeira paixão pela dança de salão, promovendo um dos bailes mais valorizados segundo seu público exigente em uma área considerada de risco.

F. B. Veiga, 29/Set/2010.



Foto 4.24 – *Dona Terezinha* e o segurança *Jurandir* em noite de festa na Estudantina.

Apesar dos tiros, a insólita entrevista começou bem, mas acabou se convertendo em bate-boca entre os dois: “Você não vai dizer o que você faz para ele?... Show de transformista em *boite gay*! Ele gasta *todo o meu dinheiro* com maquiagem, peruca e até

com vestidos! Isso é um absurdo, já falei para ele!!!”¹³¹ A entrevista conjunta se transformou em situação de grande embaraço, com a explicitação de um conflito moral de outra ordem entre o “cavalheiro” e a “dama”, pois a dança de salão é heterossexual e os papéis de gênero muito bem definidos, sem espaço para ambiguidades. Diante do contrato, a negação da própria homossexualidade ficou evidente no discurso do rapaz, e algumas senhoras, às vezes, parecem preferir acreditar nisso a se deparar com a vergonha de se relacionar física e intimamente com um *gay*, grupo pelo qual muitas delas nutrem seus preconceitos e reservas. Outras, no entanto, fazem dessa característica uma opção consciente, sobretudo para mulheres comprometidas e maridos ciumentos.

Causava admiração ver Bruno, com sua “pegada” certa, quando enlaçava a cintura de *dona* Terezinha e ela, com as duas pernas esticadas e os olhinhos virados, saía deslizando pelo assoalho num passo espetacular, que nunca vi ninguém fazer igual aos dois. Formavam uma espécie de “corpo uno”, tamanha sua habilidade e leveza no salão. A “enceradeira”, de difícil cognição corporal, parecia levar o casal à loucura, numa espécie de orgasmo publicamente consentido da dança de salão. Se havia um desentendimento radical no plano das atitudes e dos valores, a interação plena e a leveza do casal no salão de dança, sua sintonia fina e a “química perfeita” na hora do baile, justificavam e garantiam seu encontro semanal negociado. Mais de um ano depois, me encontrei novamente com *dona* Terezinha em uma festa na Estudantina e perguntei pelo rapaz. Já não havia mais acordo possível. Ela então havia se convencido da realidade e dispensado o antigo par: “Bruno *aviadou* de vez!!! A última vez que eu encontrei, ele tinha feito até a sobancelha! Ele agora vive em uma boate dessas lá em Madureira”, revelou com desprezo.

Apesar do machismo reinante nas gafeiras, onde a ambiguidade sexual é condenada, é interessante observar o contraste entre o “jogo de cintura” do corpo do dançarino e sua afirmação da masculinidade no plano do discurso, inclusive nas academias, um aspecto analisado por Mariana Massena em sua dissertação sobre a dança de salão carioca.¹³² Carlinhos de Jesus observa essa característica ao afirmar que, “quando danço, não sou homem nem mulher. Sou um ser assexuado. (...) As mulheres que me vêem dançar enxergam muita masculinidade. Já os homens podem ver certa

¹³¹ Entrevista com Terezinha DOMINGUES e Bruno PORTO, 22/Ago/2009.

¹³² MASSENA, 2006: 50-54. A questão também é referida por SILVA JR., 2010: 80-82.

feminilidade”.¹³³ O estudo etnográfico de Julian Pitt-Rivers sobre os toureiros na Espanha aponta para a mesma direção, observando a ambivalência entre a afirmação da força e da coragem masculina, de um lado, e sua corporalidade mais feminina, sutil e sedutora, em um desempenho focalizado em seus gestos, expressões e figurino.¹³⁴

Embora as gafieiras sejam heterossexuais em sua programação regular, não se deve desprezar que a Gafieira Elite mantém em sua programação bailes *gays* de carnaval que, atualmente, são os mais antigos que se mantêm na cidade. Conforme os estudos de Fabiano Gontijo, os bailes de travestis na Praça Tiradentes começaram há muito tempo, no final da década de 1940, primeiro no *Teatro João Caetano* e, em seguida, nos extintos *Teatro Recreio*, na Rua Pedro I, onde passou a se chamar “Baile dos Enxutos”, migrando depois para o *Cine-Teatro São José*, também na Praça Tiradentes.¹³⁵ Nessa mesma época, o Elite começou a promover também seus bailes de travestis e, mais recentemente, quando já não havia mais o “Baile dos Enxutos”, a Estudantina também promoveu o seu “Carnaval *Off*”, com a presença da atriz Elke Maravilha.¹³⁶ Seu Isidro conta com graça histórias de encontros com “homens de reputação ilibada” nos bailes de carnaval da década de 1970, quando trabalhava no caixa ajudando os irmãos na Gafieira Elite. Morre de rir ao contar que, certa vez, percebeu que o cartaz indicando a venda de fichas tinha sido alterado durante a madrugada. Um travesti, com um lápis de olho, sorratamente trocou a primeira letra “F” e o aviso ficou assim: “Bichas no caixa”!¹³⁷

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 entre si, variando conforme o tempo e o lugar.¹³⁸ Esse é um estudo pouco conhecido, talvez, pela *hierarquia dos objetos*,¹³⁹ diante da pouca atenção dedicada por sociólogos e antropólogos aos ambientes da dança social e seus códigos de conduta, mas que

¹³³ JESUS, 2005: 57.

¹³⁴ PITT-RIVERS, 1983: 289-292.

¹³⁵ GONTIJO, 2009: 129-138. A pesquisadora de carnaval Eneida afirma que os primeiros bailes de carnaval da cidade ocorreram um século antes, em 1840, no antigo *Hotel de Itália*, situado no Largo do Rocio, hoje Praça Tiradentes, no imóvel que antecedeu o Cine-Teatro São José. MORAES, 1987: 29.

¹³⁶ *Idem*: *ibidem*, 156.

¹³⁷ Sobre a sociabilidade cotidiana dos travestis da Lapa, ver SILVA, 2007. Acerca das inversões sexuais no carnaval carioca, ver MATTA, 1981: 45-59.

¹³⁸ CRESSEY, 1932. A respeito desse estudo clássico, ver também HANNERZ, 1986: 63-67; e COULON, 1995: 105-108.

¹³⁹ BOURDIEU, 1975: 4-6.

permitem observar e compreender a variedade de atitudes, valores e interações sociais possíveis nas grandes metrópoles. Segundo Cressey:

“Para aqueles que frequentam o *taxi-dance hall*, ainda que irregularmente, esse é um mundo social distinto, com seus próprios modos de atuar, falar e pensar. Tem seu vocabulário próprio, suas próprias atividades e interesses, sua própria concepção do que é significativo na vida e – até certo ponto – seu próprio esquema de vida. Esse mundo cultural permeia muitas avenidas da vida do *habitué*, e alguns de seus aspectos são facilmente perceptíveis até mesmo para um visitante casual nos salões. (...) Muitos fatores ajudam a fazer do mundo do *taxi-dance hall* um meio moral quase completamente apartado de outras formas mais convencionais da vida urbana”.¹⁴⁰

O autor identifica os *taxi-dance halls* como uma *instituição urbana* que teve origem na região portuária de San Francisco, então conhecida como *Barbary Coast*. Durante a I 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 hall* de Nova Iorque também foram apresentados em fotorreportagem da revista britânica *Weekly Illustrated*. Foi em Nova Iorque que surgiu o sistema adotado pelos salões de dança em Chicago, tendo norte-americanos de origem grega como seus primeiros proprietários. 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 idéia do “*ticket-a-dance*”, que, uma vez transformado em “*ten-cents-a-lesson*”, viram sua clientela rapidamente mudar, se popularizando e atraindo imigrantes.¹⁴¹

¹⁴⁰ CRESSEY, 1932: 31-32. Tradução minha.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*: 177-188.

Os novos salões de dança passaram a funcionar em áreas centrais de Chicago que Anderson definiu como a *hobohemia* – em referência aos *hobos*, como eram chamados os trabalhadores sazonais – que viviam ali em bares, cabarés, sinucas, restaurantes e pensões baratas.¹⁴² De acordo com os estudos do sociólogo urbano Harvey Warren Zorbaugh, havia 29 nacionalidades ou mais no bairro de *Gold Coast* em 1929, vivendo em áreas degradadas nos arredores de *North Clark Street*.¹⁴³ Um problema central para Cressey era como os salões de dança contratada nessa e em outras regiões da cidade estavam diretamente associados à imigração de asiáticos (filipinos e chineses), europeus do Leste e do Norte (poloneses judeus, russos, suecos, irlandeses), mediterrâneos (gregos, italianos, portugueses) e latino-americanos (mexicanos). Seus proprietários, funcionários e frequentadores se caracterizavam pela mobilidade e pelo baixo prestígio, formando o que Cressey chamou de “multidão poliglota”.¹⁴⁴

Uma parcela considerável dos frequentadores vinha das Filipinas, país então sob domínio norte-americano. Um grupo discriminado dentro e fora do salão por não serem brancos nem disporem de cidadania plena, com “*status* social e legal muito incerto”, a quem Paul Cressey dedicou um capítulo inteiro de seu livro.¹⁴⁵ Os chamados “*Pinoy*” ou “*Flip*”, quando se americanizavam, compunham um novo contingente migratório formado basicamente por jovens rapazes, com dificuldades em obter encontros com as poucas mulheres imigrantes de seu grupo, razão principal de sua rápida adesão aos *taxi-dance halls*. Na gíria local, esses eram chamados de “*escuelas*” pelos filipinos. Metáforas ligadas ao universo escolar eram as mais empregadas entre eles: “*I have a class*”, “*let’s go to class*”, significava ir ao salão de dança.¹⁴⁶ Os orientais, por sua vez, eram chamados de “peixes” pelas jovens dançarinas, interessadas em “pescá-los”, ou seja, em explorá-los facilmente para aumentar seus ganhos pessoais.¹⁴⁷

Logo os *taxi-dance hall* seriam adotados em outros lugares menores onde prevalecia o trabalho masculino, como em Fort Peck, no estado de Montana, em pequenas cidades que abrigaram os trabalhadores envolvidos na construção de uma grande barragem no rio Missouri. Na parede do salão, um aviso dizia: “*No beer sold to*

¹⁴² ANDERSON, 1923: 3-14.

¹⁴³ ZORBAUGH, 1976: 4; 105. O autor se refere aos *dance hall* de Chicago e a seus frequentadores imigrantes, “corações famintos e solitários de homens e mulheres das pensões”. *Idem, ibidem*: 120-122.

¹⁴⁴ CRESSEY, 1932: 109.

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*: 145-174.

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*: 33-36.

¹⁴⁷ *Idem, ibidem*: 42-44.

Indians”.¹⁴⁸ Uma série de fotos realizadas por Margaret Bourke-White compunha a capa e a matéria principal no interior da revista *Life Magazine* em 23 de novembro de 1936, formando o primeiro ensaio da famosa revista norte-americana que se tornaria um marco fundamental para o fotojornalismo moderno.¹⁴⁹ Segundo o antropólogo e fotógrafo Milton Guran, com as grandes revistas ilustradas, “a fotografia passou a apresentar o grande canal através do qual o mundo se dava a conhecer nos seus aspectos físicos e na diversidade da vida cotidiana”.¹⁵⁰

M. BOURKE-WHITE, *LIFE Magazine*, 23/Nov/1936.



Fotos 4.25 a 4.28 – *Taxi-gils* e seus clientes operários em Fort Peck. O ensaio de Margaret Bourke-White estampou a primeira capa fotográfica da revista *Life*.

Com modalidades semelhantes de dança contratada recentemente aceitas, as duas únicas gafeiras que resistiram ao tempo no Rio de Janeiro – o *Elite Clube Bar e*

¹⁴⁸ Em Português, quer dizer: “Cerveja não vendida a índios”. Em Montana, situa-se a reserva indígena dos Cheyenne do norte.

¹⁴⁹ *LIFE MAGAZINE*, 2010; *SLIGHTLY OUT OF FOCUS*, 2010.

¹⁵⁰ GURAN, 2002: 45.

Dancing da Guanabara e o *Clube Recreativo Tiradentes*, vulgo *Estudantina Musical* – também estão associadas à imigração, pois pertencem à mesma família de espanhóis vindos para o Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 60, migrando da província de Orense, no sul da Galícia, para o Brasil. Embora a família Page Fernandez não tenha criado as gafeiras, seus membros as conservam por quase cinquenta anos, sucedendo a primazia em negócios do ramo de Júlio Simões, filho de italianos, e na vizinhança de pensões e hotéis baratos também gerenciados por espanhóis. A origem rural e a imigração em sucessivas levadas impulsionada por motivos econômicos se assemelham à situação das minorias étnicas nos Estados Unidos no início do século XX, tema de diversos estudos da primeira geração da Escola de Chicago, com especial enfoque nas “fases da vida individual” e nos mecanismos de assimilação na nova sociedade.¹⁵¹



Doc. 5 – Cenas de um *taxi-dance hall* de Nova Iorque apresentados em revista ilustrada britânica de 1934.

¹⁵¹ THOMAS & ZNANIECKI, 1998: 55-59; COULON, 1995: 29-60.

Cressey observou a ocupação transitória de jovens mulheres como *taxi-dancers* como um modo de *desorganização social*, pois se tratava de um trabalho marginalizado de mulheres jovens, marcadas pela instabilidade afetiva. Mantendo uma “vida dupla” e usando nomes “*professionais*” (nomes de guerra), seu *ciclo de vida* no *métier* se estruturava no declínio constante, pois, uma vez esgotado o prestígio temporário no *taxi-dance hall*, optavam por salões de reputação mais baixa, muitas vezes rumo à prostituição nos cabarés.¹⁵² Andreas Moraes Alves critica a tentação reformista do autor ao final do livro, “que chega a propor sugestões para regularizar as relações nos bailes”.¹⁵³ Sociólogos da segunda geração da Escola de Chicago vão questionar o conceito de *desorganização social* nesses casos, sobretudo a partir da pesquisa sobre *gangs juvenis* de William Foote-White, mostrando que o desvio produz, ao invés de desorganização, outras formas de organização social, como era o caso da máfia de origem siciliana na cidade de Boston.¹⁵⁴

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 60, 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. Era frequentado por radialistas, como Adoniran Barbosa e Blota Junior.¹⁵⁵ É curioso observar que, embora houvesse restrições por famílias mais conservadoras, as “dançarinas alugadas” dos *dancings* eram aceitas e procuradas sem constrangimento por “cavalheiros” elegantes nos horários de intervalo ou saída do trabalho no Centro, em locais como os *Dancings Avenida e Brasil*, na Cinelândia, e o *Dancing Eldorado*, na Praça Tiradentes. Esse último foi tema de um espetáculo concebido por Isnard Manso em homenagem ao antigo *dancing* frequentado por grandes artistas como Pixinguinha, Braguinha, Orlando Silva e Mario Lago, que funcionava no sobrado do atual *Centro Cultural Carioca*, na Rua do Teatro, 37.¹⁵⁶

Lá o trompetista Darcy da Cruz teve sua carteira assinada pela firma Ferraiolo & Silveira Ltda. como um dos integrantes do conjunto. Muitas décadas depois, seu

¹⁵² CRESSEY, 1932: 84-106.

¹⁵³ ALVES, 2004: 61.

¹⁵⁴ FOOTE-WHITE, 2005: 129-162; COULON, 1995: 37-38.

¹⁵⁵ CABRAL, s. d. [1994]: 61.

¹⁵⁶ Entrevista com Isnard MANSO, 09/Jul/2008. Segundo SEVERIANO & HOMEM DE MELLO (2003: 153-155), foi no *Dancing Eldorado* que o compositor Braguinha recebeu de Pixinguinha a melodia de “Carinhoso” para criar uma letra.

reencontro com Elza Elis da Silva, a “Elzinha”, uma antiga *taxi-girl* do *Dancing Eldorado*, resultou no segundo casamento dos dois. Recentemente, o músico, conhecido como “o homem do trompete”, se engajou na direção musical de uma nova orquestra para tocar na Gafieira Elite, a Orquestra Ases de Ouro, mas o grupo acabou deixando a gafieira, ao mesmo tempo em que sua programação semanal se modernizava.¹⁵⁷

A melhor descrição dos *dancings* cariocas encontrada durante a pesquisa está no livro escrito por Sérgio Cabral sobre Elizeth Cardoso, *taxi-girl* no *Dancing Avenida* que se tornou uma das maiores cantoras do Brasil. O autor reforça a genealogia dos espaços populares de dança da cidade, iniciada nos salões das grandes sociedades carnavalescas da virada do século XX, consolidada pelas gafieiras e renovada pelo surgimento dos *dancings*, no final da década de 1930, traçando a carreira do empresário Júlio Simões, criador da *Gafieira Elite Club*, uma interessante e proposital contradição dos termos:

“Moça que quisesse namorar algum cliente que se encontrasse com ele bem longe dali – e fora do horário de trabalho. Nenhum cliente de casa de dança estranhava essas regras, pois elas já haviam sido estabelecidas, há muitos anos, por Júlio Simões, o criador das gafieiras no Brasil e orientador de Alfredo Demerval da Fonseca e Joaquim Ribeiro na criação do *Avenida*. Nascido no dia 8 de agosto de 1892, Júlio Simões já era, em 1916, diretor de salão da *Sociedade Clóvis Invencíveis*, uma instituição carnavalesca que se transformara em casa de danças. Foi lá, por sinal, que Júlio Simões começou a namorar a sua esposa, então uma bailarina da casa. Percorreu várias sociedades do gênero (a *Kananga do Japão* foi uma delas), até que, em 1930, fundou o *Elite*, na Rua Frei Caneca, 4, considerada a primeira gafieira de fato do Brasil. (...)”

¹⁵⁷ Entrevista com o maestro e trompetista Darcy da CRUZ, realizada em 15 de julho de 2009, na *Ordem dos Músicos do Brasil* e no *Centro Cultural da Justiça Eleitoral*. Agradeço profundamente ao músico pela entrevista, emocionado com o falecimento de “Elzinha” no ano anterior, e ao produtor e gestor cultural Amaury Oliveira da Silva pelo contato com o artista.

O *Dancing Avenida* adotou todas as recomendações de Júlio Simões, inclusive quanto à escolha dos instrumentistas que formavam as orquestras: eram músicos de primeira qualidade. Ao contrário das gafieiras, sempre abertas a qualquer pessoa que quisesse dançar, o *Avenida* não permitia o ingresso de mulheres (muitos anos depois, quando passou a permitir, cobrava um ingresso bem mais caro do que o dos homens), para não prejudicar o faturamento de seu corpo estável de dançarinas. Os clientes poderiam gastar o seu dinheiro de três maneiras: na entrada, pagando ingressos; nas mesas, consumindo bebidas, sanduíches e salgadinhos; e na pista de dança, onde fora introduzido um sistema copiado dos *taxi-dancings* norte-americanos, razão pela qual as dançarinas também eram chamadas de *taxi-girls*. A palavra *taxi* fazia sentido, porque o picotador da casa (ou o *pica-pau*, como também era chamado), encarregava-se de observar o momento exato em que o cliente começava a dançar e, como um taxímetro, marcava no cartão de cada moça os furos correspondentes à quantidade de músicas dançadas”.¹⁵⁸

Os *taxi-dance halls* se espalharam por vários países do mundo desde os tempos da pesquisa de Paul G. Cressey, quando já existiam nas Filipinas sob domínio norte-americano, um arquipélago do Sudeste Asiático ocidentalizado e cristianizado desde o período da colonização espanhola.¹⁵⁹ No Vietnã, era um divertimento para soldados nos salões *Ritz* e *Paramount* desde a Guerra da Indochina, em meados do século XX, enquanto “*ficheras*” dançam salsa no *Barba Azul*, um “*dance-for-peso*” na Cidade do México.¹⁶⁰ Durante muito tempo, me perguntei sobre como o modismo dos “*taxi-dance halls*” aportou no Rio de Janeiro, imaginando a provável influência do cinema falado, “o grande culpado da transformação”, como já dizia Noel Rosa, em 1933, em seu samba

¹⁵⁸ CABRAL, s. d. [1994]: 52. Grifos meus.

¹⁵⁹ CRESSEY, 1932: 148; 153.

¹⁶⁰ *TIME*, 1952; KOOP in *THE BOSTON GLOBE*, 27/Nov/2009. Sobre os salões de baile mexicanos e suas transformações ao longo do tempo, ver SEVILLA, 1996 e 2000; e JIMÉNEZ, 1998. Agradeço ao colega Flávio Silveira pelo envio desses interessantes trabalhos sobre os populares “salones de rompe y rasga” da Cidade do México.

“Não Tem Tradução”. Walter Benjamin associa ao cinema falado diretamente à política, ampliando seu *valor de exposição* e disseminando a língua e os costumes nacionais dos países produtores.¹⁶¹ Imaginei ter descoberto uma ótima pista quando soube da existência do filme “*Ten Cents a Dance*”, estrelado por Barbara Stanwyck e Ricardo Cortez em 1931, retratando o cotidiano de um salão de dança a baixo preço e os dramas amorosos de uma *taxi-girl* nas telas dos cinemas. O filme se inspirava em uma música gravada por Ruth Etting no ano anterior: o fox-canção de mesmo título com melodia de Richard Rodgers e letra de Lorenz Hart sobre as agruras cotidianas de uma *taxi-girl*. Curiosamente, nem a música nem o filme foram referidos no livro de Paul G. Cressey, publicado pouco tempo depois. Segue abaixo a letra original e sua tradução:

Ten Cents a Dance (R. Rodgers – L. Hart)

*I work at the Palace Ballroom/ But, gee, that Palace is
cheap!/
When I get back to my chilly hall room/ I'm much
too tired to sleep/ I'm one of those lady teachers/ A
beautiful hostess, you know/ The kind the Palace
features/ For only a dime a throw/*

*Ten cents a dance, that's what they pay me/ Gosh, how
they weigh me down!/
Ten cents a dance, pansies and
rough guys, tough guys who tear my gown/ Seven to
midnight I hear drums, loudly the saxophone blows/
Trumpets are tearing my ear-drums, customers crush my
toes/ Sometimes I think, I've found my hero/ But it's a
queer romance/ All that you need is a ticket/ Come on big
boy, ten cents a dance!/*

*Fighters and sailors and bow-legged tailors/ Can pay for
their tickets and rent me/ Butchers and barbers and rats
from the harbor/ Are sweethearts, my good luck has sent
me/ Thought I've a chorus of elderly bows/ Stockings are
porous with holes at the toes/ I'm here till closing time/
Dance and be merry, it's only a dime!*

¹⁶¹ BENJAMIN, 1994: 172.

“Eu trabalho no salão de baile *Palace*/ Mas, caramba, esse *Palace* é barato! / Quando eu volto para meu frio conjugado/ Estou muito cansada para dormir/ Eu sou uma daquelas damas professoras/ Uma recepcionista linda, você sabe/ Do tipo que o *Palace* oferece/ Por apenas dez centavos o lance/

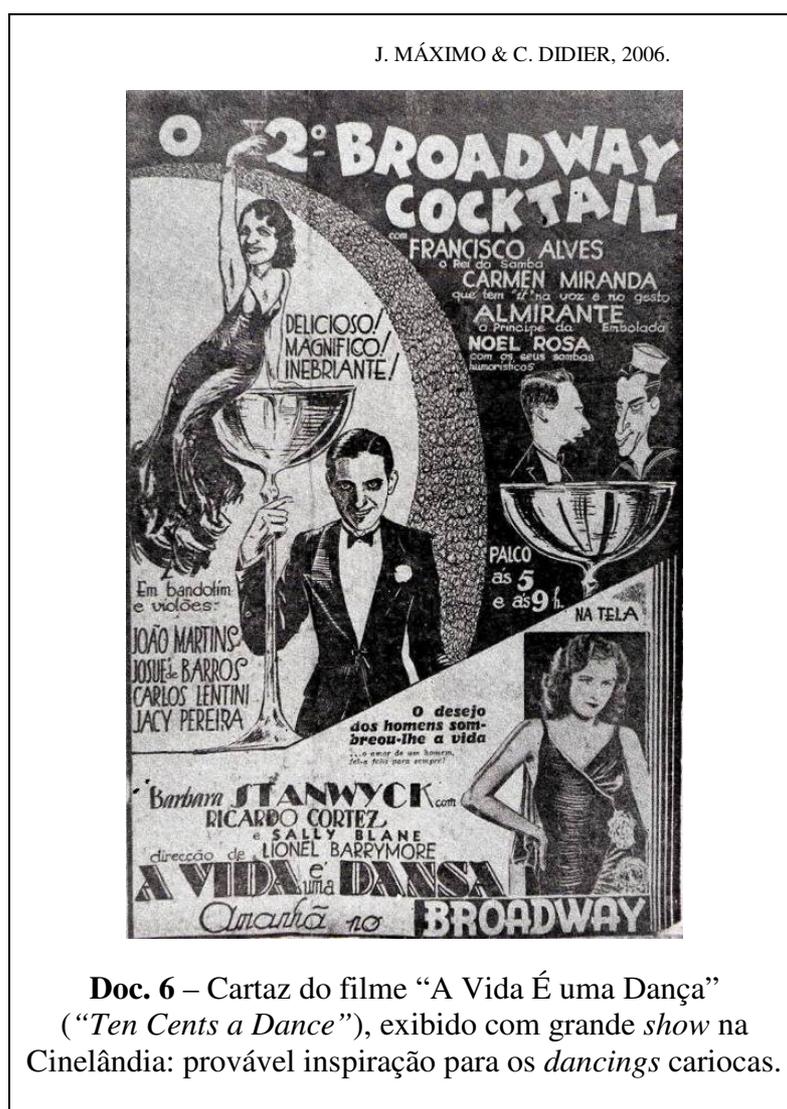
Dez centavos a dança, é o que eles me pagam/ Deus, como eles me pesam para baixo!/ Dez centavos a dança, sujeitos bichas e brutos, caras rudes que rasgam meu vestido/ Das sete à meia-noite, eu ouço tambores, ruidosamente sopra o saxofone/ Trompetes estão estourando meus tímpanos, clientes esmagam meus dedos dos pés/ Às vezes eu penso ter encontrado meu herói/ Mas é um falso romance / Tudo o que você precisa é de um tíquete/ Vamos lá, garotão, dez centavos a dança!/
 Lutadores e marujos e alfaiates mancos/ Podem pagar seus bilhetes e me alugar/ Açougueiros e barbeiros e ratos do porto/ São namorados, minha sorte mandou para mim?/ Pensei que tivesse um coro de velhos arcos/ Meias-calças são porosas com furos nos dedos dos pés/ Estou aqui até a hora de fechar/ Dance e fique alegre, é só uma moeda de dez centavos!”.¹⁶²

Ao procurar informações sobre o filme “*Ten Cents a Dance*”, sobretudo se havia sido exibido no Rio de Janeiro, tive uma grata surpresa, ao reler a cuidadosa biografia de Noel Rosa, de saber que não só “*A Vida É uma Dança*” entrou em cartaz na Cinelândia, mas também que sua estreia ocorreu em grande estilo no *Cine-Teatro Broadway*.¹⁶³ Para animar as disputadas sessões de exibição do filme, de 8 a 21 de agosto de 1932, o proprietário Generoso Ponce programou o 2º. *Broadway Cocktail*,

¹⁶² Canção lançada por Ruth Etting com a orquestra de Benny Goodman (Columbia, 1930), regravada por Ella Fitzgerald no disco “*Ella Fitzgerald Sings the Rodgers and Hart Songbook*” (Verve, 1956). Tradução minha e de Mariana Baltar.

¹⁶³ O *Cine-Teatro Broadway* ficava na Praça Floriano, nº. 51, e foi inaugurado por Francisco Serrador em 1925 com o nome de *Capitolio*, sendo o primeiro cinema da região. Em 1972, foi demolido, dando lugar a um arranha-céu de vidro, situado entre o antigo *Cine Pathé* e o *Bar Amarelinho*.

com apresentações musicais de quatro dos maiores artistas brasileiros de seu tempo: Francisco Alves, Carmen Miranda, Almirante e Noel Rosa.¹⁶⁴ É provável que esse filme, apresentando as garotas sonhadoras dos salões e as modalidades de dança contratada dos Estados Unidos, tenha sido assistido ou fosse do conhecimento de Júlio Simões e outros empresários do ramo, servindo de inspiração para o surgimento dos primeiros *dancings* no Rio de Janeiro, alguns anos depois, em áreas centrais do Rio de Janeiro, como a Praça Tiradentes, o Largo da Carioca e a própria Cinelândia.



Hoje, mais de meio século depois do modismo dos *dancings*, quando as mulheres começaram a dispor da “primazia da ação”,¹⁶⁵ passando a contratar seus

¹⁶⁴ MÁXIMO & DIDIER, 1990: 234-236.

¹⁶⁵ ALVES, 2004: 57.

“dançarinos de aluguel”, a inversão de gênero revestiu de preconceitos tanto as senhoras quanto os rapazes que atualmente oferecem o serviço, pois, “embora não se diga explicitamente, o que mais incomoda não é o pagamento, mas o fato de que são as mulheres que pagam e, mais ainda, são as mulheres velhas que pagam”.¹⁶⁶ É interessante observar que, mesmo as novas modalidades de contrato, trazendo inovações e muita polêmica ao *mundo da dança de salão*, estão ancoradas a essa forte referência do passado: os antigos *dancings*, recentemente reinventados com a troca de papéis entre homens e mulheres, naquilo que Valdeci de Souza batizou de “*dancing* ao contrário”.

4.3. Música e hospitalidade

16 de novembro de 2010. Era uma noite de chuva, mas nem por isso o público deixou de comparecer à sala do *Instituto Moreira Salles*, na Gávea, para o espetáculo em celebração aos 80 anos de Elton Medeiros, um dos grandes expoentes musicais dos tempos do *Zicartola*. Antes de se tornar cantor e compositor, o artista estreou no final da década de 1950 como trombonista da *Gafieira Fogão*, dirigida pelo baterista e compositor Uriel Azevedo – músico que, juntamente com o pianista e parceiro Amirton Valim, formava a dupla Ping & Pong e se apresentava no programa de auditório *Trem da Alegria* da Rádio Nacional.¹⁶⁷

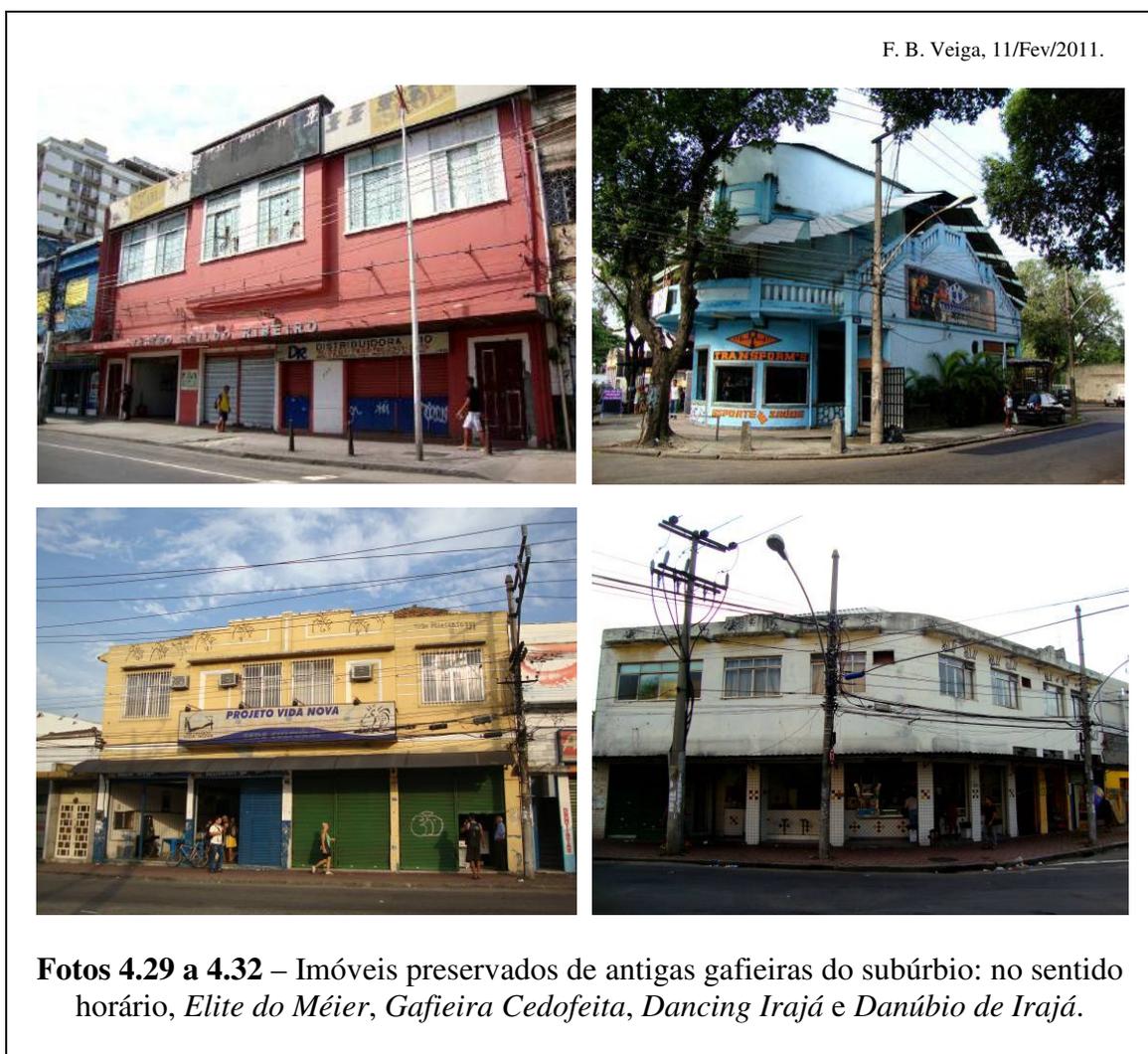
Nelson Sargento conta que a *Gafieira Fogão* tinha esse nome “porque só frequentava cozinheiro”. Em conversa com outros dois baluartes do samba, Wilson Moreira e Walter Alfaiate, relembrou várias gafieiras do passado, como o *Elite do Méier*; o *Catuca Virilha*, na Tijuca; no Centro, a *Vitória*, na Rua do Resende, a *Banda Portugal*, na Presidente Vargas, o *Dragão*, na Rua dos Andradas, e a *Tupy*, na Praça Tiradentes; em Botafogo, o *Abrantes*, na Rua Bambina, o *Laje*, na Rua São Clemente com a praia, o *Amante*, na Rua da Passagem; e o *Mimoso Manacá*, no centro de Niterói. “Era tudo sobrado”, resumiu Nelson Sargento.¹⁶⁸ Hoje esses são *lugares de memória* na recordação dos velhos sambistas. Segundo o historiador francês Pierre Nora, autor do conceito que vai discutir a distinção e mesmo a oposição entre memória e história:

¹⁶⁶ *Idem, ibidem*: 60.

¹⁶⁷ CRAVO ALBIN, 2006: 467; SAROLDI & MOREIRA, 2005: 80.

¹⁶⁸ GRAFFITI, 2010.

“A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (...) Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica”.¹⁶⁹



¹⁶⁹ NORA, 1993: 9; 21.

Momentos como o espetáculo de celebração do aniversário de Elton Medeiros são ocasiões singulares para o exercício da memória entre sambistas. A apresentação no palco tinha a ambiência de uma mesa de botequim, com saborosos casos contados pelo pesquisador musical João Máximo sobre as músicas do autor e alguns dos seus parceiros mais constantes, como Cartola, Zé Kéti, Mauro Duarte, Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. Durante a conversa, o artista hesitava entre revelar e esconder as cenas mais engraçadas, preferindo guardar certas passagens aos amigos mais próximos, que certamente já conhecem seus detalhes de cor. Como não podia deixar de ser, a lembrança de companheiros já falecidos era constante, e o homenageado se desculpava, dizendo que eles não estavam mais entre nós para se defenderem.

Por fim, Elton Medeiros encerrou o espetáculo cantando seu maior sucesso: “A sorrir, eu pretendo levar a vida/ Pois chorando, eu vi a mocidade perdida”, são os versos iniciais de “O Sol Nascerá”, um samba marcante feito em parceria com Cartola. Depois da última música, no entanto, uma surpresa: alguém de cabelos brancos se levanta do público com um violão em punho. Era Paulinho da Viola. Elton é surpreendido não só com a aparição, mas, sobretudo, por ouvir pela primeira vez o samba dolente que seu velho companheiro acabara de compor para saudá-lo, situando-o no panteão das grandes glórias do samba. Foi uma forte comoção, contagiando os músicos e a plateia. O veterano compositor se despediu chorando. Não havia mais lugar para o bis.

Quando as luzes se acenderam, encontrei João Máximo na saída e lhe falei de minha pesquisa de Doutorado sobre as gafieiras. Logo me recomendou procurar reportagens e arquivos de Francisco Duarte, já falecido, co-autor das biografias de Assis Valente e de Geraldo Pereira e um jornalista apaixonado pelos velhos salões de dança.¹⁷⁰ Usando o expediente de fã, esperei um pouco para levar “Rosa de Ouro”¹⁷¹

¹⁷⁰ Certamente a qualidade das informações no excelente capítulo “Dançando a Dois nas Gafieiras” da biografia de Geraldo Pereira (CAMPOS *et al.*, 1983: 79-83) se deve ao interesse do jornalista pelo tema. Roberto MOURA (1983: 54) e José Ramos TINHORÃO (1998: 292) fazem referência a Francisco Duarte e suas pesquisas sobre samba e carnaval. O pesquisador musical Humberto Franceschi também mencionou o jornalista e seus arquivos, base para um recente livro sobre os sambistas do Estácio: “Ele era repórter do *Jornal do Commercio* e vidrado em gafieira. Após sua morte, fiquei cerca de três anos correndo atrás de pistas da família dele. Encontrei a filha, que me mostrou fitas registradas por ele em um gravador sobre o que ele sempre dizia ser gafieira. O material estava muito confuso, com gravações em cima de gravações, mas eu fui perceber que aquilo não era gafieira coisa nenhuma, eram registros que documentavam coisas preciosíssimas de remanescentes do Estácio” (NOBILE *in O ESTADO DE S. PAULO*, 06/Nov/2010).

¹⁷¹ Discos relançados em CD pela “Série 2 em 1” (EMI, 1993).

para Elton Medeiros autografar e, assim, conversar com ele – mas, na hora exata, a caneta falhou para sua zanga. Escolhi o disco de propósito, fruto do espetáculo produzido por Hermínio Bello de Carvalho, em 1965, e das reuniões musicais do *Zicartola*, seguidas dos encontros na antiga Gafieira Estudantina. Faziam parte do elenco do *show* a veterana cantora Araci Cortes, a “rainha da Praça Tiradentes”, que Jota Maia, contrarregra do *Teatro João Caetano*, acolheu em sua casa no fim da vida;¹⁷² a então recém-descoberta Clementina de Jesus, já senhora e relembrando antigos pontos e jongos com sua voz única e marcante; e o conjunto Cinco Crioulos, formado por sambistas representando diferentes tradições carnavalescas: Elton Medeiros da Aprendiz de Lucas, Anescarzinho do Salgueiro, Nelson Sargento da Mangueira, Jair do Cavaquinho e Paulinho da Viola, um veterano e um jovem talento da Portela.

Ainda não totalmente refeito da emoção, pingando colírio no olho que havia recentemente operado, Elton Medeiros estava no camarim quando me aproximei, tentando agendar uma entrevista sobre o tema. Subitamente, o compositor me lançou um desafio em forma de enigma: “E qual foi então a primeira gafieira?...”. Respondi que foi a *Kananga do Japão* e ele logo se mostrou irritado, dizendo: “Você está pesquisando isso e não sabe??? Foi muito antes e a dona era uma mulher!!! Júlio Simões veio muito tempo depois!”. Gafe no salão: na emoção do encontro, havia me esquecido totalmente do que dizia o texto do compositor na apresentação do disco “Gafieira de Bolso”, do saxofonista e flautista Eduardo Neves.¹⁷³

Em situações anteriores mais tranquilas, já havia conversado com ele sobre outros assuntos, mas naquele momento estava enfrentando a rispidez que parece caracterizar as interações com alguns sambistas notáveis e que tinha como ícone maior o cantor Jamelão, outro iniciado nas gafieiras cariocas. Tentando me recompor e, num súbito, contornar a situação de embaraço,¹⁷⁴ perguntei aonde era a *Gafieira Fogão* no Engenho Novo, e ele então me respondeu: “Em frente à estação de trem”.¹⁷⁵ A seguir, trechos do texto escrito por Elton Medeiros que, enfim, reli naquela mesma noite:

“A primeira gafieira brasileira, segundo o pesquisador Agostinho Seixas, surgiu no séc. XIX e foi instalada à

¹⁷² Entrevista com Jota MAIA, 23/Out/2009; RUIZ, 1984.

¹⁷³ Disco instrumental com músicas e arranjos de Eduardo Neves (Olho no Tempo, 2005).

¹⁷⁴ GOFFMAN, 1974: 93.

¹⁷⁵ Elton MEDEIROS, com. pess., 16/Nov/2010.

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.

Como aquela, outras 'salas de danças' permaneceram até mesmo depois do aparecimento do maior recreativista de todos os tempos, o criativo Júlio Simões – fundador e proprietário do Kananga do Japão, em 1914, e do Elite Clube, em 1930, este ainda hoje existente na Praça da República.

Mas se Júlio Simões imprimiu àqueles bailes de entrada paga – mais tarde chamados de gafieira pelo jornalista Romeu Areda – características como comportamento, trajes, tipo de conjunto musical etc., foi o músico Raul de Barros o responsável pela reformulação desses redutos, fazendo com que surgissem as médias e grandes orquestras e, com elas, um salto de qualidade nos arranjos musicais e uma imensa variedade de gêneros no repertório.

Hoje, com o seu perfil modificado, a gafieira está aqui muito bem retratada, graças ao talento do saxofonista, flautista, compositor e arranjador Eduardo Neves. (...) Impulsionado pela admiração que sempre teve pelos saxofonistas Zé Bodega e Paulo Moura, Eduardo começa a estudar o sax tenor aos 18 anos. Desenvolveu-se rapidamente, inclusive na prática do jazz, o que o levou a integrar diversas orquestras, como a Rio Jazz e as de Juarez Araújo e Raul de Barros. (...)

Prova de sua versatilidade e de sua personalidade musical é este Eduardo Neves – Gafieira de Bolso, que contagia

os excelentes músicos que com ele interagem. É claro que não vamos encontrar aqui o som da saudosa gafieira de Júlio Simões, tampouco o da gafieira revolucionária de Raul de Barros, mas uma síntese sonora de todas as gafieiras formadoras de uma concepção instrumental e dançante que abrange o universo dos gêneros brasileiros e até caribenhos”.¹⁷⁶

Descobri que essa versão contada por Elton Medeiros da primeira gafieira e de sua inovadora proprietária já havia sido publicada alguns anos antes, no capítulo 17 da coleção *História do Samba*, em texto não assinado e que não cita a fonte dessa informação.¹⁷⁷ O diálogo como o sambista me fez pensar no *valor de ancianidade* conceituado por Aloïs Riegl ao referir-se ao “culto moderno aos monumentos”, fundada em sua pátina, em suas marcas de decomposição física e química.¹⁷⁸ Distinto do valor histórico, 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”.¹⁷⁹ No *mundo do samba*, como no candomblé, a antiguidade confere autoridade, e as referências temporais, quanto mais recuadas, mais são valorizadas. O fato de que as gafieiras nunca terem se chamado oficialmente favorece, ainda mais, as atribuições de um tempo cada vez mais antigo e menos comprovado.

Em que jornal ou documento figura a história de *dona* Francisca Pacheco da Silva? Faria parte da história registrada ou da memória? A “Sala de Danças” da Rua da Alfândega era chamada de “gafieira” no século XIX ou só ganhou esse título muitas décadas depois de fechada, a partir do trabalho de pesquisadores musicais?¹⁸⁰ Ficam, portanto, essas dúvidas, já que pesquisador citado por Elton Medeiros, Agostinho Seixas, não figura como autor de livros nem de artigos, e as referências aparecem incompletas nos textos. De qualquer maneira, é interessante a figura de uma mulher administradora da “primeira gafieira brasileira”, em plena época da corte. Seria, assim, na linhagem

¹⁷⁶ MEDEIROS in *OLHO DO TEMPO*, 2005. A informação de Elton Medeiros sobre a “primeira gafieira brasileira” é referida também por CASTRO in *O ESTADO DE S. PAULO*, 18/Mar/2006.

¹⁷⁷ *HISTÓRIA DO SAMBA*, s. d. [1997]: 332-333.

¹⁷⁸ RIEGL, 1984: 68-69. No caso dos monumentos, conforme referido pelo autor, o conceito foi discutido por Maria Cecília Londres Fonseca em sua análise das políticas de preservação do patrimônio. FONSECA, 1997: 66-72.

¹⁷⁹ VIANNA & TEIXEIRA, 2010: 48.

¹⁸⁰ Atualmente nesse endereço funciona a loja *Tutty Para Casa*, no SAARA.

feminina, uma precursora de Ana Preta, a personagem fictícia da novela da televisão, e também de Nieves Ester Page Lopes, gerente da Gafieira Elite desde 1985, quando substituiu seu pai José Page, a frente do negócio. José ainda é vivo, sendo o irmão mais velho de Isidro a seguir os passos do pai, migrando quando jovem para o Brasil.¹⁸¹



Seja lá qual for o salão considerado como a primeira gafieira – se a Gafieira Elite (1930), segundo Sérgio Cabral;¹⁸² o *Clóvis Invencíveis* (1916), de acordo com Júlio Simões;¹⁸³ o *Aristocratas da Cidade Nova* (1880), segundo José Ramos Tinhorão;¹⁸⁴ 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.

Criado no bairro da Glória, Elton Medeiros já acompanhava seu pai Luís Antônio – um amigo de Heitor dos Prazeres e exímio “pé-de-valsas”, conhecido como *seu* Medeiros – nos salões dos ranchos *Corbeille de Flores* e *Flor do Abacate*, no Catete. Sua mãe animava as festas caseiras tocando acordeom e, desde menino, Elton participava

¹⁸¹ Entrevista com Nieves Ester PAGE LOPES, gerente proprietária da Gafieira Elite, realizada nesse salão em 23 de outubro de 2010. Agradeço imensamente a Ester pela hospitalidade e pela disponibilidade para essa conversa excelente e também a Iane Vianna Garcia pela participação.

¹⁸² CABRAL, s. d. [1994]: 16.

¹⁸³ *JB*, 10/Out/1970.

¹⁸⁴ TINHORÃO, 2005: 207.

ativamente do carnaval de rua com seus irmãos.¹⁸⁵ Antes do futuro compositor, a *Corbeille de Flores* também fora frequentada pela cantora Linda Batista ainda criança, quando para lá foi levada por sua empregada. Era um salão próximo de sua residência no Catete, referido como *gafieira* em sua biografia.¹⁸⁶

Depois de estreiar como músico profissional na *Gafieira Fogão*, o compositor teve sua primeira música gravada em 1959. Era o samba sincopado “Falta de Queda”, feita em parceria com Ary Valério e bem ao espírito das gafieiras antigas, gravado por Jamelão e pela Orquestra Tabajara: “É falta de queda, meu bem/ Não tens inclinação para viver dentro de um lar/ Amor, carinho não te amarra/ Só te sentes bem na farra/ Nasceste pra viver ao Deus dará”.¹⁸⁷ Outro sambista notável que também possui uma forte relação familiar com a música e com o ambiente das gafieiras é Nei Lopes. O grande parceiro de Wilson Moreira, selando essa relação entre amigos que funciona “como uma “espécie de instituição” no *mundo do samba*,¹⁸⁸ declarou em entrevista:

“Tive dois irmãos que trabalharam no Elite: o Gimbo, trombonista, líder do conjunto Gimbossa, e o Zeca, cantor, que no final da vida cantava na Estudantina. O ambiente das gafieiras sempre foi para mim uma das definições da cultura carioca”.¹⁸⁹

Segundo Paulinho, diretor artístico da Estudantina, “esse foi o maior conjunto que já teve na Estudantina, e a melhor orquestra foi a Reversion, de Heraldo Reis”.¹⁹⁰ Essa última chegou até a gravar um LP em 1979, chamado “Gafieira Tiradentes” – que, na época, era o nome da casa recém-aberta por Isidro Page Fernandez. Na capa, uma bela fotografia com os pés dançantes de Maria Antonietta e Mário Ferreira, e no repertório pérolas como “Exaltação a Tiradentes”, de Mano Décio da Viola, Penteado e Estanislau Silva, “Vingança”, de Lupicínio Rodrigues, e “Fala Baixinho”, de Edson Menezes e Arcênio de Carvalho, com elegante arranjo do maestro Severino Araújo. No texto da contracapa, a explicação de que a orquestra carregada nos metais, com quatro saxofones,

¹⁸⁵ CARDOSO in *REVISTA DO BRASIL*, Jan/2009; CRAVO ALBIN, 2006: 467.

¹⁸⁶ CRAVO ALBIN, 2010.

¹⁸⁷ Faixa do LP “O Samba É Bom Assim: a boate e o morro na voz de Jamelão” (Continental, 1959).

¹⁸⁸ ELIAS, 2005: 43.

¹⁸⁹ PERNA in *AGENDA DA DANÇA DE SALÃO*, Jul/2003.

¹⁹⁰ Entrevista com Paulo Roberto dos Santos de SOUZA, 20/Out/2009.

três trompetes e três trombones, foi formada por músicos recrutados no famoso “ponto dos músicos” da Praça Tiradentes, em frente ao Teatro João Caetano.¹⁹¹



O chamado “ponto dos músicos” era “uma espécie de bolsa de empregos”,¹⁹² reunindo instrumentistas em busca de oportunidades de trabalho na cidade. As gafieiras tinham uma função importante no circuito, pois permitiam a visibilidade de artistas iniciantes e representavam um mercado promissor tanto para músicos rumo à profissionalização quanto para cantores na velhice, lutando contra o esquecimento. Em janeiro de 2010, com a retirada da grade em frente ao *Teatro João Caetano* em sua última reforma, tive a oportunidade de ver ressurgir do local de encontro, citado em tantas entrevistas realizadas e em muitos livros. Ali conheci Jayme Gama, que foi *crooner* da *Gafieira Tupy*, convertido em um experiente fotógrafo da imprensa. Jayme me falou da antiga rivalidade dos artistas frequentadores do *Café Nice*, “um pessoal mais nariz-em-pé”, com os músicos da Praça Tiradentes – considerados “músicos menores”, segundo Sérgio Cabral.¹⁹³ Também me apresentei ao trompetista Edimar,

¹⁹¹ Texto de apresentação assinado por Antonio Carlos de Athayde no LP “Gafieira Tiradentes”, de Heraldo Reis e Orquestra Reversion (*Top Tape*, 1979).

¹⁹² CABRAL, s. d. [1994]: 42-43

¹⁹³ Entrevista com Sérgio CABRAL, 19/Out/2009.

diretor musical da Banda de Ipanema, e o vi sendo assediado com insistência por um saxofonista que desejava fazer parte do grupo.

F. B. Veiga, 19/Jan/2010.



Fotos 4.35 e 4.36 – A volta do “ponto dos músicos” na Praça Tiradentes.

Além de Gimbo e Zeca, ou Jorge e José Braz Lopes – dois membros da numerosa família de treze irmãos que adotaram seus apelidos familiares como nomes artísticos nas gafieiras e que faleceram, respectivamente, em 1986 e 1989 – Nei Lopes também tinha dois tios e um sobrinho músicos: “A família era e ainda é extremamente musical. Só que o único que, realmente, se profissionalizou fui eu”.¹⁹⁴ “Mizinho”, apelido de Omir Neto, um de seus sobrinhos, volta e meia comparece à Estudantina e faz as vezes de apresentador de bailables, entoando um texto padrão usado em noites de festa: “A Estudantina Musical e sua diretoria tem a honra de receber, no Palco Maria Bethânia...”.

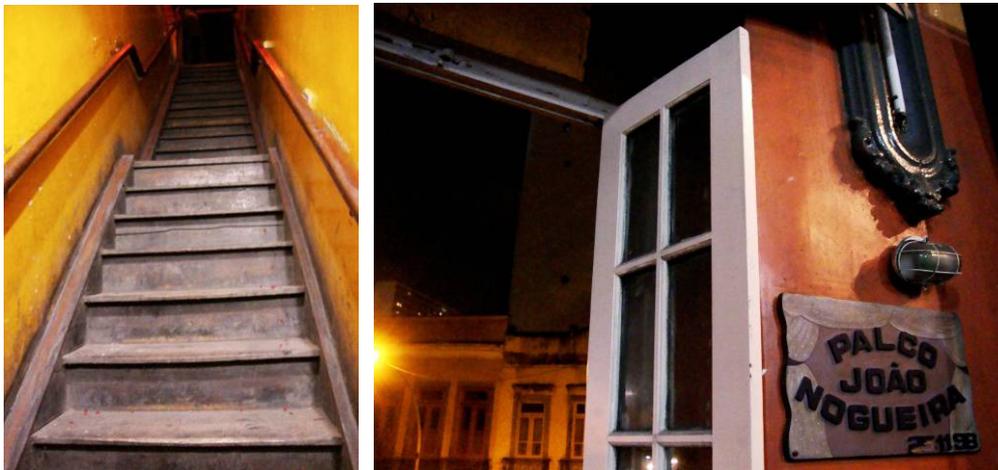
Segundo Cosme Elias, autor de pesquisa de Mestrado em Ciências Sociais pela UERJ sobre a vida e a obra de Nei Lopes, a amizade do sambista com Maurício Theodoro desde a escola técnica, com sua família ligada ao Salgueiro, o levou a “uma nova tomada de consciência em relação à sua negritude e à sua condição social”.¹⁹⁵ No carnaval de 1963, Nei Lopes participou pela primeira vez do desfile carnavalesco, justamente na ala coreografada por Mercedes Baptista, no ano em que a escola de samba da Tijuca foi campeã com o enredo sobre Chica da Silva. Nei Lopes também

¹⁹⁴ ELIAS, 2005: 33-34.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*: 35.

conta que foi “Gilberto Popó, atabaquista do balé de Mercedes Baptista e alabê conceituado,” quem o levou pela primeira vez a um candomblé.¹⁹⁶

F. B. Veiga, 23/Out/2010.



Fotos 4.37 e 4.38 – A escadaria e a placa do Palco João Nogueira na Gafieira Elite.

Em 1978, no mesmo ano em que Isidro Page reabria a Estudantina na Praça Tiradentes, Nei Lopes compôs a letra da saborosa música “Baile no Elite” em parceria com o músico João Nogueira, um samba-de-breque incrivelmente ambientado, citando personagens e detalhes reais da tradicional gafieira do Centro da cidade:

“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/

¹⁹⁶ *Idem, ibidem*: 36.

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 morto de desgosto/ Pois foi um sonho e se acabou!

(Seu Nelson Motta deu a nota/ Que hoje o som é *rock and roll*/ A Tabajara é muito cara/ E o velho tempo já passou...)”.¹⁹⁷

Autor de diversos livros e dicionários sobre o universo cultural afro-brasileiro, a consideração das gafeiras como tema é parte da concepção artística e da própria formação de Nei Lopes, em seu processo de valorização do passado e de afirmação da identidade negra carioca. Uma de suas crônicas literárias é “Amantes da Arte”, salão

¹⁹⁷ Samba lançado por João Nogueira e regravado por Nei Lopes no disco “Sincopando o Breque” (CPC-UMES, 1999), atualizando o breque final: “O papa é *pop* e o *hip-hop*/ Já chegou e dominou/ A Tabajara é muito cara/ E o velho samba já passou!”.

fictício ambientado no subúrbio que também inclui uma série de referências bem-humoradas sobre as antigas gafieiras e seu público:

“Um grande baile aquele! Os cavalheiros de branco, as damas de azul, duas orquestras se revezando (Napoleão Tavares e seus Soldados Musicais e a famosa Marajoara de Raimundo Lourenço), o pessoal da ala dos nobres da Portela gastando os tubos (era princípio de mês), muita crioula bonita, uma noite memorável aquela, promovida pelo Sindicato das Manicures e dos Barbeiros.

Meia noite e quinze. Si bemol menor. O naipe de metais introduz, a *lady-crooner* Wanda Brasil mete lá: ‘Meu mundo caiu...’.

Dou um pio, faço um espagete – eu hein, o que que é isso?! – o chão vai fugindo devagarinho dos meus pés, as janelas vão subindo, o ventilador do teto vai ficando cada vez mais no alto, nego querendo subir pelas paredes, olha a gente lá embaixo, sem entender nada e o jornal na segunda-feira dando a manchete:

‘GAFIEIRA CAI DENTRO DA SAPATARIA – Sobrado condenado pela prefeitura – Cedofeita processa donos do ‘Amantes’ – Orquestra tocava ‘Meu Mundo Caiu’ – Vizinhos dão graças a Deus’”.¹⁹⁸

Nei Lopes recentemente homenageou o irmão na música “Jimbo no Jazz”, feita em parceria com João Bosco e Francisco Bosco: “E o Jimbo,/ Ziguezagueando a vara do trombone/ Fez dois dablíus e três ipsilones,/ Dois passos pra frente, dois passos pra

¹⁹⁸ LOPES, 1999: 59.

trás”.¹⁹⁹ No texto de apresentação do disco de estreia do saxofonista Thiago França, Nei Lopes define bem sua percepção desses salões do centro e dos subúrbios cariocas tão familiares a ele e a seus saudosos irmãos, defendendo o conagraçamento entre a música e a dança embalado pelo ritmo do samba:

“A gafieira, muito mais que um clube popular voltado para a dança de salão, é um polo difusor de comportamento e de musicalidade. É um jeito de ser, viver, vestir, dançar, etc. É um jeito de tocar para encantar os dançarinos. Porque música sem dança, que me desculpem os chorões ortodoxos e os da bossa-nova de banquinho, isso é coisa de Scala de Milão, Municipal, Metropolitan... e não de baluartes como meu amigo ‘Thiago de Xangô’”.²⁰⁰

A faixa-título do disco, “Na Gafieira”, recebeu uma letra cômica de Nei Lopes. No entanto, como o disco é todo instrumental, a letra não foi gravada, mas aparece publicada no encarte do CD. Vale a pena registrá-la aqui, pois, vinte anos após a homenagem à Gafieira Elite, que em novembro de 1998 valeu ao parceiro João Nogueira a festa de batismo do palco com seu nome, foi a vez do compositor se referir com todo humor a cenas de dança ambientadas na famosa gafieira da Praça Tiradentes:

“Na Estudantina,/ Chão de parafina e breu/ Ninguém desliza com a Didi/ Melhor que eu./ Porém, no domingo retrasado,/ Eu me excedi/ E subi com o ‘pé queimado’./ Quando o maestro mandou Djavan/ Uma jamanta jeitão de alemã/ Me pisou meu sapato./ Tirou o brilho do verniz/ Ao som de ‘Flor de Liz’/ “Valei-me, meu Deus – eu gritei – / Que foi que eu fiz?!”

¹⁹⁹ Música gravada por João Bosco no disco “Não Vou Pro Céu, Mas Já Não Vivo no Chão” (MP,B/ Universal, 2009). No disco, o nome artírtico do músico apareceu grafado com “J”, e não com “G”.

²⁰⁰ Texto de Nei Lopes, escrito em maio de 2007, para o CD “Na Gafieira”, de Thiago França (Cooperativa, 2009).

A Didi se invocou/ E disse: ‘É o fim do nosso amor!/
 Quem é esse elefante/ Que amassou teu pisante?'/
 Respondi com malícia:/ ‘É a Açai Guardiã,/ Sargento da
 Polícia/ Que é assim com minha irmã’!/ A brancona
 escutou/ Subiu no estrado e (então me) esculachou./ Com
 o bocão no trombone,/ Disse este picilone:/ ‘Sai pra lá,
 Maceió,/ Com esse teu paletó/ Bocó, lascado atrás!/ Você
 sabe que eu quero mais/ É viver em paz!’”²⁰¹

Foi Nei Lopes o primeiro compositor a reconsiderar as gafieiras como tema de música depois de Geraldo Pereira e de Billy Blanco, nos anos 1940 e 50, mantendo a veia humorística relacionada ao tema. Pela produção dos sambistas, há que se considerar que as gafieiras e suas situações jocosas parecem despertar, ao longo do tempo, “esse potencial regenerador e às vezes subversivo do riso e do risível”.²⁰² Outro compositor da época a criar humor sobre o tema foi o pernambucano Rosil Cavalcanti, no clássico coco “Sebastiana” e também em “Forró na Gafieira”, dois sucessos de Jackson do Pandeiro, atestando ainda que a música nordestina também integrava o repertório desses salões.²⁰³ No clássico samba “Pistom de Gafieira”, Billy Blanco se refere com graça às brigas e habilidades dos homens no salão na gestão particular de seus conflitos, destacando o papel dos músicos como “abafadores” de confusões:

“Na gafieira segue o baile calmamente,/ Com muita
 gente dando volta no salão,/ Tudo vai bem, mas eis,
 porém, que de repente/ Um pé subiu e alguém de cara foi
 ao chão./ Não é que o Doca, um crioulo comportado,/
 Ficou tarado quando viu a Dagmar/ Toda soltinha dentro
 de um vestido-saco,/ Tendo ao lado um cara fraco,/ E foi
 tirá-la pra dançar./

²⁰¹ Letra de “Na Gafieira”, publicada no disco homônimo de Thiago França.

²⁰² ALBERTI, 2002: 31.

²⁰³ Gravadas nos discos “Sua Majestade, o Rei do Ritmo” (Copacabana, 1954) e “Jackson do Pandeiro” (Columbia, 1959), as músicas se referem à presença de ritmos nordestinos animando as gafieiras: “Já cansada no meio da brincadeira/ E dançando fora do compasso/ Segurei Sebastiana pelo braço/ E gritei: ‘Não faça sujeira!’/ O xaxado esquentou na gafieira/ Sebastiana não deu mais fracasso/ E gritava: ‘A, E, I, O, U, ipsilone!’”.

O moço era faixa-preta simplesmente/ E fez o Doca rebolar sem bambolê,/ A porta fecha enquanto dura o vai-não-vai,/ Quem está fora não entra,/ Quem está dentro não sai./ 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”.²⁰⁴

Desde o início do século XX, os salões populares de dança já eram tema da comédia “Forrobodó”, uma “burlleta de costumes cariocas” escrita por Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt com músicas de Chiquinha Gonzaga, espetáculo que esteve em cartaz no *Teatro São José*, na Praça Tiradentes, em 1911 e 1912.²⁰⁵ Em razão da insistência dos dois autores iniciantes, a “comédia de costumes” foi financiada a baixíssimo custo pelo empresário italiano Paschoal Segreto, utilizando sobras de figurinos de seu depósito.²⁰⁶ A peça em cartaz logo se tornou um grande sucesso, com 1.500 apresentações seguidas, levando o público às gargalhadas ao retratar o “grêmio recreativo familiar dançante Flor do Castigo da Cidade Nova”.

Todo o primeiro ato da peça se desenrolava na entrada, palco da ação dos “penetras” e de muitas situações risíveis, com discussões acaloradas sobre quem seria barrado ou não, até a chegada de um policial mais interessado nas mulatas e na dança do que em resolver o episódio do roubo das galinhas do patrão de Sebastião. Um a um, iam aparecendo os personagens, compondo a saborosa galeria de tipos cariocas do início do século XX: Zeferina, a empregada doméstica, mulata porta-estandarte do grêmio; Escadanhas da Purificação, o barbeiro e secretário, que desempenha a função de orador; Joaquim Barradas, o presidente português, “natural da Porcalhota”; Bico-Doce, “redator-contínuo” do *Jornal do Brasil*; o Maestro Frasão, cochilando nos cantos do salão, e sua

²⁰⁴ Música lançada por Silvio Caldas no LP “Cabelos Brancos” (Columbia, 1958), foi regravaada por diversos artistas como Jorge Veiga, Moreira da Silva, Isaurinha Garcia, Jards Macalé, Zeca Pagodinho e pelo próprio autor.

²⁰⁵ PEIXOTO & BETTENCOURT, 1961: 2. Agradeço a Moysés Ajhaenblat, fundador e diretor do *Teatro Casagrande*, entrevistado por mim em 28 de julho de 2009, por recomendar essa peça, e também à pesquisadora Eulícia Esteves por disponibilizar uma cópia do texto, encontrado na biblioteca da Funarte.

²⁰⁶ Chamado de “ministro das diversões” pelos jornais de seu tempo, o empresário iniciou sua vida como vendedor de jornais e, ao se associar a exploradores de jogos, sucedeu dois grandes produtores de artes cênicas que se fixaram na Praça Tiradentes: o precursor Fernando José de Almeida, cabeleireiro do Vice-Rei, construtor do *Real Teatro São João*, e o ator e diretor João Caetano, que instalou sua companhia nesse mesmo teatro, que atualmente leva seu nome. Sobre as comédias de costumes da Praça Tiradentes, de Martins Pena ao ator Francisco Corrêa Vasques, no final do século XIX, ver MARZANO, 2008. Sobre a figura emblemática de Paschoal Segreto, proprietário de teatros e salões de jogos e dono da primeira sala de cinema do Brasil em 1897, ver a dissertação de William de Souza Nunes MARTINS, 2004.

namorada Rita; Lulu, o valente “capoeira”; e Madame Petit Pois, cortejada prostituta francesa, papel vivido pela famosa vedete Cinira Polônio. No desfecho da trama, os frangos roubados finalmente apareciam, porém assados, como prendas do leilão promovido no interior do salão de dança.²⁰⁷

Parte considerável do humor da peça estava nas expressões de duplo sentido, na jocosidade de cunho sexual, na linguagem e nos gestos dos personagens, ironizando os modos buliçosos do maxixe, constantemente referido, e o ambiente dos salões em que era a dança mais comum. Segundo Edinha Diniz, autora de densa pesquisa sobre Chiquinha Gonzaga, o enredo de “Forrobodó” fazia uma caricatura das formas de lazer da população pobre da Cidade Nova, vistas “como um comportamento imitativo das elites. (...) Ao descrever as gafes cometidas, a peça termina por tornar conhecido do grande público as gafeiras dessa gente mais humilde”.²⁰⁸ A pesquisadora musical, no entanto, faz a ressalva de que essa palavra ainda não era usada, mas havia outros termos para designar bailes populares, como revelava uma crítica favorável do jornal da época: “A peça espelha os costumes da Gamboa, Saco do Alferes e toda a Cidade Nova, sendo tratados com verdade todos os *choros*, *forrobodós* e *sambas* daquelas paragens”.²⁰⁹

Edinha Diniz observa ainda que, quando o texto da peça foi novamente impresso pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), publicado na *Revista do Teatro* de julho e agosto de 1961, teve partes inteiras alteradas, indicando uma moralização posterior, em contraste com a “maior licença vocabular nos palcos dos teatros populares nas primeiras décadas do século”.²¹⁰ Os versos originais musicados por Chiquinha Gonzaga ficaram menos maliciosos, uma censura póstuma e indevida à fundadora da SBAT em 1917, líder do primeiro movimento em prol dos direitos autorais dos compositores de músicas e espetáculos da Praça Tiradentes.²¹¹

A sociedade carioca passaria por grandes transformações na virada do século XX, expandindo suas opções de divertimento urbano com a chegada do cinema e depois do rádio, somada às novas facilidades de transportes. Segundo a historiadora Rosa Maria Barboza de Araújo, “o ponto estratégico da mudança é a atração da família pela rua, especialmente em busca de atividades de lazer e recreação, origem da vocação do carioca

²⁰⁷ PEIXOTO & BETTENCOURT, 1961: 3-14.

²⁰⁸ DINIZ, 1999: 181.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*: 193, referindo trecho de reportagem do *Jornal do Brasil* de 02/Jun/1912. Grifos meus.

²¹⁰ *Idem, ibidem*: 182-191.

²¹¹ *Idem, ibidem*: 211-218.

para a *joie de vivre* que persiste até os dias de hoje”.²¹² Na Praça Tiradentes, nº. 71, na mesma quadra onde atualmente está a Gafieira Estudantina, funcionou o Centro Musical do Rio de Janeiro, desde sua fundação em 1907 até 1932. Essa foi a primeira associação de músicos profissionais, cujos “acordes e acordos” formaram a base para a criação do sindicato da categoria, tema do livro de Eulícia Esteves.²¹³ Nas décadas de 1930 a 1950, o mercado musical estava em alta e a Praça Tiradentes se consolidava como seu epicentro, onde estavam não só os teatros, mas também as maiores lojas de instrumentos musicais, como *A Guitarra de Prata*,²¹⁴ os *luthiers* e a *Casa Edison*, primeira gravadora de discos do Brasil, do imigrante judeu tcheco Frederico Figner.²¹⁵

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.²¹⁶ Ao mesmo tempo, as gafieiras se configuravam como um importante local de iniciação dos músicos, muitas vezes em conjuntos e orquestras familiares, valorizando as formas de execução baseadas no improviso, ao estilo das *big-bands* de jazz norte-americanas.

Um caso emblemático de uma família musical ligada tanto às gafieiras quanto aos nobres salões dos cassinos e clubes elegantes é o de Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara. A transmissão familiar do ofício artístico está diretamente relacionada ao exercício constante da música em casa, tanto nas horas repetitivas de ensaio quanto nos momentos festivos de encontro, somado ainda à necessidade constante de auxiliares e de copistas para as partituras – atividades demandadas pelos

²¹² ARAÚJO, 1995: 35.

²¹³ ESTEVES, 1996: 8-27.

²¹⁴ *A Guitarra de Prata*, pioneira na venda de gramofones e ainda hoje em atividade, foi fundada em 1887 e era frequentada por músicos como Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso e Jacob do Bandolim. Desde a inauguração, funciona na Rua da Carioca, nº. 37.

²¹⁵ Iniciou suas atividades em 1900 na Rua da Carioca, nº. 135, funcionando depois perto dali, na Rua do Ouvidor, nº. 107. Ver, a respeito, o excelente livro “A Casa Edison e seu Tempo”, de Humberto M. Franceschi, trazendo discos com as primeiras gravações (FRANCESCHI, 2002).

²¹⁶ NORONHA, 1988.

maestros aos filhos ou irmãos mais novos. Seu pai, Mestre Cazuzinha, maestro da banda de Limoeiro, em Pernambuco, foi cooptado pelas prefeituras de outras cidades até se fixar em Ingá, na Paraíba, fundando uma nova banda na cidade.²¹⁷ Conforme analisa o antropólogo José Jorge P. Santiago, havia, desde fins do século XIX, uma forte competição entre as sociedades musicais, recrutando instrumentistas e maestros em diferentes corporações militares, ou mesmo entre os diferentes municípios, no processo de modernização e de *construção do urbano*.²¹⁸ A vivência dos músicos em bandas do exército, dos fuzileiros navais, da polícia militar e dos bombeiros, com todo o rigor e a disciplina, era altamente compensada pelo ambiente de improvisado e pelos arranjos ousados dos conjuntos de baile.

Severino Araújo, primogênito de uma família de cinco irmãos homens, aos oito anos de idade, foi designado pelo pai para tomar lições de solfejo dos músicos de sua banda. Enquanto se afeiçoava ao sax-alto e à clarineta, seus irmãos escolhiam outros instrumentos, se dividindo estrategicamente: Manoel no trombone, Plínio entre o trompete e a bateria, o exímio José, já falecido, entre o sax-alto e o sax-tenor – que ainda menino ganharia o apelido de Zé Bodega – e o caçula Jaime no sax-alto.²¹⁹ Quando Severino Araújo assumiu a Orquestra Tabajara na rádio homônima de João Pessoa, passou a convocar, um a um, esses seus irmãos,²²⁰ ampliando o “naipe de metais” até chegar aos cinco saxofones, quatro trombones e quatro pistons.

Se as gafieiras foram fundamentais para a iniciação profissional e a fama dos dançarinos, a partir dos anos 1980, esses mesmos salões já desempenhavam um papel importante na formação, no sustento e na visibilidade artística dos músicos, sobretudo entre as décadas de 1930 a 1950. Foi nesses ambientes à meia-luz que muitos cantores, instrumentistas e ritmistas “ganharam cancha na noite” e, ao se tornarem *crooners* e solistas, saíram do anonimato para a vida artística profissional.

Na década de 1930, Jamelão começou a cantar na *Gafieira Fogão* e no *Elite do Méier*, onde obteve o apelido que virou seu nome artístico. O cantor se apresentou em praticamente todas as gafieiras e *dancings* da cidade antes de se tornar *crooner* da Orquestra Tabajara, definindo seu repertório de sambas-canções a partir da obra sentimental de Lupicínio Rodrigues. Quando ainda cantava na Gafieira Elite, Jamelão

²¹⁷ CORAÚCCI, 2009: 22-29.

²¹⁸ SANTIAGO, 1998: 103-107.

²¹⁹ CORAÚCCI, 2009: 27-35.

²²⁰ *Idem, ibidem*: 42-44. Desde 2005, Jaime Araújo substituiu o maestro Severino à frente da Orquestra.

frequentemente ia ao cais do porto, se aproximando de maestros dos navios estrangeiros para conseguir novas partituras de *standards* recém-lançados no exterior.²²¹ Muitos *crooners* passaram pelo salão de dança da Praça da República, dentre eles Orlando Barbosa, que em reportagem falou sobre as gafieiras antigas como lugares de trabalho:

“Comecei a frequentar e cantar em gafieira com 18 anos. Hoje estou com 50 e já vi dezenas de casas fecharem, entre elas, o *Irajá Dancing*, *Danúbio*, *Novo Horizonte*, *Pavunense*, *Laje*, *Cedofeita*, os *Embaixadores*, a *Cachopa* e outras. Atualmente, faço alguns bailes e preparo conjuntos, ou então apareço para cantar nas gafieiras dos amigos”.²²²

F. B. Veiga, 17/Dez/2010.



Fotos 4.39 e 4.40 – Entradas dos antigos *Dancing Avenida* e *Dancing Brasil*, na Avenida Rio Branco, nº. 277, hoje transformados em boates.

O pernambucano Luiz Gonzaga tocava valsas, polcas, tangos e chorinhos na Zona do Mangue carioca e teve seu primeiro emprego fixo no *Samba Danças*, em 1941. Somente passou a fazer sucesso nos palcos e rádios quando redefiniu seu repertório adotando a música nordestina, um filão ainda pouco explorado por artistas. O *dancing* onde se apresentava na Rua Pedro I, ao lado da Praça Tiradentes, era gerenciado por Américo Leal, produtor cultural que, mais tarde, se tornaria um dos sócios proprietários

²²¹ CRAVO ALBIN, 2006 : 364 ; CAMPOS *et al.*, 1983: 83.

²²² *JB*, 10/Out/1970. Grifos meus.

do *Teatro Rival*, na Cinelândia. Américo era pai da atriz Ângela Leal, atual gestora desse importante palco da música popular brasileira. Luiz Gonzaga conheceu e se apaixonou por Odaléia Guedes dos Santos, cantora do *Dancing Brasil*, moradora do morro de São Carlos e mãe de Gonzaguinha, falecida de tuberculose aos 22 anos.²²³ Em agosto de 1979, o então chamado *Brasil Danças* foi o último *taxi-dance hall* carioca a fechar suas portas, vendido pelos irmãos espanhóis Manolo e Jesus Ramos Loice, para grande tristeza das dançarinas, dos garçons e dos poucos clientes que ainda restavam.²²⁴

Assim como o caso dos músicos, a carreira das cantoras também se iniciava nas gafieiras e *dancings* ou no teatro de revista, passos que antecediam as contratações pelas rádios. Quando menina, Elizeth Cardoso morava na Praça Onze em frente à *Kananga do Japão* e foi escolhida madrinha da casa em 1926, no dia da procissão São Jorge, padroeiro do antigo salão. Quando moça, passou a frequentar os bailes da Gafieira Elite e também do *Sul-América*, na Rua do Matoso, ao redor da Praça da Bandeira, com seu grande amigo Joca, neto de Tia Ciata. Foi no *Dancing Avenida* que Elizeth deixou de ser *taxi-girl* para iniciar sua longa carreira de cantora, logo recebendo um convite de Júlio Simões para cantar no *Salão Verde*, em São Paulo.²²⁵ Carmen Costa, que trabalhava como empregada doméstica na casa do cantor Francisco Alves, estreou como cantora em 1937, aos dezesseis anos de idade, como *crooner* da Gafieira Elite.²²⁶ Ângela Maria, assim que saiu de casa, em 1948, também conseguiu seu primeiro trabalho como *crooner* no *Dancing Avenida*. Sete anos depois, foi a vez de Alaíde Costa estreiar profissionalmente nesse mesmo palco.²²⁷ Em divertida entrevista realizada durante a pesquisa de campo, Elza Soares se entusiasmou com o tema e relembrou sua primeira ida à gafieira:

“Eu me recordo dos grandes bailes, das grandes bandas, dos grandes cantores como Jamelão. Porque era muito gozado, a gafieira era feita mais para as domésticas que se preparavam para o baile. Boate era para grã-fino e a gafieira era para quem não podia ir às boates, era muito bonito também. Era o recanto da alegria, ali se juntava

²²³ ECHEVERRIA, 2006: 50-64.

²²⁴ GAYOSO in: *JB*, 27/Ago/1979.

²²⁵ CABRAL, s. d. [1994]: 16; 41; 61.

²²⁶ AARÃO REIS in: *JB*, 09/Abr/1973.

²²⁷ CRAVO ALBIN, 2010; CRAVO ALBIN, 2006: 217.

muita alegria! Todo mundo era muito elegante, os cavalheiros e as damas. O homem não podia entrar com o sapato que não fosse brilhando, não podia dançar se não tivesse um lenço na mão. Era uma coisa bem respeitosa, as músicas eram bonitas também. Foi um momento muito bonito, o da gafeira...

A primeira vez que eu fui foi fugida de casa. Minha tia enganou a minha mãe, disse que ia me levar no centro espírita e me levou a uma gafeira! [risos] Minha tia disse: 'Eu vou levar sua filha no centro espírita porque ela está danada, essa menina é muito levada!'. Aí me levou para cantar numa gafeira, que era o *Pavunense*. Era a gafeira das janelas, tinha muitas janelas lá no *Pavunense*. Foi assim que eu conheci, com a tia Lígia, que está viva ainda, que em vez de centro espírita, me levou para a gafeira pra cantar. Foi ótimo! [risos] Eu era bem menina. Depois disso, eu fui *crooner* da Orquestra Garan, aí comecei a cantar em boate de grã-fino.

Para o músico, as gafeiras representavam trabalho e respeito, porque o músico estudava durante anos e tinha onde trabalhar, e hoje não tem mais, ficou muito restrito. Conheci grandes maestros, como Cipó, Astor Silva, Severino Araújo... Eu improviso muito, eu gosto de improvisar. Agora, a melhor voz de gafeira foi Jamelão, eu não vejo outro!

E tem gente que tem vergonha de dizer isso [que começou na gafeira]: 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 gafeira. E eu tenho a maior honra de dizer que cantei na gafeira, 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!”²²⁸

O trombonista Raul de Barros, iniciado nas gafieiras e *dancings* da cidade, criou o famoso prefixo “Na Glória”, até hoje usado por *crooners* para dar o tom às orquestras.²²⁹ O músico e compositor gravou diversos discos que se tornaram referência obrigatória dos solos de trombone no samba e no chorinho dançados nos salões populares, dentre os quais “Ginga de Gafieira” (Imperial, 1958), “Um Trombone da Gafieira” (Imperial, 1967), “Brasil, Trombone” (Marcus Pereira, 1974), “O Som da Gafieira” (CID, 1979) e “O Trombone de Ouro” (CID, 1983). O pianista Gadé e o baterista Walfrido Silva, que se apresentavam nas noites do *Mimoso Manacá*, em Niterói, também dedicaram seus registros ao tema: gravaram “Gafieira”, um disco pioneiro de dez polegadas, só com suas composições (Musidisc, 1956).²³⁰

Muitos instrumentistas da geração posterior herdaram os ensinamentos práticos e o domínio das técnicas de improvisação dos artistas que tocavam “de bossa” nas gafieiras, expressão que já vigorava no meio musical muito antes da bossa-nova.²³¹ Tião Neto, contrabaixista do grupo Bossa Três, aprendeu a tocar com Vidal, músico que acompanhava Radamés Gnattali e que se apresentava em diversas gafieiras da cidade.²³² A primeira gravação do violonista Baden Powell foi no LP “Samba em Hi-Fi” (Musidisc, 1957), integrando o conjunto Turma da Gafieira, do flautista Altamiro Carrilho, do qual também faziam parte os saxofonistas Cipó e Zé Bodega, o trombonista Raul de Souza, o baterista Edison Machado e o acordeonista Sivuca.

Um grande músico ligado às gafieiras que procurou valorizar o ambiente e sua musicalidade em seus discos foi o maestro, saxofonista e clarinetista Paulo Moura. Vindo de uma família musical do interior de São Paulo, estudou na Escola Nacional de Música e passou por diferentes grupos, como as orquestras de Osvaldo Borba e

²²⁸ Entrevista com Elza SOARES, realizada no *Copa Café* em 28 de setembro de 2009. Agradeço à cantora pela disposição para a conversa, à produção da artista e a Taís Bastos por agendar a entrevista.

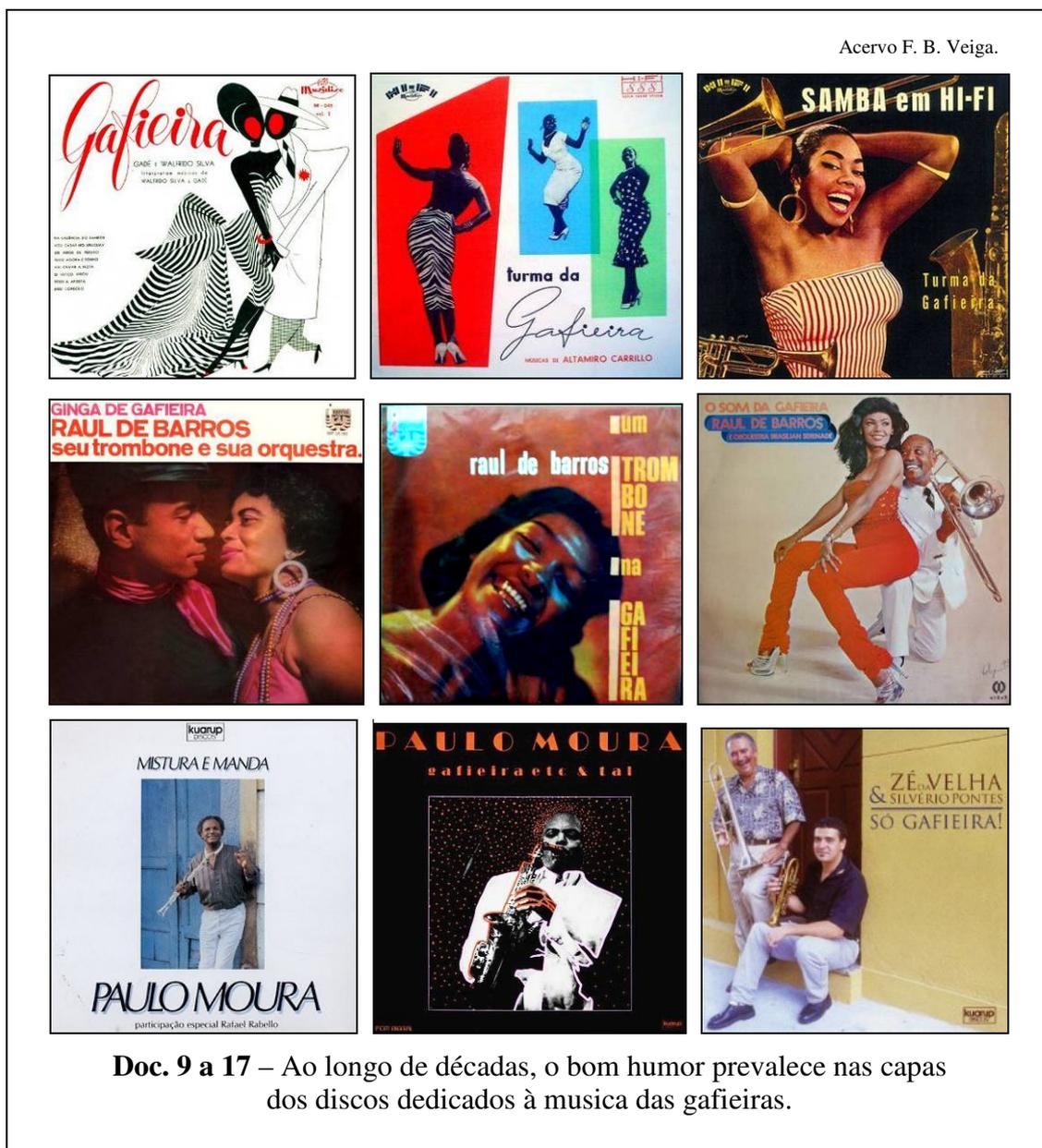
²²⁹ Lançada em disco de 78 rotações (Odeon, 1949), “Na Glória” é um choro típico de gafieira, em que o músico cantava a frase-título com base na seguinte estrutura melódica: dominante – tônica – tônica uma oitava abaixo. In: SEVERIANO & HOMEM DE MELLO, 2006: 270.

²³⁰ CIFRANTIGA, 2010.

²³¹ Entrevista com Rubem CONFETI, 13/Jul/2009.

²³² Marco Antonio da Silva Mello e Arthur Balu Duarte, com. pess.

Zacharias, o Conjunto Maciel, a Orquestra Cipó e o Conjunto Guio de Moraes, até formar sua própria “orquestra para bailes” no *Brasil Danças*. Após tocar música erudita durante anos como primeiro clarinetista do Teatro Municipal, iniciou carreira solo e, no início da década de 1980, fez uma longa temporada na Gafieira Estudantina.²³³



O saxofonista Cipó lançou o LP “A Gafieira” (CID, 1979), o Maestro Nelsinho e a Orquestra Aquarius fizeram o disco “Clássicos da Gafieira” (RCA Victor, 1982) e Paulo Moura, com toda a sofisticação, gravou dois LPs magistrais inspirados no

²³³ CRAVO ALBIN, 2006: 506; ALMEIDA in: *FOLHA DE S. PAULO*, 30/Ago/1982.

improvisado e no repertório das gafieiras: “Mistura e Manda” (Kuarup, 1983) e “Gafieira Etc. & Tal” (Kuarup, 1986). O primeiro começa com uma faixa antológica – “Chorinho pra Você”, de Severino Araújo –, no diálogo com o trombone de Zé da Velha e com o bandolim de Joel Nascimento, acompanhado pelo violão de Raphael Rabello. Com o peso dos metais que caracteriza o chamado “samba de gafieira”, o trombonista Zé da Velha e o trompetista Silvério Pontes selaram a parceria da autoproclamada “menor *big band* do mundo” em alguns discos. No CD “Só Gafieira” (Kuarup, 1995), registraram diversos clássicos como “No Rancho Fundo”, de Ary Barroso e Lamartine Babo, “Flor de Abacate”, de Álvaro Sandim, e “Chorinho de Gafieira”, de Astor Silva.

Infelizmente, durante o trabalho de campo, não foi possível entrevistar o maestro Paulo Moura, que infelizmente veio a falecer logo após o contato realizado com ele e sua esposa para uma conversa. Por telefone, o maestro demonstrou seu interesse em participar da pesquisa. Apesar da lacuna, encontrei uma excelente entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo* em que falava de sua experiência em tocar na Estudantina, observando diversos aspectos interessantes da relação entre a música e a dança de salão:

“Pra tocar na gafieira, eu preferi o sax-alto, foi só. O sax-soprano, só na maneira de segurar, já dá uma certa postura ativa, uma atitude que ao meu ver não é própria do ambiente. (...) Quando eu solava, principalmente no samba, eu ficava de olho no movimento dos dançarinos. Pegava um dançarino daqueles, um mais animado e talentoso, e com ele eu procurava jogar o desenho rítmico da melodia. Quanto maior era esse meu entendimento em relação a ele, mais eu sentia que as pessoas iam se interessando, e inclusive o salão ia enchendo. Quer dizer, ficava todo mundo numa boa. (...)”

Alguns [dançarinos], digamos, vão mais a fundo e então vão sempre lá na Estudantina que, de fato, é a casa mais característica de gafieira, autêntica. (...) O que é de fato interessante para os ouvidos dessas pessoas que só frequentam a Estudantina é a matéria-prima diretamente,

sabe como é? A maneira de tocar espontânea, e não a técnica. (...)

Hoje o músico considerado refinado não vai à gafieira, e, se for, ele vai achar graça do ambiente musical daqueles músicos, sem perceber onde é que está o humor, o espontâneo. Eu acredito que um músico daqueles de gafieira é capaz de tocar em qualquer lugar – assim, de repente, na rua, num botequim, na casa de um amigo –, porque dá vontade, o que não acontece, o que eu não vejo, não é muito comum, com o músico refinado, que só toca em lugares especiais. (...)

Gafieira pra mim tem muita ligação com o maxixe, eu não sei bem por que, mas nessa fase em que apareceu o maxixe, apareceram outros gêneros de música aqui na América do Sul que foram muito fortes, apareceram o tango – bem sucedido em Paris até hoje –, esses gêneros musicais marginais, incluindo *jazz Dixieland* de New Orleans, a rumba... Todos são marginais, e cabem na gafieira. Cabe o samba, que é alegre, é descontraído”.²³⁴

De fato, muitos músicos, talvez preocupados com sua *reputação no mundo da arte*,²³⁵ jamais se referiram às gafieiras em seus trabalhos e biografias. Entretanto, esses mesmos salões de dança, mais do que qualquer outro ambiente e ao longo de décadas a fio, abriram a possibilidade aos instrumentistas de desenvolver a habilidade de tocar juntos, de se acompanhar no ritmo e nas pausas, de passearem por sequências harmônicas, de solar e improvisar seguindo uma delicada etiqueta dos palcos e também de se comunicar diretamente com o público. A atividade de fruição da música como um dos gêneros mais livres da arte depende basicamente dessas *convenções*,²³⁶ bases que possibilitam o *faire ensemble*, ou seja, o engajamento coletivo dos músicos.

²³⁴ Entrevista com Paulo MOURA. ZAREMBA in: *FOLHA DE S. PAULO*, 19/Fev/1984.

²³⁵ BECKER, 2008 [1982]: 360-265.

²³⁶ *Idem, ibidem*: 42.

Em sua tese de Doutorado em Sociologia na Universidade de Chicago em 1949, Howard S. Becker considerou como tema a sociabilidade dos músicos a serviço da dança, a partir de sua própria experiência prática como pianista atuando em contextos variados.²³⁷ Sobre sua experiência durante os anos de 1930 e 40 até o início da década seguinte em Chicago, o autor observa que:

“Não é segredo para nenhum sociólogo que eu era pianista profissional. Eu financiei meus estudos tocando piano em bares e clubes de *strip-tease*, em casamentos e *bar mitzvahs*, e em toda sorte de eventos em que a música era um elemento de decoração ou cenário. Meus conhecimentos musicais foram a origem de meu interesse pela sociologia da arte, interesse que me conduziu a escrever *Art Worlds*. (...) O caráter coletivo da música era parte integrante de meus hábitos cotidianos e da maneira pela qual eu refletia sobre aquilo que fazia”.²³⁸

Howard S. Becker analisou retrospectivamente sua atividade como pianista, tocando de três a seis dias por semana, das nove horas da noite às duas ou quatro horas da manhã: “Para um jovem músico como eu, era uma maneira de treinar, fundamental para o desenvolvimento de minhas aptidões técnicas e, mais ainda, de minhas faculdades de improvisação”.²³⁹ Os músicos de *jazz* também foram estudados pelo autor como um grupo desviante, observando seus mecanismos de isolamento profissional: “Embora suas atividades estejam formalmente dentro da lei, sua cultura e o modo de vida são suficientemente extravagantes e não-convencionais para que eles sejam rotulados de *outsiders* (...)”.²⁴⁰

Becker se interessou especialmente pela relação entre os profissionais da arte e os ambientes destinados à exposição ou execução de suas obras na cidade, observando, no caso específico do *jazz* em Chicago e em Kansas City, como esse estilo musical era bastante dependente dos lugares que os acolhiam, como bares, *night-clubs* e salões de

²³⁷ A tese inédita *The Professional Dance Musician in Chicago*, orientada por Everett Huges, é citada in BECKER, 1951: 136.

²³⁸ BECKER, 2003: 7-8. Tradução minha.

²³⁹ *Idem, ibidem*: 22. Tradução minha.

²⁴⁰ BECKER, 2008 [1963]: 89

dança. Segundo o autor, “os lugares onde tocam os *jazzmen* afetam sua maneira de tocar”,²⁴¹ limitando suas possibilidades – seja como pano de fundo para as conversas e o consumo de álcool nos bares, sem preocupação com o tempo de duração das músicas, seja exigindo breves improvisos e intervalos curtos nos salões de dança. Ou ainda “criando um clima” para as apresentações de *strip-tease*, porém sem improvisar.²⁴²

Na época, havia tanto as *big bands* para dançar – pautadas por arranjos escritos, tais como as orquestras de Benny Goodman e Count Basie – quanto pequenas formações animando festas privadas e bares, com seu estoque compartilhado de arranjos e improvisos. Ainda não havia o modismo dos *jazz club*, nem o circuito universitário inaugurado pelo quarteto de Dave Brubeck, quando o estilo musical passou a ser mais difundido em discos e ouvido atentamente em pequenos concertos.²⁴³ Howard Becker atuava com seu repertório de *standards* em grupos menores, por vezes com músicos que nunca haviam tocado juntos. O autor observa ainda que o repertório variava conforme a classe social, a idade e o grupo étnico contratante, tendo atuado em bodas e festas das colônias italianas, polonesas, gregas e sírias. Na Chicago segregacionista de então, também havia festas em clubes de negros. Os judeus eram considerados pelos músicos de baile o público ideal, pois gostavam de música latina – como mambo, o samba, a rumba e, mais tarde, a bossa-nova – aberta às variações do ritmo e ao improviso.²⁴⁴

Oscilando entre a liberdade do *jazz* e o padrão considerado “comercial”, a atividade dos músicos em serviço estava subordinada às vontades dos clientes. Por causa disso, Becker observava uma tensão entre o gosto e os valores estéticos dos músicos profundamente envolvidos na execução e os pedidos dos patrões e do público casual. Para fazer sucesso, no entanto, os artistas deviam estar atentos às novidades e fazer suas concessões ao público “quadrado” (*square*), ao mesmo tempo em que, fora dos palcos, incorporavam o maior número de temas desconhecidos e referências a seu repertório pessoal.²⁴⁵ Nas apresentações em bares e casas de dança, também deviam saber dosar entre os improvisos e a linha melódica inicial, não podendo se afastar completamente do tema, sob pena do excesso de criatividade desandar a harmonia, afastar o público e reduzir as contratações nos bares e casas noturnas.²⁴⁶

²⁴¹ *Idem, ibidem*: 12; 14.

²⁴² *Idem, ibidem*: 18; 21-22.

²⁴³ *Idem, ibidem*: 14-17.

²⁴⁴ *Idem, ibidem*: 17-18; 20.

²⁴⁵ BECKER, 2008 [1963]: 92; 101; BECKER, 1951: 136.

²⁴⁶ BECKER, 2003: 18-19.

F. B. Veiga, 19/Jul/2009.



Fotos 4.41 e 4.42 – Robinson comanda o baile no *Clube dos Bombeiros* em Madureira, enquanto o trombonista da banda *Brasil Show* testa sua surdina.

Seja nos salões de baile de Chicago ou nas gafieiras do Rio de Janeiro, os músicos populares precisam defender seus cachês, desempenhar seus papéis, e, ao sabor das oportunidades, administrar suas carreiras profissionais e construir suas reputações. Seja seguindo o padrão de iniciação familiar no ofício ou vivendo o momento decisivo da *escolha* do novo *self*,²⁴⁷ os músicos são particularmente autocríticos, pois estabelecem um meio de avaliação contínua do desempenho próprio e também das habilidades dos colegas, visando o equilíbrio e em prol da *ação conjugada*, ou seja, da “permanência do padrão de ação”,²⁴⁸ fundamental também entre os dançarinos em suas formas de sociabilidade. Becker observa ainda que, poucos anos após se mudar de Chicago, no início da década de 1950, os bares e clubes em que antes tocava já haviam desaparecido, e os poucos que ainda restavam adotaram a televisão como principal meio de distração dos clientes.²⁴⁹

No circuito atual de gafieiras, clubes e salões cariocas, as bandas e orquestras de bailes passaram a desenvolver seus repertórios com *sets* musicais praticamente sem pausas, passeando por diferentes ritmos e andamentos, em que dois ou três *crooners* se revezam ao longo da noite, realizando dois intervalos. Tendo substituído os “pianeiros”,

²⁴⁷ STRAUSS, 1999: 102-103.

²⁴⁸ PARK, 1949: 212.

²⁴⁹ BECKER, 2003: 23.

como eram chamados pianistas populares nos antigos salões de ranchos carnavalescos,²⁵⁰ os componentes do “naípe de metais”, formado por trombone, saxofone e trompete, passaram a ser considerados indispensáveis nos bailes cariocas. Por essa razão, são os instrumentistas mais requisitados, pertencendo a várias formações musicais ao mesmo tempo, com uma agenda intensa de ensaios, gravações e *shows*.

A parceria entre os músicos desperta alguns ciúmes. Enquanto Robson, o saxofonista negro da banda *Novos Tempos*, se mostrava próximo e interessado na pesquisa, me apresentando como pianista aos colegas depois que lhe contei que era músico amador, percebia, em contraste, a distância estudada do trompetista à minha presença. Kátia, a simpática trombonista, por sua vez, rompia com a estrutura masculina dos conjuntos musicais e tocava nessa e em outras sete bandas diferentes. Às sextas e aos sábados, costumava se apresentar em três lugares, percorrendo grandes distâncias na metrópole carioca. O guitarrista Carlão, um dos músicos mais experientes do grupo, revelou a mim um extremo cuidado com suas partituras: “Tem que ter carinho com a pasta”. E me mostrou seu esmero com os arranjos cuidadosamente escritos a mão e o repertório organizado em blocos, de acordo com os tons adotados pelos *crooners*. Andando a pé como os músicos da Praça Tiradentes até a estação ferroviária da Central do Brasil, pude ouvi-los contando histórias sobre os bailes, as viagens e turnês, os estranhos hábitos de alguns colegas, se medindo em tempo e em conhecimento musical.

Os “músicos da noite” têm que lidar com uma série de limitações e dificuldades acústicas no exercício da profissão. O técnico de som D. Borges, que excursionava com a Orquestra Bianchini e depois passou quase dois anos trabalhando na Estudantina, volta e meia descia do mezanino para conferir o volume e a equalização dos microfones e instrumentos no meio da apresentação. Uma vez comentou comigo: “Som é igual a futebol, tem 190 milhões de técnicos!”. Foi quando me contou me contou uma discussão inusitada que travou com um músico nos fundos do palco da Estudantina:

“O baterista de uma banda queria ouvir o grave do bumbo. Eu levei ele até o banheiro e disse: ‘Aqui está o seu grave’. Aí ele respondeu: ‘Ué?! Mas aqui não adianta!...’”. Foi quando falei: ‘Então providencia um tratamento

²⁵⁰ TINHORÃO, 2005: 214.

acústico para a casa, porque senão você vai estourar as minhas caixas'. A gente tem que lidar com isso...".²⁵¹

Acervo F. B. Veiga.

FORMAÇÃO DA BANDA

JORGE SAINT - Crooner
DUDU CASÉ - Crooner
ROSANA DUARTE - Crooner
LEANDRO - Teclados
LAERTE - Guitarra
J. MOSKITO - C. Baixo
JORGE CASTRO - Bateria
FLORINDO - Trombone
J. CARLOS (Xiboca) - Trumpet
ROBINSON (Bugatty) - Sax
NILSINHO - Percussão
VANDO - Auxiliar
NILTON - Técnico e operador de som Tel. 9179-9570
E-mail newmorx@uol.com.br

INFORMAÇÕES

JOÃO RODRIGUES Tels.2691-7294 ou 9667-1814
ROBINSON BORGES Tels.3276-8471 ou 9988-9606
E-mail: bugattyrj@hotmail.com
E-mail: bugatty@uol.com.br

PROGRAMAÇÃO DISPONÍVEL NA INTERNET
www.dancadesalao.com.br
www.dancadesalao.com/brasilshow
ORKUT - Banda Brasil Show
ORKUT - Nilton Brasil Show



BRASIL SHOW
2009

PROGRAMAÇÃO DE JULHO

DANÇAR É A MELHOR TERAPIA
Libre-se dos seus problemas por algumas horas com a música da sua banda

BRASIL SHOW

PROGRAMAÇÃO DE JULHO / 2009

DIA	DATA	LOCAL DO EVENTO	BAIRRO	HORÁRIO
QUI	02	S.C. MACKENZIE	MEIER	18.00h. às 22.00h.
SEX	03	WEST SHOW	CAMPO GRANDE	17.00h. às 21.30h.
SAB	04			
DOM	05	E.C. ANCHIETA	ANCHIETA	20.00h. às 24.00h.
SEG	06	CASTELO DA PAVUNA	PAVUNA	19.30h. às 23.30h.
SEX	10	CREIB	PADRE MIGUEL	21.00h. à 01.00h.
SAB	11	G. ESPORTIVO VITAL	QUINTINO	19.00h. às 24.00h.
DOM	12	G.R.E.S. ESTÁCIO DE SÁ	ESTÁCIO	20.00h. às 24.00h.
SEG	13	CASTELO DA PAVUNA	PAVUNA	19.30h. às 23.30h.
SEX	17	WEST SHOW	CAMPO GRANDE	17.00h. às 21.30h.
SAB	18	ESTUDANTINA	CENTRO	22.30h. às 02.30h.
DOM	19	C. BOMBEIROS	MADUREIRA	18.00h. às 22.00h.
SEG	20	CASTELO DA PAVUNA	PAVUNA	19.30h. às 23.30h.
QUA	22	SEM COMPARAÇÃO	VILA DA PENHA	18.00h. às 22.00h.
QUI	23	C. FESTAS E'LANDRE	MADUREIRA	18.00h. às 22.00h.
SEX	24	MEGA SHOW	REALENGO	17.00h. às 21.30h.
SAB	25	ESPAÇO SOCIAL PINHEIRO	MAGÉ	22.00h. às 03.00h.
DOM	26	G.R.E.S. IMPÉRIO SERRANO	MADUREIRA	20.00h. às 24.00h.
SEG	27	CASTELO DA PAVUNA	PAVUNA	19.30h. às 23.30h.
QUI	30	S.C. MACKENZIE	MEIER	18.00h. às 22.00h.
SEX	31	WEST SHOW	CAMPO GRANDE	17.00h. às 21.30h.
PROGRAMAÇÃO DE AGOSTO				
SAB	01	ASPOM	PIEDADE	20.00h.
DOM	02	C. BOMBEIROS	MADUREIRA	18.00h. às 22.00h.
SEG	03	CASTELO DA PAVUNA	PAVUNA	19.30h. às 23.30h.

Doc. 18 e 19 – Prospecto da banda *Brasil Show*, com o circuito mensal de bailes ligando o subúrbio carioca à Praça Tiradentes.

Com o alto preço das orquestras, as gafeiras passaram a contratar conjuntos menores. A figura do “organizador” ou do “dono da banda” é fundamental para reunir e ensaiar os instrumentistas, fazer os arranjos, fechar a programação com as casas noturnas e pagar os músicos, que recebem entre R\$ 60 e R\$ 100. Em animada conversa gravada em um botequim da Cinelândia, tive a oportunidade de entrevistar dois “donos

²⁵¹ D. Borges, com. pess.

de banda”: o saxofonista Robinson Borges (“Bugatty”), da *Brasil Show*, e o trompetista Bothe, do *Bossa Seis*, dois conjuntos que se apresentam com frequência na Gafieira Estudantina. Bothe contou que, “em festas de casamento, as pessoas gastam mais de R\$ 5 mil com as flores e, no outro dia, jogam fora. E não querem gastar mais de R\$ 2 mil, R\$ 2 mil e quinhentos com a banda... Mas dão!”²⁵²

Depois de se apresentar no salão de dança do *Amarelinho da Cinelândia*, Bothe revelou que, por vezes, uma mesma banda pode ter dois ou três nomes diferentes, de acordo com o tipo de música. A *Bossa Seis*, por exemplo, se apresenta na Região Serrana com o nome de *Real Dance Show*, como ficou conhecida por lá. Esse mimetismo é comum no meio musical dos bailes: a própria Orquestra Tabajara driblou a gravadora Continental, registrando cinco discos de boleros pela Musidic com o nome de Orquestra Românticos de Cuba, sucesso de vendas e de público.²⁵³

A Gafieira Estudantina, como um lugar de culto à dança de salão e à música ao vivo em plena Praça Tiradentes, goza de considerável prestígio junto à classe artística por encarnar a tradição dos antigos salões “onde tudo começou”, e também pelas constantes homenagens que realiza e prêmios que distribui. Uma de suas estratégias de sobrevivência está pautada não na contratação de grandes artistas, mas na manutenção de uma programação regular com conjuntos de baile e grupos de samba e na concessão de honrarias. No exercício constante da hospitalidade, artistas famosos são convidados da noite para receber troféus e acabam convidados a “dar uma canja” em agradecimento.

Nas gafieiras, o palco, o salão e a escadaria têm nome. São lugares consagrados por placas e solenidades, trazendo a presença constante de artistas à memória, criando um *glamour* em cada canto, formando a magia própria do ambiente. Já era uma tradição dos salões de sociedades carnavalescas, herdada tanto pelos salões de dança quanto pelos blocos de rua e escolas de samba, a nomeação de reis e rainhas, príncipes e princesas, padrinhos e madrinhas, damas de honra, estabelecendo reinados imaginários e vínculos de *parentesco espiritual* entre lugares e pessoas,²⁵⁴ criando obrigações morais recíprocas e afixando grupos com a personalidade, a consideração e o respeito traduzidos em seus

²⁵² Entrevista com os músicos BOTHE e Robinson BORGES, realizada em 10 de setembro de 2009 em mesa do *Bom Bar*, na Rua Alcindo Guanabara, nº. 15, na Cinelândia. Os compositores e instrumentistas se revezam entre esse botequim e o *Cantinho Café e Bar*, na Rua Álvaro Alvim, rua do *Teatro Rival* e da sede do Sindicato dos Músicos Profissionais (SindMusi - RJ). Agradeço aos músicos e arranjadores pela conversa e ao produtor cultural Amaury Oliveira da Silva pela participação.

²⁵³ CORAÚCCI, 2009: 130-134.

²⁵⁴ Cf. define Itamar de Souza sobre a relação de compadrio como instituição. *In*: SOUZA, 1981: 22.

nomes de honra. Entre os músicos, o apadrinhamento é também uma prática comum rumo à profissionalização: no *mundo do samba*, a cantora Beth Carvalho é considerada “madrinha” de toda uma geração de talentos que surgiu nas rodas do Cacique de Ramos, entre eles o cantor e compositor Zeca Pagodinho.²⁵⁵

A Estudantina Musical, persistindo no tempo e integrando a nobre linhagem dos salões populares de dança, passou a estabelecer, com base na *etiqueta* e na *lógica do prestígio*, sua relação com músicos, dançarinos e artistas convidados. Segundo Norbert Elias, a *sociedade de corte* européia – sobretudo em sua expressão máxima na corte de Luís XIV, em Versailles – se estruturava com base nesses princípios distintivos, num teatro cerimonial em que cada gesto se revestia de significados e sustentava, com base no prestígio, a existência social dos indivíduos que compunham a “civilização de salão”.²⁵⁶

Acervo Paulo Roberto dos Santos de Souza.

QUINTA FEIRA 26 ABRIL 84	CLUBE RECREATIVO TIRADENTES	HORARIO 22 AS 3 HS.
ESTUDANTINA MUSICAL		
RESERVAS PELO TELEFONE		
Praça Tiradentes, 79 1.º and. 232-1149		

Depois de Luiz Gonzaga chegou a vez de
CLEMENTINA DE JESUS
Imortalizar seu nome no Painel da Fama
Grande Baile Homenagem com a
1.ª Dama da Música Brasileira

=====

Visite a gafieira mais tradicional da cidade e
dance a noite inteira ao som de uma grande
orquestra em um ambiente alegre e sadio!

BAILES: Quintas 22 hs.
Sextas e Sábados 23 hs.

**Venha! você vai gostar
de nossa festa!**

Distribuição Interna

26 DE OUTUBRO 4.ª FEIRA	ESTUDANTINA MUSICAL A GAFIEIRA DO RIO ANTIGO	HORARIO 22 AS 3 HS.
Praça Tiradentes, 79 Tel. 232-1149		

A ESTUDANTINA MUSICAL
Reduto Autentico da Musica Popular
Brasileira

Convida a todos os seus frequentadores
para dançar na 4.ª feira ao som da
Orquestra REVER-SOM
Com um Baile em Homenagem à Cantora
BETH CARVALHO
Pela contribuição à MPB por seu valor
artístico e profissional.
A Fabulosa Cantora receberá seu Troféu
deixando Imortalizado seu nome no
PAINEL da FAMA

Distribuição Interna

Docs. 20 e 21 – Modestos folhetos anunciando a presença de grandes artistas homenageados na Gafieira Estudantina.

²⁵⁵ VIANNA, 2003: 45-49.

²⁵⁶ ELIAS, 1995 [1969]: 53-71.

A distribuição de troféus e honrarias, o “painel da fama” criando uma galeria de notáveis, mudaram consideravelmente de padrão com a presença da gafeira na mídia. Uma nova rainha é coroada todo ano, e sua escolha oscila entre as *habitués* e as atrizes de televisão, como Juliana Alves em 2009. Os primeiros “padrinhos vitalícios” foram Donga e Mário Ferreira, ambos negros de classe baixa e dançarinos frequentadores. Por conta das novelas gravadas no cenário da vida real, a autora Glória Perez se tornou a nova madrinha da Estudantina e, no início de 2011, o empresário da televisão Boni foi escolhido pelo produtor artístico Paulinho com o aval de *seu* Isidro como o novo “padrinho vitalício” da casa. Essa mudança se assemelha às transformações na lógica da escolha dos *obás de Xangô* do famoso candomblé *Opô Afonjá*, na Bahia. A posição de prestígio na organização social do terreiro deixou de se pautar pelo *princípio da senioridade*, seguindo a composição interna da casa, e passou a consagrar “pessoas de prestígio na sociedade global”, sobretudo artistas, acadêmicos e escritores, dando novo sentido ao cobiçado grau hierárquico, conforme estudou o antropólogo Vivaldo da Costa Lima.²⁵⁷

A Estudantina Musical passou a homenagear sistematicamente os artistas, formando um circuito de reciprocidade permanente e atraindo o público para as “canjas” e para o encontro apaixonado dos fãs com ídolos da música e da televisão. Em longa entrevista com mais de quatro horas de duração, “Paulinho da Estudantina”, responsável pelas homenagens, recordou como começou a trabalhar na gafeira. De encarregado da limpeza do salão, passando pela função de copeiro, em pouco tempo já estava assumindo a programação artística da casa como desafio. Praticamente adotado por *seu* Isidro como uma espécie de filho, mantendo com ele uma relação complementar, porém explosiva, Paulinho me contou em detalhes sua iniciação profissional, a longa carreira estabelecida como produtor e seu relacionamento direto com os artistas:

“Eu cheguei na Estudantina em março de 1980, com dezoito pra dezenove anos. Eu vi um anúncio de faxina e fui lá, falei com *seu* Alonso: ‘Qualquer coisa que vocês me derem, está bom’. Eu queira era estar ali dentro! Ele era o gerente da casa, um homem muito difícil de lidar, e eu fiquei na copa trabalhando. De dia, fazia faxina, fui

²⁵⁷ COSTA LIMA, 1966: 23-26. O próprio autor do estudo recebeu também o importante título honorífico por seus estudos antropológicos sobre o candomblé da Bahia.

ficando, ficando... E eu via *seu* Orlando Barbosa, que era o relações públicas: falava, cantava e fazia matéria de jornal. *Seu* Isidro mandou essa pessoa embora e disse: 'A partir de hoje, você vai levar essa programação para a imprensa.

Seu Isidro, Roberto, Tutuca e outras pessoas criaram o projeto 'Se Alguém Quiser Fazer por Mim, Que Faça Agora'. Começou com uma homenagem a Nelson Cavaquinho, que deu nome ao projeto, junto com Dias Gomes e o elenco de 'O Bem Amado'. Só que o cara que ficou de fazer mais, não teve cacife, daí parou. Então eu disse: 'Deixa que eu carregue o projeto nas costas'. Foi quando eu levei a segunda pessoa, que foi a Virginia Lane. O projeto não tinha esse papel de assinar. Como é que vou registrar a presença de uma pessoa, se eu não tenho um cartaz para virar um quadro? Aí eu refiz tudo isso aí e trouxe de volta o Nelson Cavaquinho. Deu certo, porque a casa teve destaque em vários jornais. Em seguida, foi o Altamiro Carrilho, a casa lotou! Depois vieram Moreira da Silva, Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Ademilde Fonseca, Marlene... Mais de trezentos artistas!

Em um mês, eram quatro artistas, a cada quinta-feira. Eu trazia um artista atual e um do passado, foi isso que chamou a atenção da imprensa. (...) Uma jornalista ia à Estudantina para assistir esses eventos e disse: 'Puxa, vocês estão trazendo [a banda de *rock*] Herva Doce e, em seguida, está vindo Núbia Lafayette, não tem nada a ver!'. Eu disse: 'A gente tem que relembrar o passado e o presente, eu não posso esquecer o passado. Eu vou viver o passado e o presente a vida inteira, esses artistas não podem ficar esquecidos!'. De tanto eu trazer esse pessoal mais antigo – Lana Bittencourt, Adelaide Chiozzo, Carmélia Alves, Nora Ney – relançamos as cantoras do rádio, logo chamou a atenção de um produtor.

Tânia Alves veio diversas vezes, Beth Carvalho... Nunca pagamos cachê para as pessoas. Às vezes, é o carisma da pessoa, a maneira de se expressar, a divulgação em troca. Eu dizia: 'Ô Beth, vai passar um mês com sua música tocando na pista de dança da Estudantina, eu vou divulgar o seu trabalho. Em troca, eu quero você aqui'. Porque eu tinha contato com as gravadoras, eu sou credenciado em todas elas e recebo o suplemento. Aí eu dizia para as gravadoras: 'Eu posso divulgar esse seu trabalho, mas eu quero em troca o artista na casa. Quando eu ligar para o artista para homenagear e dar um prêmio, eu não quero ouvir um não.' Quer dizer, eu sabia onde é que eu estava e o que eu estava fazendo. Tinha artistas com agenda superlotada, que nem Ney Matogrosso, Milton Nascimento... Eu fui uma pessoa muito audaciosa, eu pegava um cara que nem o Lobão, que estava estampado na mídia em primeiro lugar, e levava, saía do Canecão direto para a Estudantina. Muitos deles nunca tinham estado em uma gafeira. (...)

“No mundo artístico, ninguém dá o telefone da casa de nenhum artista, por mais amigo que você seja. Não te dá! (...) Você acha que alguém vai me dar um telefone de um artista?... Tem gente que vive de agenda! Eu tenho amigos que ficam pedindo telefone. Sabe quanto que é o preço de um número de telefone?! Dependendo de quem for, cobram até dois, três mil reais. (...) É outro mundo! E eu, particularmente, cheguei aos 53 anos e nunca comprei um telefone de um artista”.

Você sabe por que eu me encantei com o Gonzagão? Eu fui pela RCA pra fazer o lançamento dele e me disseram: 'Vai lá na casa dele, lá na Ilha'. (...) Aí eu toquei a campanha e foi ele que atendeu. Era o LP 'Danado de Bom'. Disse: 'Gonzagão, é o Paulinho. Eu estou vindo a

mando da RCA para preparar o seu lançamento. O senhor tem prioridade nos lugares: tem a Estudantina, tem o *Circo Voador* e tem o *Asa Branca*'. Ele disse: "Eu fico com a Estudantina'. Eu pensei: 'Melhor pra mim!' Aí ele me levou lá dentro e disse: 'Você conhece?'. 'Eu conheço, como ela também me conhece: a Elba' [Ramalho]. 'E esse aí?', perguntou. 'Ele também me conhece, somos amigos: Raimundo Fagner'. De novo: 'E esse aí?' E eu: "Conheço, é o seu filho, Gonzaguinha'. Tava tudo lá na casa dele, era uma reunião de produção. Quando eu cheguei na RCA, à tarde, ele disse: 'Gostei desse garoto, hein?'. Em momento algum, ele pronunciou a palavra 'senhor', sempre me tratou de você. Não se trata artista de 'senhor', artista não tem idade. É de igual para igual, é 'você' mesmo! E o artista, quando se sentir que você está por baixo, ele joga tudo, dá rasteira! Chama você de antiprofissional, que você nunca fez nada... Você tem que estar no patamar dele, discutindo de igual para igual, sabia disso? Aí, depois fiz [seus *shows* em] Caruaru, Campina Grande... Ele gostou de mim, uma pessoa maravilhosa!".²⁵⁸

As sucessivas homenagens na Estudantina, realizadas pelo diretor artístico com a aprovação do proprietário espanhol, marcaram a programação noturna da Praça Tiradentes nos últimos trinta anos, agitando a noite carioca e tornando a gafieira um lugar de alta visibilidade para cantores, instrumentistas, maestros, bandas e conjuntos musicais, dançarinos, artistas de TV, jornalistas e escritores homenageados. O grupo ou orquestra escalada para a noite faz as honras da casa e inventa um número com o convidado, uma "canja" diante dos insistentes pedidos do público, e os cantores seguem a "deixa" dos músicos, indicando o tom da música combinada. Por vezes, os convidados sofrem assédio tão intenso do público que mais parecem títeres se levantando da mesa sem parar, diante da fila de pessoas para tirar fotografias, pedir autógrafos, abraçar e beijar seus ídolos. Alguns chegam a se irritar, outros já vão preparados e lidam com maior tranquilidade. O segurança Jurandir, no entanto, é convocado para proteger o

²⁵⁸ Entrevista com Paulo Roberto dos Santos de SOUZA, 20/Out/2009.

convidado principal de qualquer assédio mais inconveniente. Passada a euforia dos fãs na primeira hora, contudo, os artistas famosos conseguem se sentir à vontade, muitas vezes bebendo, dançando e se divertindo bastante até o fim do baile.

Acervos Estudantina Musical e Paulo Roberto S. Souza.



Fotos 4.43 a 4.51 – Moreira da Silva, Nequinho da Beija-Flor, Gilberto Gil, Luiz Gonzaga, Clementina de Jesus, Maurício Tapajós e Aldir Blanc, Baden Powell e Liza Minelli, Milton Nascimento, Tim Maia: a história da música brasileira passa pela Gafieira Estudantina.

A gafieira da Praça Tiradentes chegou mesmo a receber grandes artistas internacionais, como a atriz e cantora Liza Minelli que ganhou um troféu, ao lado do músico e compositor Baden Powell, e escreveu um bilhete em agradecimento. Os atores de cinema Marcello Mastroianni e Jane Fonda também apareceram de surpresa em suas passagens pelo Rio de Janeiro, além do cineasta espanhol Pedro Almodóvar levado por Caetano Veloso. Esse último ficou surpreso, pois Paulinho o reconheceu e logo o anunciou ao microfone. Mas a hospitalidade é uma relação vulnerável por definição, como bem observou o sociólogo Isaac Joseph, ao analisar as experiências cidadinas de

acolhimento ao estrangeiro, posto à prova em diversas situações.²⁵⁹ Com indignação e embargo na voz, com os olhos marejados diante do irremediável, Paulinho me contou do dia em que o *pop-star* Mick Jagger apareceu na Gafieira Estudantina querendo gravar cenas de seu filme “*Running Out Of Luck*”. Apesar dos apelos de Renato Aragão, proprietário do estúdio envolvido na produção, e também de Paulinho, Isidro recusou com veemência, pois não queria “um bando de roqueiros ali dentro”. Rompia-se ali a fronteira tênue que pode converter a hospitalidade em hostilidade e vice-versa,²⁶⁰ e a equipe seguiu para a Gafieira Elite.

O ápice do exercício da boa hospitalidade na Estudantina, no entanto, foi a festa de consagração do Palco Maria Bethânia com a presença marcante da cantora, em outubro de 2008, em grande festa marcada pela visibilidade na mídia e pela delicadeza da recepção, com chuvas de pétalas de rosa sobre a escadaria e apresentações de coreografias com base no repertório da artista. Paulinho havia pesquisado e descoberto que, até então, Bethânia nunca tinha batizado um palco. Chegou a haver um teatro com seu nome em Salvador nos anos de 1980, mas que foi desativado na década seguinte. Durante mais de um ano, Paulinho negociou com a equipe da artista e com a gravadora Biscoito Fino, até conseguir finalmente agendar a presença da cantora na gafieira. Durante a festa, a pista de dança foi tomada por senhoras vestidas de baiana, ao som do samba-exaltação “A Bahia Te Espera”,²⁶¹ seguida por Maria Antonietta em sua última apresentação em vida. O público e os fotógrafos de celebridades estavam em êxtase diante de vários artistas que vieram saudar a homenageada. Logo após a festa de consagração do palco, a cantora expressou sua gratidão em carta dirigida ao produtor:

“Prezado, querido Paulinho. Ainda tão feliz com a linda festa, homenagem, que você e todos da Estudantina Musical me fizeram, quero agradecer com o coração aquecido pelo carinho, respeito, aplauso, que recebi de todos.

²⁵⁹ JOSEPH, 1997: 131-133.

²⁶⁰ PITT-RIVERS, 1973: 64-66.

²⁶¹ Música de Herivelto Martins e Chianca de Garcia, lançada pelo Trio de Ouro em 1950 e regravada por Maria Bethânia no disco “Pássaro Proibido” (Philips, 1976).

Obrigadíssima Sr. Isidro Fernandez, que conserva a classe combinada com prazer e alegria, obrigadíssima à ‘nossa’ madrinha Glória Perez, dando *show* no bolero dançado com o bel o professor, mestre de tantos que ali se deliciam com seus passos que levitam; obrigada ao maestro e todos os músicos da orquestra [Criôla, de Humberto Araújo,] tão precisa e suingueira, como deve ser, à voz da jovem cantora [Simone Lial] que dividiu comigo a bela canção que toca o coração do Brasil, “Negue”; à extraordinária professora D. Maria Antonietta, ninfa que encanta e deixa encantar; ao coreógrafo Lincoln Pereira e ao grupo de senhoras da faculdade de Campo Grande que, de modo tão suave, homenagearam minha sagrada Bahia.

Ter um palco com o meu nome é a mais bonita homenagem. Palco é sagrado para mim: um altar, um chão de terra batida onde as forças culturais se apresentam, se impõem, se expressam. Sempre lembrarei comovida daquele espaço em ouro sobre azul, onde a música vibra, ilumina os corações, invade com brilho e força todo escuro que possa haver.

Obrigada Paulinho querido. Nossa Senhora deixe generosamente seu manto de estrelas sobre esse lugar, sobre todos nós. Com amor, Maria Bethânia”²⁶².

Mais de um ano após a festa, em setembro de 2009, a diva da música brasileira, em retribuição à homenagem, programou a festa de lançamento simultâneo de seus discos “Tua” e “Encanteria” pela gravadora Biscoito Fino com uma apresentação da Orquestra Furiosa Portátil de Música, convocando os amigos artistas e toda a imprensa nacional para uma entrevista coletiva na Estudantina. A sonoridade da orquestra que acompanhou Bethânia em duas faixas do disco “Encanteria” – entre elas a faixa-título

²⁶² Carta de Maria Bethânia, 25/Out/2008. Acervo Paulo Roberto dos Santos de Souza.

do disco, um samba de Paulo César Pinheiro – integra um interessante movimento de valorização do samba instrumental sincopado, com arranjos para instrumentos de sopro.



Paulinho fez a gentileza de me apresentar à produtora da artista, Ana Basbaum, e à assessora de imprensa, Mary Debs, e me inscrever para participar da entrevista como “o escritor do livro da Estudantina”. Entre repórteres dos cadernos de cultura dos mais importantes jornais do país, perguntei a Maria Bethânia sobre a homenagem que havia recebido e ela recordou o momento especial com alegria e humor, explicando antes o significado da festa ali para o lançamento de seus novos discos:

“Nós estamos aqui hoje, os senhores e eu, porque eu queria agradecer à homenagem que a Estudantina me

prestou, botando o meu nome no palco de sua casa. Isso é muito grande pra mim! Eu sou uma menina do interior da Bahia e, no Rio de Janeiro, uma casa como a Estudantina, com a tradição, com a elegância, com o charme extraordinário que só no Rio de Janeiro pode ter, com a história da Estudantina, tudo o que já se escreveu na Estudantina, ter um palco com o meu nome!... Eu fiquei muito, muito comovida. Eu agradei muito timidamente a eles na ocasião, mas eu queria que alguma coisa acontecesse comigo aqui. (...)

Eu já tinha programado minha festa para agradecer a Estudantina com a Orquestra Portátil tocando, entendeu? Eu quero assistir a orquestra, eu quero ouvir essa gente tocando! É um presente para mim também. Agradeço a Estudantina por isso. Então, resolvemos a Biscoito Fino, a Mary Debs que trabalha com os senhores e comigo, resolvemos: 'Nós fazemos tudo lá'. Eles fazem a coletiva, depois têm a oportunidade de conhecer a orquestra, e eu tenho a oportunidade de agradecer a Estudantina. Então, está tudo bem. Eu estou honradíssima dessa festa aqui! Acho esse trabalho tudo, dessa gente que trabalha assim, tão operariamente pela música. (...)

Aquilo foi uma coisa inesquecível. Foi tudo tão lindo, inesperado para mim! Eu estava viajando, estava em turnê, quando a diretoria da Estudantina enviou um comunicado, assim, e um convite ao mesmo tempo, que queria me homenagear colocando o nome do Palco Maria Bethânia e queria a minha presença e tal. Eu estava em turnê e vi: 'O meu nome! Por que eu, meu Deus?...' Mas fiquei louca de alegria, fiquei muito contente. E num intervalo de uma cidade para outra, eu pude parar no Rio um período e estar aqui.

E foi uma noite belíssima! Se não me engano, foi a última noite que a professora dançou antes de ir pro céu, a Antonietta. E ela dançou pra mim! Fez roupa, fez um número, eu achei aquilo mágico, muito forte assim na minha memória, o encantamento dela para a dança, a alegria de fazer aquela noite, preparar um número, preparar vestimenta, ensaiar, fez uma apresentação... Foram apresentações belíssimas, mas é lógico que me comoveu muito a dela.

E assim, estar na casa, esse jeito tão caseiro, assim, humano, sem nenhuma superficialidade, sem nenhum estereótipo (*sic*), tudo normal, a casa funcionando como é, tudo lindo. A Glória Perez, que é madrinha vitalícia da Estudantina, presente. Rimos muito! Teve uma hora que me mandaram para o palco para poder descerrar o paninho lá da placa linda, turquesa e prata, é tudo que eu adoro na vida! Eu fiquei emocionada e... ‘Canta, Bethânia!’ Eu viria, mas não cantaria. Era outra praia. Eu não podia ser homenageada no palco e cantar na mesma hora no palco, não achava elegante. Aí eu falei: “eu não vim pra cantar não, vim pra festa”.

Aí a Glória estava no palco também, pegou o microfone e me disse: ‘Um pedacinho de *Negue!*’ E eu tentei cantar, o microfone não estava bom, pra variar. Estava baixinho e eu falei: ‘Está baixo...’. E fazendo sinal: ‘Aumenta!’ Não aumentava, ninguém ouvia e eu fui ficando triste. Aí a Glória ficou nervosa: ‘Tem que gritar!!!’ E eu respondi: ‘Cantora não grita!’ Nós brigamos no palco, brigamos no sentido de... Morremos de rir, não é? Ela escreve novela, em televisão todo mundo grita muito. Ela: ‘Tem que gritar pra se ouvir!’. E eu: ‘Cantora não grita, cantora canta, não pode ser assim!’ [risos]. Mas aí deu-se um jeito, mesmo porque Ademilde Fonseca também estava e

salvou a noite, cantando extraordinariamente bem sem microfone, e deu um show aí. Foi lindo demais, adorei!”.²⁶³

Terminada a entrevista, me aproximei de Maria Bethânia e da produtora Ana Basbaum, comentando que, no tempo do espetáculo “Opinião”, Nara Leão frequentava o Zicartola e a antiga Estudantina com os amigos. Foi um comentário proposital, pois assim que chegou da Bahia, Bethânia estreou nos palcos cariocas substituindo a amiga no espetáculo. A cantora então contou: “Eu vinha do ‘Zica’ para a velha ‘Estuda’ com Tereza Aragão, Ferreira Gullar, Nara Leão, Vianinha [Oduvaldo Viana Filho], eu cantei muito no Zicartola! Eu vinha pra cá no final da noite, tomar uma sopa, pra realçar!”.²⁶⁴

As trocas públicas de gratidão e as formas de hospitalidade e reciprocidade continuaram em 2009, com a citação do nome do Palco Maria Bethânia durante toda a exibição da novela *Caminho das Índias*, sendo constantemente lembrada. O produtor artístico da Estudantina ainda conseguiu um feito sensacional: fazer a ponte entre a cantora e a autora Glória Perez e, ao mesmo tempo, pressionar diretamente a direção musical da TV Globo para incluir, em cenas do último capítulo, “a dona do palco” cantando na gafeira. O produtor brigou muito e conseguiu o que queria, mesmo sem haver nenhuma música da cantora na trilha sonora, quebrando uma regra do *marketing* televisivo. Bethânia, que nunca havia gravado antes uma novela, passou a admirar ainda mais a capacidade de articulação e a ousadia de Paulinho que, apesar da baixa instrução, “não tem vergonha nenhuma em pedir e consegue tudo o que quer”, segundo *seu* Isidro.

Apesar de todos os discursos feitos na ocasião de batismo do palco, o sentido da homenagem não ficou devidamente esclarecido na época: “O que é que Maria Bethânia tem a ver com gafeira?”, alguns frequentadores mais puristas e desconfiados se perguntavam. O depoimento e o comentário final da cantora, no entanto, revelam dois interessantes aspectos: primeiro que, mantendo a tradição no meio musical, a antiga Estudantina foi também um lugar de iniciação da cantora no princípio de sua carreira, ao ser levada por seus anfitriões na metrópole a conhecer o roteiro obrigatório da “boemia carioca” na década de 1960. Segundo, porque seu repertório romântico de

²⁶³ Entrevista coletiva realizada com a cantora Maria BETHÂNIA, em 30 de setembro de 2009, no salão térreo da Gafeira Estudantina.

²⁶⁴ Maria BETHÂNIA, com. pess., 30/Set/2009.

sambas-canções e boleros de sucessos encaixou perfeitamente nos bailes da gafeira desde que foi lançado, sendo incorporado pelos grupos musicais que ali se apresentam.

Dar seu nome ao palco, como fez Maria Bethânia, ou consagrar a ribalta à cantora, como fez a equipe da Estudantina, são formas de dom e contradom carregadas de significado. O antropólogo Marcel Mauss, em seu clássico ensaio sobre a dádiva, analisa duas categorias nativas entre os Maori: *mana*, força mágica e religiosa despertada pelas trocas, relacionada à pessoa, ao clã de pertencimento e a determinados lugares; e *hau*, ascendência espiritual do dono sobre as coisas.²⁶⁵ De acordo com o autor, “o vínculo de direito, vínculo pelas coisas, é um vínculo de almas, pois a própria coisa tem uma alma, é alma. Donde resulta que apresentar alguma coisa a alguém é apresentar algo de si”.²⁶⁶ O sociólogo Jacques T. Godbout, na continuidade dos estudos sobre o tema, observa ainda que o vínculo espiritual entre donatário e donador não implica somente em uma obrigação em retribuir, mas muitas vezes envolve prazer, dimensão muito valorizada pelos envolvidos nas formas de reciprocidade.²⁶⁷

A dádiva e a reciprocidade estão presentes sob diferentes formas na gafeira, algumas se assemelhando ao ritual do *potlatch* dos índios Kwakiutl analisado por Mauss, ou seja, às *prestações totais de tipo agonístico* que envolvem a competição e o consumo exagerado.²⁶⁸ Até um passado recente, ainda se realizava um leilão, sobretudo nas agitadas noites de concursos de dança: a administração anunciava que, na mesa de maior consumo, seria servido um cabrito, um leitão, um peru ou um frango assado “por conta da casa”. A tradição foi mantida por muito tempo no Elite e na Estudantina, sem que seus alegres participantes jamais tivessem lido ou assistido à peça “Forrobodó”, de Chiquinha Gonzaga, e sua referência às galinhas roubadas no “leilão de prendas”.²⁶⁹ Em entrevista, Sérgio Cabral também conta que, nas gafeiras do subúrbio que frequentava, era muito comum um ou outro *habitué* encher a mesa de garrafas de cerveja, como demonstração pública que dispunha de recursos para chamar a atenção das mulheres.²⁷⁰

Na década de 2000, mesma época da renovação urbana da Lapa e da proliferação de casas de *shows* na região, houve uma safra de ótimos discos instrumentais homenageando as gafeiras, lançados por músicos de diferentes

²⁶⁵ MAUSS, 2003: 197-200.

²⁶⁶ *Idem, ibidem*: 200.

²⁶⁷ GODBOUT, 1998: 44.

²⁶⁸ MAUSS, 2003: 191-193.

²⁶⁹ PEIXOTO & BETTENCOURT, 1961: 13.

²⁷⁰ Entrevista com Sérgio CABRAL, 19/Out/2009.

gerações.²⁷¹ Zeca do Trombone deu o nome de “Gafieira” a seu primeiro CD solo (*Universal Music*, 2001), um ano após sua temporada no Elite. Músicos experientes como Darcy da Cruz e Marcelo Bernardes foram convocados pelo jovem guitarrista Gabriel Improta e formaram o conjunto Garrafieira, que lançou um disco bem produzido (*Biscoito Fino*, 2004), ao mesmo tempo em que novos trabalhos autorais surgiam no mercado fonográfico, tendo como importantes palcos de divulgação o *Clube dos Democráticos*, o *Centro Cultural Carioca* e o *Rio Scenarium*.²⁷²

O flautista e saxofonista Eduardo Neves, aluno do saudoso mestre Copinha, lançou “Gafieira de Bolso” (*Olho do Tempo*, 2005), e o veterano guitarrista e violonista Zé Menezes, aos 86 anos de idade, gravou “Gafieira Carioca” (*ABZ*, 2007). Na mesma época, Paulo Moura registrou o disco “Gafieira Jazz” com o pianista Cliff Korman (*Rob Digital*, 2006). O pianista Cristóvão Bastos lançou na Estudantina seu segundo disco solo, “Curtindo a Gafieira” (independente, 2008) e, no ano seguinte, o saxofonista Thiago França divulgou seu primeiro disco, “Na Gafieira”. Inspirados em uma apresentação de Zé da Velha no *Clube dos Democráticos*, jovens paulistanos formaram o grupo Gafieira São Paulo, que lançou seu primeiro CD independente em 2010.

Cantores e compositores também se dedicaram ao tema nos últimos anos. Milton Nascimento lançou o disco “*Crooner*” (*Warner Brasil*, 1999) em homenagem a seu ofício primeiro “nos bailes da vida”, trazendo o repertório eclético dos bailes em clássicos como “Aqueles Olhos Verdes”, “*Only You*”, “Mas Que Nada” e “*Frenesi*”, acompanhado por orquestra e por grupos vocais.²⁷³ Em noite festiva, Milton Nascimento foi homenageado pela Estudantina em baile comandado pela Orquestra Tupy.²⁷⁴ O CD “Gafieira Moderna”, da cantora Joyce, saiu em 2001, com arranjos de Eduardo Neves para metais e composições próprias. Entre elas, há “Pega Leve”, uma referência bem-humorada aos novos códigos de comportamento nas pistas de dança.

²⁷¹ Sobre as jovens orquestras inspiradas nas gafieiras, ver FRADKIN & PAIVA, in: *O GLOBO*, 12/Nov/2010, *Rio Show*.

²⁷² Agradeço ao trombonista José da SILVA, o Zeca do Trombone, e ao trompetista Darcy da CRUZ pelas entrevistas realizadas, respectivamente, em 15 de julho e 10 de setembro de 2009, considerando o tema da pesquisa. Dois outros músicos ligados às gafieiras também foram entrevistados durante a pesquisa: o violonista e cavaquinista Valdir de Paula e SILVA, o Valdir Sete Cordas, em 18 de julho, e o trombonista Sylvio BARBOSA, em 10 de agosto de 2009. Agradeço especialmente ao produtor cultural Amaury Oliveira da Silva, diretor do *Centro Cultural José Bonifácio*, na Gamboa, pelas contribuições à pesquisa de campo, agendando as entrevistas e contribuindo para viabilizar sua realização.

²⁷³ Passeando por diferentes ritmos, as músicas são, respectivamente, um bolero de Nilo Menendez e Adolfo Utrera com versão brasileira de João de Barro, uma balada romântica de Buke Ram e Ande Rand, um samba-rock de Jorge Ben e um *cha-cha-cha* de Alberto Dominguez.

²⁷⁴ MIGUEL, in: *O GLOBO*, 25/Abr/1998.

Luiz Melodia gravou Geraldo Pereira, Ismael Silva e o repertório de sambas sincopados das gafieiras antigas no disco “Estação Melodia” (Biscoito Fino, 2007).



Em 1986, Zeca Pagodinho era mais um artista iniciante e talentoso que se apresentava na Gafieira Estudantina, tendo recebido um troféu como convidado. O produtor Paulinho me contou que teve que implorar para uma colunista que “torcia o nariz” tentando conseguir uma notinha no jornal *O Globo*. Vinte anos depois, amplamente reconhecido pela crítica e pelo público, o cantor gravou o mais grandioso trabalho reverenciando a musicalidade dos salões populares de dança: o CD e DVD premiados “Acústico MTV Zeca Pagodinho 2 – Gafieira” (*Universal Music*, 2006). Produzido por Rildo Hora com arranjos dele e de um elenco de maestros, como Cristóvão Bastos, Vittor Santos e Humberto Araújo, o espetáculo contou com elegantes solos de Paulo Moura e de Zeca do Trombone e com participações especiais do cantor Miltoninho, da Velha Guarda da Portela e da nova safra de vozes femininas de samba: Nilze Carvalho, Teresa Cristina, Dorina e Juliana Diniz. A música de abertura – o clássico samba “Beija-me”, de Roberto Martins e Mário Rossi – logo estaria de volta

animando bailes de clubes e gafieiras.²⁷⁵ Em breve conversa no salão de embarque do aeroporto do Galeão, Zeca Pagodinho me contou que o disco foi muito bem recebido pelo público e que “muitos músicos de sopro estão tirando seus instrumentos das caixas”, aumentando a visibilidade, a circulação e a convocação para novos trabalhos, sobretudo no circuito noturno da Lapa.

Mantendo a tradição cronística da cidade, Paulo César Pinheiro se refere às gafieiras em várias letras de samba. Trata-se de um dos compositores mais prolíficos da música brasileira, autor de mais de oitocentas canções gravadas e outras tantas inéditas, feitas com mais de uma centena de parceiros. Seus trabalhos louvam diversos aspectos da cultura brasileira, considerando os salões populares entre os lugares nobres na formação dos sambistas: “O samba é meu dom/ Aprendi dançar samba vendo um samba de pé no chão/ No Império Serrano, a escola da minha paixão,/ No terreiro, na rua, no bar, gafieira e salão”, anunciam os versos para a melodia de Wilson das Neves. Na música “Primeira Mão”, feita por Paulo César Pinheiro e João Nogueira, o lugar também é mencionado com reverência: “Samba de primeira/ É pão-de-ponteira/ Rodando na cera do chão/ Puro pau-pereira/ É Portela, é Mangueira/ Quintal, gafieira e salão”.²⁷⁶

Em outra parceria da dupla, “Mulata Faceira”, um samba em homenagem a Elizeth Cardoso, o gosto pelas gafieiras da eterna “madrinha” do *Bola Preta* foi relembado: “Ah!/ Olha quem está chegando é a mulata faceira/ Que vem/ Na cadência do samba empunhando a bandeira/ (...) Frequentou gafieira/ Deu nó nas cadeiras/ Mexeu com a cidade inteira”.²⁷⁷ A jornalista Conceição Campos, que recentemente escreveu um livro sobre a vida e a obra de Paulo César Pinheiro, observa que, embora o autor não fosse de frequentar gafieiras, preferindo as partidas de sinuca na Praça Tiradentes, escreveu várias letras “esbanjando conhecimento” sobre o tema: “Nesse tipo de crônica musical e poética da cidade, fez referências nominais à *Estudantina*, à *Elite*, aos clubes *Democráticos* e *Bola Preta*, apresentando com riqueza de detalhes seus frequentadores anônimos e ilustres”.²⁷⁸ Uma dessas composições é o samba “Conjunto de Baile”, uma parceria com Eduardo Gudim em homenagem à Gafieira Estudantina:

²⁷⁵ Samba lançado grande sucesso por Cyro Monteiro em 1943.

²⁷⁶ Lançadas, respectivamente, pelos artistas nos discos “João Nogueira” (RCA Victor, 1986) e “O Som Sagrado de Wilson das Neves” (CID, 1996).

²⁷⁷ Música gravada por João Nogueira e Elizeth Cardoso no disco “O Inverno do meu Tempo” (Som Livre, 1979), um dos melhores trabalhos da cantora em estúdio.

²⁷⁸ CAMPOS, 2009: 122. Grifos meus.

“Vem, que hoje tem baile bom!/ Já limpam a cortina/ E passaram parafina no chão./ Vem, vem conhecer o salão,/ Gafieira, menina,/ Que nem a Estudantina, tem não!/"

Cavalheiro dançando elegante/ Com um lenço na mão./ E a dama, quase insinuante,/ Ao som de um samba-canção./ E a banda, marcando com o pé,/ Faz o que quer,/ Mudando o som!/ Tocando o que manda o seu coração,/ Brincando com o ritmo e com a divisão./ Conjunto de baile já deu muito músico bom!”²⁷⁹

As orquestras e conjuntos musicais, o repertório, os dançarinos e seus passos, a leveza na dança, a linguagem corporal, o figurino impecável, a decoração interna do salão, tudo vai servir de inspiração poética para o artista na exaltação das gafieiras. Com outro parceiro, José Paulo Aouila, Paulo César Pinheiro compôs o samba “A Gafieira”, gravado pela cantora Lisa Ono no disco “Esperança” (BMG Victor Japão, 1994), com elegante arranjo de Cristóvão Bastos, solo de clarineta de Paulo Moura e os músicos Mauro Senise, Macaé, Vitor Santos e Niltinho compondo o naipe dos metais:

“Quem pensa que isso é baile de vadio,/ Não é não!/ A gafieira é dança de salão./ Ouvir e ver de perto/ Um som de orquestra já é bom:/ Trombone, clarinete,/ Flauta, sax e pistom./ Num samba sincopado,/ Ninguém fica em seu lugar,/ Já sai no puladinho/ E no cruzado com seu par./ É lindo de se ver,/ Assim na contraluz,/ Dançar Antonietta/ Com Carlinhos de Jesus./

Na carrapeta do calçado,/ O samba marca o compasso do sapateado./ No requebrado da cintura,/ O samba é cadência pura!/ Pela malícia do balanço,/ Quem samba assim não quer descanso./ Pela alegria do sorriso,/ Samba parece o paraíso!/ Falar de baile de primeira,/ Só quem já foi à gafieira!”.

²⁷⁹ Música gravada no disco “Eduardo Gudín & Vânia Bastos” (Eldorado, 1989).

No samba “Baile no Bola”, de Maurício Carrilho e Paulo César Pinheiro, o humor musical volta à cena em uma briga de mulheres no salão do *Bola Preta* disputando o cavalheiro: “Fiquei surpreso com a nega/ Que empurrou a galega/ E nessa hora é que o tempo fechou!/ Era puxão de cabelo,/ Era mordida, unhada,/ Chute, sopapo, pernada!/ Foi só a nega falar/ Que lá não ia prestar,/ Que o que ela fez não prestou”.²⁸⁰ Outro samba sincopado que reverencia as gafeiras é “Sábado à Noite”, uma parceria do letrista com Maurício Tapajós, gravada com elegância por Chico Buarque:

“Sábado à noite/ Eu tô num salão de gafeira/ Dançando,
Não perco um baile de lá!/ É um prazer que não se traduz/
Ver o Carlinhos de Jesus/ Sorrindo, sambando,/ Gingando,
girando o seu par.../ No repertório,/ Só pinta samba de
primeira,/ Geraldo Pereira!/

E o músico então se reveza,/ Que o som que se preza/ Não
pode parar!/ Maestro Nelsinho no palco,/ Na frente da
banda,/ Agita o trombone, faz solo,/ Improvisa e
comanda,/ Só pra balançar./ E o baile de sábado à noite/ É
uma aula de samba!”²⁸¹

Chico Buarque também se dedicou ao tema clássico do baile na letra da música “Sou Eu”, parceria com Ivan Lins gravada por Diogo Nogueira, filho do saudoso sambista João Nogueira: “Na minha mão,/ O coração balança,/ Quando ela se lança/ No salão./ Pra esse ela bamboleia,/ Pra aquele ela roda a saia,/ Com outro ela se desfaz/ Da sandália”.²⁸² Recentemente, Alcione gravou mais uma referência ao ambiente na música “Eu Te Procuro”: “Fui aprender até dançar na gafeira/ Pra ver se no Elite a gente roda no salão”.²⁸³ As letras dos novos sambas reforçam as habilidades do improviso nas gafeiras, no diálogo entre a música e a dança, enquanto as gerações se sucedem no quadro de homenagens. Paulo César Pinheiro compôs uma letra para a sinuosa melodia de “Choro de Gafeira”, de Pixinguinha, a pedido de seu neto, o cantor Marcelo Vianna.

²⁸⁰ Música gravada por Pedro Paulo Malta e Alfredo Del-Penho no disco “Dois Bicudos” (Quelê, 2004).

²⁸¹ O samba está no disco “Sobras Repletas”, de Maurício Tapajós (CPC-UMES, 2006), lançado na Gafeira Estudantina com a Orquestra Furiosa Portátil e a presença de Carlinhos de Jesus.

²⁸² Composição lançada no CD “Tô Fazendo a Minha Parte”, de Diogo Nogueira (EMI, 2009).

²⁸³ O samba de Dhema, Silvão e Francisco do Pagode é uma das faixas do CD “De Tudo Que Eu Gosto”, de Alcione (Warner Music, 2007).

A música foi gravada em seu disco “Teu Nome, Pixinguinha” (Biscoito Fino, 2002), com o título de “Samba de Gafieira”:

“Que que é bom dançar? Samba!/ Que que é bom dançar?
Samba!/ Um samba de gafieira é bom,/ Ele acende uma
fogueira no salão/ Quando começa a balançar,/ Não há
cabrocha mais faceira/ Que não queira um par./ Ele sacode
a noite inteira,/ Mexe com as cadeiras dela,/ Faz o povo
sambar!/ Ninguém sai da gafieira/ Antes do samba
acabar./

No molejo da peneira,/ Todo mundo bole sem parar./
Quem diz que dá,/ Quem dá na bola, dá!/ Quem não dá,
quem não dá,/ Já não vai pra gafieira, mas,/ Se começar,
sei que vai gostar!/ Vai sacolejar, vai bambolear,/ Vai
remexer, vai requebrar,/ Se for pro samba, não vai mais
sair de lá”.

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”.²⁸⁴ 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.

²⁸⁴ DRUMMOND DE ANDRADE, in: *O GLOBO*, 15/Ago/1985.

Seguindo o *princípio da reciprocidade* e as manifestações de *respeito mútuo*,²⁸⁵ quanto mais a Estudantina premia e recebe cantores e músicos, mais a gafeira recebe homenagens em gravações e composições, contribuindo para aumentar seu prestígio, incrementar o repertório dos bailes e manter artistas em evidência. Toda essa produção musical promove a *circulação da dádiva*, como retribuição a um importante lugar de iniciação dos músicos na profissão, nas artes do improviso e no mercado artístico. Assim, à medida que as formas de acolhimento na gafeira se ritualizam, mais o lugar se sacraliza e se transforma em uma espécie de templo. Os compositores foram substituindo as representações risíveis para louvar, cada vez mais, os salões populares de dança em suas músicas e discos.

A partir da teoria concebida pelos sociólogos Luc Boltanski e Laurent Thévenot, visando compreender diferentes *modos de justificação*, podemos analisar como a Estudantina Musical estabelece diálogos com as distintas *idades (cités)*.²⁸⁶ Com sua *grandeza* fundada na *cidade doméstica*, pautada nas relações de confiança e no regime de familiaridade, a gafeira aciona, por sua vez, outros princípios ligados ao *bem comum*: a criatividade e o improviso dos músicos e dançarinos evocam a *cidade da inspiração*, enquanto as homenagens recíprocas e as atribuições mútuas de prestígio com artistas famosos ressaltam a *cidade da opinião*. Estratégias eficazes de visibilidade da gafeira nas novelas de TV, despertando desde as gravadoras de discos até os pacotes turísticos, fazem ressaltar a *cidade industrial*. A concorrência com as casas noturnas vizinhas da Rua do Lavradio e a necessidade de criar novas atrações, além de manter uma programação regular para atender sua clientela, integram a *cidade mercantil*. Por fim, a *cidade cívica* também tem seu lugar na Estudantina, pois ali *seu* Isidro fundou a Associação Cultural e Comercial da Praça Tiradentes e Adjacências – APTA, tentando estabelecer diálogo com o poder público em meio aos projetos de renovação urbana.²⁸⁷

Na fase final da escrita, tive a satisfação de levar o professor Laurent Thévenot para conhecer a Estudantina em noite de baile, discutindo no caminho de Niterói à Praça Tiradentes interpretações dos dados e aspectos metodológicos da pesquisa de campo. Juntamente com Dominique Schoeni e sua câmera digital, chegamos mais cedo, pois

²⁸⁵ MAUSS, 2003: 183-193.

²⁸⁶ BOLTANSKI & THEVENOT, 1991: 206-249.

²⁸⁷ Para o bom uso da teoria de Boltanski & Thévenot aplicadas a outros campos de pesquisa empírica no Brasil, ver BRANDÃO COUTO, 2007: 126-131, a propósito dos conflitos ambientais em Itacaré, na Bahia; e SIMÕES, 2008: 293-297, ao analisar a constituição da Cruzada São Sebastião do Leblon. Agradeço a Patrícia de Araújo Brandão Couto por disponibilizar seus fichamentos de leitura e a Soraya Silveira Simões pelo empréstimo de um dos trabalhos dos autores.

um dos interesses de Thévenot era ver o salão vazio se transformando, o que vimos rapidamente acontecer. O ambiente, no entanto, a cada noite reserva suas surpresas, podendo mudar consideravelmente os usos do espaço conforme a situação. Embora Paulinho tivesse recusado o pagamento de ingressos de meus convidados estrangeiros, eu não poderia imaginar que todas as mesas estivessem reservadas para uma festa de aniversário de uma academia de dança. Ao falar comigo na véspera, em uma de nossas constantes conversas ao telefone, *seu* Isidro não mencionou nada a respeito.

Logo após a escada, um bolo para celebrar o aniversário de dançarinos, decorado com um desenho realista em cores vivas de um par enlaçado, nos permitia desconfiar se aquele objeto singular era mesmo comestível. Sem lugar disponível no salão, tivemos que “fabricar uma mesa”, como depois disse Thévenot, ao encontrar um canto atrás de uma caixa de som com vista para o salão. Assim, limpamos cadeiras empoeiradas, empilhadas num canto do mezanino, e utilizamos um pedaço de pano branco como arremedo de toalha. Na parede do canto mais reservado da gafieira, dois detalhes cenográficos que dizem muito sobre a personalidade do propretário da casa: um espelho emoldurado com a imagem de um casal de dançarinos de flamenco espanhol e um retrato de *seu* Isidro com sua gata de estimação.

Ao som da música tonitruante, após alguns meses distante do campo, fui tomado por tamanho estranhamento que tive sérias dúvidas sobre minha capacidade de expressar devidamente ao longo da etnografia o que realmente se passava naquele lugar. Thévenot admirou o engajamento dos casais dançando no mezanino, abrindo uma pista alternativa de dança e acionando diferentes competências em jogo. Em meio ao público das academias e embora não fosse permitida a presença de menores, havia duas crianças dançando bem entre si e com seus pais. Por um problema de microfonia, a banda parou uma música no meio e os dançarinos das academias tiveram uma reação inusitada: ao invés de reclamarem, vaiarem ou se dispersarem, ficaram esperando estáticos e em grave silêncio, dispostos em pares como estátuas, aguardando o reinício da música.

Ao longo da pesquisa etnográfica, estive presente em incontáveis homenagens a artistas na gafieira, muitas vezes atuando como o único fotógrafo na entrega de troféus para o registro da dispersa memória das atividades ali realizadas. No último aniversário da Estudantina, em dezembro de 2010, *seu* Isidro me concedeu uma pequena honraria,

me incluindo nos *ritos de hospitalidade* da casa,²⁸⁸ demonstrando publicamente sua consideração: entregou em minhas mãos uma garrafa de champanhe para estourar e fazer o brinde com o animado público daquela noite, me transformando em um dos artífices do ritual na manipulação de seus símbolos.²⁸⁹ Outras duas garrafas foram entregues ao professor e coreógrafo Jaime Arôxa e ao dançarino e frequentador Kiko, enquanto um grande bolo celebrando os “82 anos de tradição” da Estudantina foi partido pelo dono da casa, ao lado de sua esposa e também de Glória Perez.



Ainda sobre os desafios da hospitalidade em um lugar marcado por distintas formas de acolhimento, valer lembrar que “fazer pesquisa de campo implica em estar disponível, em submeter-se ao tempo do outro”, segundo observa Marco Antonio da Silva Mello.²⁹⁰ E nesse processo de observação e de convivência que nos obriga a lidar com outras temporalidades, o ato de comer junto e mesmo de demorar à mesa é fundamental. Por vezes, eu e Isidro saíamos juntos pela Praça Tiradentes para almoçar no restaurante do *Hotel Rio Presidente*, na Rua Pedro I, onde éramos recebidos pelo proprietário, seu amigo e conterrâneo Manoel Soarez. Por meus investimentos anteriores de pesquisa sobre a relação entre hospitalidade, comensalidade e ritual,²⁹¹ fui

²⁸⁸ A propósito dos rituais de agregação do estrangeiro, incluindo as formas de comensalidade como “sacramento de comunhão”, ver VAN GENNEP, 1978: 41-51. Sobre os símbolos rituais e seus níveis

²⁸⁹ Sobre a importância dos símbolos e seu significado nos rituais, ver TURNER, 2005: 49-94.

²⁹⁰ MELLO, com. pess.

²⁹¹ VEIGA, 2008: 135-150.

percebendo o quanto o dono da Estudantina me considerava, ao constantemente me indicar um lugar à sua mesa.

Em uma dessas ocasiões nos bastidores, Isidro me chamou para compartilhar o “lanche dos músicos”, sentando-se longe dos demais, no canto de uma longa mesa. Em três enormes travessas, era servido macarrão com carne moída, sendo uma reservada somente para nós. Enquanto comia, lembrava com saudade sua terra natal, contando das “*racions de pulpo á feira*” nos domingos festivos de Vilar de Barrio, na Galícia, quando fazia a festa das “*pulpeiras*” que preparavam e vendiam polvo cozido com batata e temperado com páprica. Isidro gosta de contar que o cozinheiro do navio em que migrou da Espanha lhe servia grandes porções na cozinha, só pelo prazer de vê-lo comer em demasia. Apesar das generosas homenagens aos artistas consagrados, Isidro não é visto como um bom anfitrião por várias pessoas, que o vêem como um “espanhol muito turrão”. Comigo, ao contrário, sempre foi absolutamente gentil, desde o primeiro encontro. Creio que a base para nossa amizade foi ter lhe dado atenção, ouvido suas histórias e me interessado não só pela conservação da famosa gafieira que resiste ao tempo, mas pelo seu trabalho, pela sua conversa, pela sua família. Enfim, pela sua vida.

4.4. Espanhóis na noite do Rio

O salão é um para quem dança e a desfruta prazerosamente da música e outro muito diferente para quem o administra e depende de seu funcionamento regular para sobreviver. Os dançarinos que alegremente deslizam pela pista parafinada não podem imaginar o que se passa nos bastidores da gafieira em uma noite de baile. Certa vez, encontrei Isidro com uma chave inglesa na mão e a camisa polo encharcada de suor, saindo de um compartimento minúsculo embaixo da escadaria que dá acesso ao salão principal, de onde tentava consertar a bomba d’água. Isidro explicou em detalhes os problemas hidráulicos que estava enfrentando, enquanto confessava depender regularmente de carros pipas para abastecer as caixas d’água da gafieira, desde que o conflito com a Companhia Estadual de Águas e Esgotos – CEDAE resultou na retirada de seu hidrômetro por tempo indeterminado. Em suas explicações sobre a estrutura física do imóvel que ocupa, suas instalações elétricas e hidráulicas, as telhas que se deslocam com o grave dos alto-falantes e as vigas que instalou para sustentar o teto, se nota que o

comerciante conhece muito bem o assunto. Sobre a Praça Tiradentes, conta que “isso aqui antes era tudo um charco” e que, para erguerem sobrados antigos como o da Estudantina, foi preciso assentar fundações com muitos metros de profundidade.

No salão, o único local em que os bastidores da gafeira se revelam aos olhos do público é o balcão do bar, palco de agitados pedidos e, não raro, de conflitos entre garçons pela vez de atendimento, ou então de discussões entre esses e o pessoal do balcão pela entrega dos pedidos nas noites mais movimentadas. Fichas coloridas, semelhantes às que eram usadas nos cassinos, propiciam um sistema antigo de controle adotado pela casa, sendo depositadas em uma caixa com compartimentos reservados a cada garçom. É a quantidade de fichas que determina o pagamento no final da noite, indicando a movimentação financeira por funcionário. Enquanto Isidro conta suas fichas no escritório, se aborrece com os serventes que rasgam os panfletos antigos que ele utiliza para embrulhar cada dezena. Muitas vezes, dividi com ele a tarefa de contar as fichas coloridas empilhadas sobre a mesa, enquanto conversávamos sobre outros assuntos. É do bar que ecoam as broncas do patrão antes do baile, como da vez em que, visivelmente irritado diante do sumiço de quase todos os cardápios confeccionados no mês anterior, resolveu modificar o sistema e criar comandas para os pedidos.



O movimentado balcão do bar é especialmente importante para o controle da atividade comercial, pois, como diz o provérbio seguido à risca por portugueses e

espanhóis galegos, “o que engorda o boi é o olho do dono”. Atualmente, os irmãos Juan José e Marcos Page Chamorro, filhos de Ramón e sobrinhos de *seu* Isidro, se alternam no bar da Estudantina, ao lado da simpática copeira “Ruça” e do encarregado Roberto. Enquanto isso, *dona* Lene frita os petiscos na cozinha: pastéis variados, batata frita, frango à passarinho, filé aperitivo e carne seca com aipim são os que mais encontram saída. Não há muitas opções. Hoje o drinque predileto é a caipirinha, mas nas gafieiras antigas era o “traçado”, mistura de cachaça com vermute, ou o “samba-em-Berlim”, de cachaça com coca-cola, enquanto serviam sanduíches de mortadela ou de queijo. Aos repórteres do *Jornal do Brasil*, Ramón Page explicava porque as gafieiras servem apenas tira-gostos: “Quem vem aqui é para dançar, já vem jantado de casa”.²⁹²

Foi trabalhando no balcão, entregando bebidas, preparando drinques, recebendo as fichas dos garçons, comandando pedidos e acionando a cozinha, que muitos dos atuais proprietários de bares e restaurantes começaram suas atividades profissionais, reunindo suas economias antes de se transformarem em empresários da noite. Esse é o próprio caso de *seu* Isidro. Assim que chegou ao Brasil, lavava copos no *Café e Bar Alegria*, então pertencente a seus irmãos mais velhos: “Eu não sabia fazer outra coisa”, me contou.²⁹³ O bar dos espanhóis tinha uma localização estratégica: ficava na esquina da Rua Frei Caneca com a Praça da República, exatamente embaixo da Gafieira Elite.

A administração da Estudantina fica no mezanino, em meio a um labirinto de escadarias entre o primeiro andar e o térreo, entrando pela cozinha e passando por depósitos, onde há vários congeladores e engradados de cerveja, as lixeiras e o cantinho onde a gata Lili fica presa com uma corrente durante o baile. Em mais uma situação de bastidor, encontrei a secretária Solange nervosa e o produtor artístico Paulinho aos berros, esmurrando a porta que separa o escritório de *seu* Isidro da entrada. O patrão tinha ido dormir depois do almoço e, como já era por volta de sete horas da noite, Paulinho imaginava que Isidro estivesse tendo um “piripaque” e, muito aflito, não parava de gritar e falar. Dizia que foi assim que um dos irmãos de Isidro havia morrido, passando mal logo depois de comer em demasia, na hora da famosa *siesta* dos espanhóis. Paulinho pediu ajuda a um encarregado, que encostou uma escada do salão no térreo na janela do misto de escritório e aposentos. Na mesma hora, Isidro acordou e

²⁹² ANTÔNIO, 1975: 23; FIGUEIREDO *et al.* in: *JB, Domingo*, 27/Jul/1986.

²⁹³ Entrevista com Isidro Page FERNÁNDEZ, 03/Mar/2008.

abriu a porta calmamente, com um sorriso largo de ironia, perguntando o que tinha acontecido e o porquê de todo aquele escândalo. Paulinho quis lhe matar!

“Quem se ajoelha diante de Deus não se curva diante de nenhuma dificuldade”. A frase evangélica decora o escritório de Isidro, que aos domingos assiste ao culto na Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro, na Praça Tiradentes, acompanhando sua esposa Naimmi, filha de imigrantes sírios. Os dois se conheceram na Estudantina, pouco tempo depois que Isidro inaugurou a gafieira, assim como seu irmão Ramón conheceu a esposa no Elite. Hoje, aos 70 anos de idade, Isidro sobe e desce as escadarias com dificuldade. O esforço necessário ao caminhar tem como contraponto um grande encantamento pela dança de salão que nunca praticou, mas que conserva ainda mais admirável na memória quando se recorda dos casais que frequentavam a gafieira “antes da dança robotizada das academias”, como costuma dizer. Raramente se queixa da saúde, preferindo buscar a superação para seus problemas. Certa vez, contudo, me confessou que um homem com seus problemas, trabalhando em seu ritmo, “já estaria morto faz tempo!”. Sofre de uma doença rara na hipófise, que produz o crescimento anormal das extremidades de seu corpo, como mãos, pés e partes do rosto. Por conta das dificuldades motoras, Isidro se cortou em uma serra no sótão da gafieira.

Um acidente grave fez com que Isidro perdesse um dedo da mão esquerda e o levou à sua reaproximação com Paulinho, há anos afastado da Estudantina, trabalhando com Ester na Gafieira Elite, com sua programação renovada de festas eletrônicas mais voltadas para o público jovem.²⁹⁴ Em gratidão profunda por situação anterior em que havia sido internado em clínica particular pelo antigo patrão, Paulinho pressionou os médicos e acompanhou Isidro durante todos os dias no hospital. Diante do pedido de ajuda para comandar novamente a programação da gafieira em 2008, após sérios aborrecimentos com outros produtores culturais que tentaram renovar o perfil da casa com o nome de “Nova Estudantina”,²⁹⁵ Paulinho cedeu e aceitou o convite para voltar.

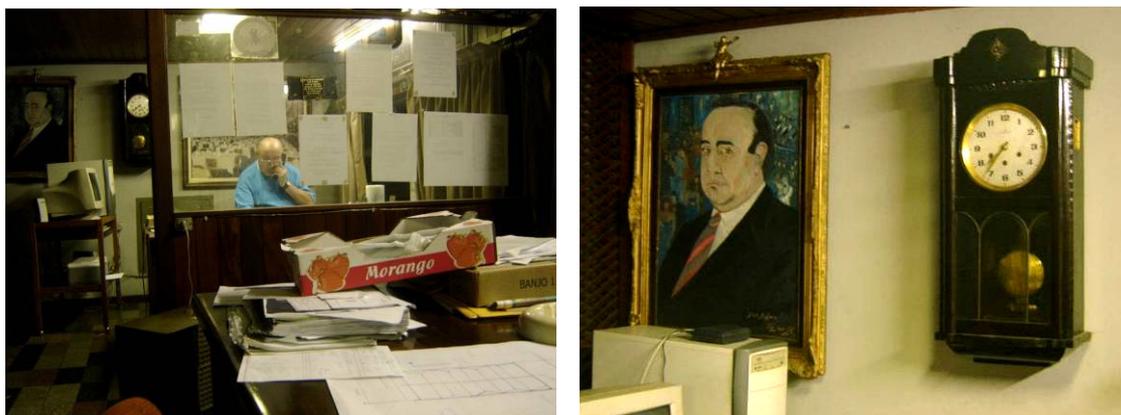
Uma vez reconstituída a equipe de trabalho, *seu* Isidro, o diretor Paulinho e o *promoter* Bernardo Garçom, vindo da antiga sede do *Cordão da Bola Preta* na Cinelândia, refizeram a programação semanal da Estudantina até chegar à formula atual. Os três tentam conjugar, lado a lado, “o apreço pelo antigo e o apreço pelo novo”, como

²⁹⁴ Entrevista com Nieves Ester PAGE LOPES, 23/Out/2010.

²⁹⁵ As tentativas de renovação do público e mesmo do nome da Estudantina foram noticiadas na época pela imprensa. LICHOTE in: *O GLOBO ONLINE*, 25/Ago/2006; AUTTRAN in: *O GLOBO*, 05/Mai/2007.

bem equacionou Georg Simmel ao analisar a história da cultura,²⁹⁶ buscando equilibrar as novidades ao apego à tradição e, sobretudo, não se afastar demais da vocação da casa noturna para a dança de salão. Afinal, tentativas anteriores de criar festas modernas, noites da jovem-guarda ou de música eletrônica não teriam mesmo como vingar.

F. B. Veiga, 23/Ago/2007 e 11/Abr/2008.



Fotos 4.60 e 4.61 – Escritório de *seu* Isidro e seus detalhes cenográficos.

O misto de escritório e dormitório de Isidro é uma espécie de panóptico, de onde fiscaliza o salão térreo que aluga para festas e até mesmo a calçada, quando a porta de baixo está aberta, através de uma grande janela. Na parede do escritório, atrás de sua mesa de trabalho, chama atenção o relógio de parede e seu retrato feito pelo mesmo pintor do mural da escadaria em nobre moldura dourada. Túlio Cordeiro o dedicou a “Dom Isidro”. Ao lado, se vê quadros com o brasão medieval da família Fernandez, fotografias da casa de pedra de seus pais na pequena Bóveda e um porta-chaves da cidade vizinha de Xinzo de Limia, objetos que ressaltam sua *nostalgia* da terra natal.²⁹⁷

Na estante, estão troféus a entregar, livros, CDs, canecos e fotografias avulsas, garrafas de bebida numeradas, além de guias em que a Estudantina é referida e seus diplomas indicativos, compondo a cenografia dos bastidores. Os guias turísticos em sua sala revelam o esforço do proprietário em incluir e manter a Gafieira Estudantina no roteiro urbano carioca, integrando o repertório nobre dos lugares recomendados, afiançados por especialistas. A Estudantina chegou até mesmo a figurar em matérias de

²⁹⁶ SIMMEL, 2006b: 43.

²⁹⁷ Sobre o conceito de *nostalgia* e sua expressão entre imigrantes, ver BREVIGLIERI, 2010: 61-65.

turismo do jornal *The New York Times*, no melhor estilo “*Rio like a native*”,²⁹⁸ ou em referência ilustrada do *Guides Gallimard - Rio de Janeiro - Brésil*.²⁹⁹

Ao lado do escritório há uma suíte para Isidro dormir após o baile, sem precisar se deslocar até sua casa em Ramos de madrugada, e uma pequena cozinha, onde Solange prepara o café. Saindo de algumas das primeiras visitas e entrevistas, me deparava com uma situação inusitada: o proprietário espanhol emprestava o salão de baixo para uma igreja evangélica se reunir às segundas-feiras, no início da noite. Pastor Alexandre, da Igreja Evangélica Monte Sinai, realizava seu culto semanal no andar de baixo. Ali, pastores e alguns poucos fiéis oravam ajoelhados, com os cotovelos apoiados nas cadeiras da gafieira, como que expiando os pecados do salão.

A genealogia das gafieiras cariocas nos permite compreender melhor a experiência dos “empresários da noite”, incluindo aqui a sucessão comercial e as relações de continuidade e ruptura entre negócios familiares. Isidro está há 34 anos pessoalmente envolvido na gestão complexa de sua casa noturna, somado a um período anterior de doze anos de experiência com os irmãos na Gafieira Elite. Realiza toda sua contabilidade a mão, se caracterizando como um empresário cultural à moda antiga, sem gerentes ou intermediários, com valores morais, regras e práticas muito particulares e opiniões muito fortes. O proprietário vive em seu cotidiano o dilema entre a resistência e a concessão às mudanças, apoiado na ideia de tradição e em sua história de vida, tendo, no entanto, que enfrentar a proliferação de formas de lazer noturno, reduzindo seu público pagante. Isidro e Paulinho, cada qual com suas competências e em relação de simbiose, lidam constantemente com a necessidade de criar estratégias inovadoras de atração da mídia e de renovação do público, com a preocupação, no entanto, de não se afastarem demais das características originais da gafieira. Drama similar ao vivido no passado pelos donos da antiga Estudantina, entre a criação de atrações para o novo público em formação e a manutenção de seus frequentadores fiéis.

²⁹⁸ BROOKE, in: *THE NEW YORK TIMES*, 04/Mar/1990; PARELES, in: *THE NEW YORK TIMES*, 28/Dez/1997; entre outras.

²⁹⁹ Assim o guia francês apresenta o salão aos turistas interessados: “*Au n°. 79 de la place Tiradentes, les amateurs de danse sauront apprécier la célèbre gafieira Estudantina, salle de bal ou l’on danse en couple les rythmes sud-américains (samba, rumba, tango, etc.) au son d’un authentique orchestra de cuivres*” (*GUIDES GALLIMARD*, 2000: 121). Agradeço a Carole Saturno pela oferta de um exemplar do *Guides Gallimard* sobre o Brasil, com quem pude conversar sobre os bastidores de sua produção; e também a Marco Antonio da Silva Mello e a Pedro Paulo Thiago de Mello, durante anos editor do *Guia Rio Botequim*, pelas discussões a respeito desse assunto.

O comerciante Júlio Simões viveu mais de noventa anos, figurando como personagem em diversas matérias sobre as gafieiras antigas. Em uma dessas reportagens, o jornalista Francisco Duarte descreveu o baile que, em julho de 1980, celebrou meio século da Gafieira Elite, quando a família Page Fernandez, já a frente do negócio, homenageou esse que foi seu fundador e primeiro proprietário com uma placa de prata.³⁰⁰ Quando Júlio Simões aleceu, o pesquisador Sérgio Cabral era vereador e concedeu seu nome a uma praça no bairro de Santa Cruz.³⁰¹ Seu grande amigo Grande Otelo já havia lhe dedicado uma música em 1972, com o nome de “Saudades do Elite”:

“Saudades do Elite,/ Do Elite do Júlio,/Quanta recordação/ Das velhas trapalhadas/ Com o mestre-sala e o fiscal de salão!/ Dos bailes de fim de semana,/ Onde a cabrocha se esquecia/ Do forno e do fogão.../ Das festas do padroeiro/ Que é São Sebastião,/ Padroeiro do Rio de Janeiro,/ Rio de Janeiro do meu coração./ O velho Elite,/ Hoje é tão diferente,/ Já não é mais aquele ambiente.../ Gente que vem/ Não sei de onde,/ Com pinta de marquês,/ Com pinta de visconde,/ Me chamam todos pelo nome,/ Eu não conheço ninguém./ Elite, meu velho Elite,/ Você mudou e eu mudei também...”³⁰²

Júlio Simões era filho de imigrantes italianos, nascido em Buenos Aires e registrado no Rio de Janeiro. Em entrevistas sobre a Gafieira Elite, 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 gafieira para misturar as raças”.³⁰³ Júlio viveu o drama de assistir ao fechamento de diversas gafieiras e *dancings* que criou ao longo da vida, como recordava dez anos antes outra matéria do *Jornal do Brasil*, provavelmente escrita pelo mesmo repórter interessado no assunto:

³⁰⁰ DUARTE in: *JB*, 21/07/1980. Acervo Estudantina.

³⁰¹ Entrevista com Sérgio CABRAL, 19/Out/2009.

³⁰² NUNES, 2010; CABRAL, 2007: 225.

³⁰³ *ÚLTIMA HORA*, 09/Ago/1980. Acervo Estudantina.

“Foi Júlio Simões o fundador da primeira gafieira, *Clowns Invencíveis* ou *Clóvis Invencíveis*, que funcionava na Rua Senador Pompeu. E não ficou só nessa. Foi espalhando gafieiras por toda a cidade, aumentando a alegria do povo, como ele próprio afirma. Hoje, aos 80 anos, Júlio Simões tem um grande desgosto: está vendo morrer as gafieiras. Ele próprio está desempregado e não tem dinheiro para alugar um salão e começar tudo de novo.

– Quando eu abri a primeira gafieira, só existiam no Rio o zé-pereira, os ranchos, os cordões e algumas sociedades. O povo se divertia com pouco dinheiro. Pagava-se 2 mil réis para dançar. A cerveja custava 800 réis. As músicas eram o samba, as polcas, as valsas e a quadrilha, que eu mesmo marcava no salão. Entrava branco e preto, e tudo dava certo. As meninas eram bem trajadas, domésticas mesmo. Os rapazes eram elegantes e só andavam de paletó e gravata. O fiscal de salão dava a nota de respeito e não permitia que o cavalheiro encostasse o seu rosto na dama. As famílias podiam assistir, pois era mesmo familiar.

Em 1915, Júlio Simões foi administrar a *Kananga do Japão*, criada por José Constantino da Silva e José de Paiva Brito. E sob sua direção colocou, em 1927, 70 *sabinas* (bailarinas) na rua, todas mulatas, desfilando no carnaval. Era o prenúncio das escolas de samba: – Recebi uma ovação tão grande que fui carregado no colo.

Ficou na *Kananga* até 1929. Em 1930, inaugurou o *Elite Clube*, na Rua Frei Caneca, que ainda existe; em 1937 criou o *Jardim do Méier*, que o povo apelidou de *Elite do Méier* e também ainda funciona; em São Paulo, em 1942, fundou o *Salão Verde*, e mais tarde, inaugurou também o

Salão Verde de Bauru. Em São Paulo ficou 12 anos. Voltando ao Rio fundou o *Vitória Danças*, na Rua do Rezende, que funcionou até 1964. (...)

– A gafeira dava lucro pequeno, mas satisfazia para a manutenção. Eram 600 contos [de réis] por mês. Um músico ganhava 20 cruzeiros por noite. Mas quando eu comecei, no *Clóvis*, um pianista ganhava 20 mil réis por noite. Sinhô tocava na *Kananga do Japão*. Entre os cantores, Jamelão, Gilberto Alves, Ataulfo Alves, tudo amigo meu.

Hoje Júlio Simões vive das mágoas e da saudade:
– Atualmente não existem 10 gafeiras no Rio. E as que existem jamais poderão reviver o sucesso do passado. Poucas são as autênticas. Falta o espírito que predominava nas velhas gafeiras.

Vivendo de biscates em trabalho de eletricidade para poder viver, Júlio Simões mata o tempo frequentando as velhas gafeiras que restam, e uma delas é *Prazer É Nosso* [na Rua Conde de Bonfim, nº. 280, Tijuca]. Não consegue esquecer sua última casa, a *Vitória Danças*”.³⁰⁴

Sobre a presença de imigrantes europeus nos arredores da Praça Tiradentes, a antropóloga Filippina Chinelli se referiu à presença italiana e à sua participação intensa na vida associativa e cultural carioca, com expressiva participação na produção gráfica, na imprensa e no comércio de jornais, tema de pesquisa de Mestrado em Antropologia no Museu Nacional. Ao recordar que a antiga sede da *Società Italiana di Beneficenza i Mutuo Soccorso* ainda tem seu letreiro em sobrado da Praça da República, a

³⁰⁴ *JB*, 10/Out/1970. Grifos meus.

pesquisadora me propôs observar alguma conexão possível entre os italianos e os espanhóis no início do século XX, sobretudo no movimento operário.³⁰⁵



Seguindo essa pista, descobri não só que espanhóis e italianos estavam presentes nos espaços dedicados a dança popular – no caso da linha de sucessão da Gafieira Elite – quanto, alguns anos antes, mantinham relações estreitas nessa mesma região do centro carioca, participando ativamente das atividades sindicais, da confecção de jornais anarquistas e do teatro de conotação política. Não por acaso, em abril de 1906, o 1º Congresso Operário Brasileiro ocorreu no *Centro Galego*, com sede na Rua da Constituição, nº. 32, entre a Praça da Republica e a Praça Tiradentes, palco de debates entre ideias anarquistas e comunistas. Ali o *Grupo Dramático Anticlerical* ensaiava suas peças, o professor José Oiticica fazia palestras sobre temas políticos e o jornal *A Voz do Trabalhador* era produzido, sob a direção do gráfico espanhol Manuel Moscoso.³⁰⁶

É interessante observar a longa relação entre os salões das gafieiras, os imigrantes espanhóis e italianos e a imprensa, compartilhando os mesmos espaços da cidade. Certo dia, Paulinho comentou comigo que ele e o encarregado Roberto têm

³⁰⁵ Agradeço à professora Filippina Chinelli pelas observações e comentários, durante meu exame de qualificação. Sobre os italianos no Rio de Janeiro e em Niterói, ver CHINELLI, 1974: 125-144; e GOMES, 2000: 66-103.

³⁰⁶ LOPES, 2010. Atualmente nesse sobrado funciona uma loja de móveis, o *Empório Terra Nossa*.

medo de ficar sozinho no salão da Estudantina, principalmente depois que ali ocorreu o velório de Maria Antonietta. Disse também que sente a mesma coisa na Gafieira Elite, na esquina da casa onde viveu Paulo Fernandes Viana, o primeiro intendente de polícia nomeado por D. João VI, frequentada por seu genro, o Duque de Caxias. Com medo dos fantasmas do passado, Paulinho me contou que, “antes da Gafieira Elite, aquele prédio era um sindicato e teve até uma briga lá dentro, uma tragédia com vários mortos. Eu sou um que tenho medo. Eu posso ficar ali com muita gente. Sozinho, não”.³⁰⁷

De fato, depois descobri que o sobrado da Rua Frei Caneca n.º. 4 foi sede da *Associação Graphica do Rio de Janeiro*, palco de um violento conflito político-sindical que resultou na morte de um líder anarquista espanhol, Antonio Dominguez, e do gráfico Damião, além de ferir outros doze militantes. No dia 14 de fevereiro de 1928, em pleno domingo de carnaval, Galileu Sanchez, ligado ao Partido Comunista Brasileiro, disparou contra seu desafeto, após uma discussão acalorada entre os dois sapateiros galegos na *Alliança dos Operários em Calçados e Classes Annexas*.³⁰⁸

Dois anos depois, em 17 de julho de 1930, no mesmo endereço do crime político que ficou conhecido como “o episódio da Rua Frei Caneca”, Júlio Simões inaugurou o *Elite Club do Rio de Janeiro*, com um grande baile animado pela Orquestra Carioca.³⁰⁹ Seus estatutos, publicados em resumo no *Diário Oficial da União*, anunciavam que “são seus fins proporcionar aos seus membros diversões, tais como bailes, excursões, caçadas, pic-nics e quaisquer outros divertimentos que não prejudiquem a moral”.³¹⁰ Nas primeiras décadas do século XX, o edifício onde está a Gafieira Estudantina também sediava associações e firmas. No primeiro andar da Praça Tiradentes, n.º. 79, funcionou a empresa norte-americana *United Shoe Machinery Company of South America*, que abastecia com peças, materiais e produtos as fábricas e oficinas de calçados da cidade.³¹¹ Depois da crise de 1929, no entanto, o endereço passou a abrigar sociedades beneficentes e caixas de pensões, entre elas a *Associação Beneficente dos Porteiros Teatrais e Anexos do Rio de Janeiro*.³¹² Em fotografia histórica do Arquivo da

³⁰⁷ Entrevista com Paulo Roberto dos Santos de SOUZA, 20/Out/2009.

³⁰⁸ RODRIGUES, 1996.

³⁰⁹ Cf. texto escrito pelo geógrafo Luís César Nunes em seu *blog* na internet, neto de Zulmira Simões Ciconha e bisneto de Júlio Simões. NUNES, 2010.

³¹⁰ *DOU*, 08/Set/1932, p. 63, Seção 1

³¹¹ *DOU*, 08/Mar/1917, p. 60, Seção 1; 14/Abr/1920, p. 35, Seção 1.

³¹² *DOU*, 28/Jun/1932, p. 127, Seção 1; 28/Out/1932, p. 64, Seção 1; 12/Mai/1934, p. 59, Seção 1.

Cidade, é possível identificar que, nos números 79 e 81 da Praça Tiradentes, também funcionaram o jornal *Diário Carioca* e a loja *O Sello Encarnado*.³¹³

Acervo Estudantina, 20/Abr/1977.



Foto 4.64 – Isidro Page conduzindo imagem de São Sebastião em “procissão interna” na Gafieira Elite.

Inspirado nas festas religiosas do Campo de Santana, Júlio Simões realizava procissões saindo da Gafieira Elite, louvando os santos de devoção da casa: São Sebastião, Nossa Senhora da Glória, São Jorge e Imaculada Conceição, conservados em nicho na parede do salão. Seguindo a tradição indicada por antigos frequentadores, Isidro Page continuou as procissões aos santos protetores e os animados leilões de prendas na Gafieira Elite, procurando associar o ambiente à moralidade e à religião. Porém, instituiu uma novidade ao criar as “procissões internas”, tal como lembrou:

“No Elite, antigamente, se faziam as procissões em volta do Campo de Santana e eram quilométricas, aí então eu disse: ‘Não, eu não vou fazer em volta do Campo de Santana, eu vou fazer aqui dentro’. Aquilo chamou a atenção, pois quem estava lá comigo era a Lúcia Rita,

³¹³ ESTEVES, 1996: 38-39.

que infelizmente já faleceu e era jornalista chefe do caderno de Economia d'*O Globo*. Então, eu comecei a explorar as procissões. E tinha a 'miss simpatia', uma delas foi a Esmeralda. Fui apaixonado por essa mulher, era linda essa mulher! Tinha Nossa Senhora da Glória, tinham muitos santos lá. Eram umas três procissões por ano e todo mundo conhecia os santos, eu é que não conhecia. Eu nunca fui ligado em santo".³¹⁴

Se por um lado, a dança popular e a devoção religiosa eram compatíveis e tratadas com seriedade, por outro as associações entre a gafieira e a devoção cristã inspiravam o riso e a ironia. "Por que apenas os órgãos, os violinos, apenas os címbalos podem louvar a Deus, e não o reco-reco, a cuíca e o tamborim?". Essa declaração de D. Hélder Câmara em 1968 provocou a ira conservadora de Nelson Rodrigues em sua crônica jornalística, imaginando padres e coroinhas sambando e outros detalhes de uma "missa cômica". Diz a crônica: "E notem como D. Hélder enxerga longe. A gafieira estava fazendo concorrência à fé. Portanto, vamos trazer para as catedrais o reco-reco, a cuíca e o tamborim".³¹⁵ Anos mais tarde, São Jorge e Nossa Senhora Aparecida foram escolhidos os santos protetores da Gafieira Estudantina. As imagens de São Jorge e do Sagrado Coração de Jesus que figuravam em uma das paredes do salão,³¹⁶ no entanto, foram retiradas, possivelmente após a conversão de seu proprietário espanhol.

Quando Júlio Simões foi para São Paulo e abriu um *dancing* no centro da cidade, seu filho Ramiro Antônio Simões assumiu a gerência da Gafieira Elite. De 1940 a 1952, foram expedidas diversas licenças em seu nome ou do *Salão Verde* para a realização de bailes em São Paulo.³¹⁷ Paralelamente, no entanto, Júlio ainda mantinha negócios no Rio de Janeiro, pois permanecia como responsável comercial pela casa que abriu na Praça da República. Além disso, figurava como um dos sócios do *Carioca Danças*, em sobrado hoje demolido na Avenida Treze de Maio, nº. 41, entre a Cinelândia e o Largo da Carioca.³¹⁸ Em 1947, no entanto, Júlio se retirou da sociedade com Ramiro.³¹⁹ Três

³¹⁴ Entrevista com Isidro Page FERNÁNDEZ, 10/Mar/2008.

³¹⁵ RODRIGUES, 1993 [1968]: 175-176.

³¹⁶ SERRA, in: *O GLOBO*, 21/Out/1984.

³¹⁷ DOSP, 14/Mai/1940, p.2; 24/Jan/1952, p. 16; entre outros.

³¹⁸ *DOU*, 29/Mar/1939, p. 70, Seção 1; 13/Abr/1939, p. 48, Seção 1.

³¹⁹ *DOU*, 12/Jun/1947, p. 32, Seção 1.

anos depois, a Gafieira Elite foi vendida para a família Esteves, de origem portuguesa, como conta *seu* Isidro. Além da gafieira do Centro, Waldemar Esteves e seu cunhado David mantinham uma filial, a *Elite do Méier*, na Rua Arquias Cordeiro, nº. 442, em frente ao muro da linha férrea e próximo do Jardim do Méier. Mas não conseguiram manter o negócio por muitos anos, que então se transformou em uma boate.³²⁰

Quando Júlio Simões voltou para o Rio de Janeiro, na década de 1950, ainda abriu sua última casa: a *Gafieira Vitória*, situada na Rua do Rezende, no sobrado ainda de pé no nº. 18 onde atualmente funciona a *Livraria Café do Wilsinho*.³²¹ Ali o criativo Júlio inventou mais uma atração de sucesso: o baile “Mamãe Eu Vou à Missa”, das 10 às 13 horas, quando, nas manhãs de domingo, “as moçoilas se esbaldavam longe dos olhos da família”.³²² Isidro Page Fernández, seu sucessor na linhagem comercial das gafieiras cariocas, deu sua explicação dos motivos que levaram o fundador do *Elite* à falência e do modo como ocorreu a sucessão do negócio:

“O Júlio Simões abriu mão da gafieira pelo seguinte: porque ele abriu uma casa em São Paulo. Aí entregou ao filho dele o Elite. O filho dele parece que roubou, eu não sei o que houve que o Júlio Simões ficou muito ruim das contas. Aí ele vendeu a casa para o português que era o dono da funerária embaixo, que ainda existe lá, que era o senhor Estêvão. Então, resultado: o senhor Estêvão engrandeceu muito a gafieira. O que foi que ele fez? Montou uma casa no Méier, chamada *Jardim do Méier*. Mas como ele era dono do Elite, todo mundo a adotou como *Elite do Méier*.

Quando o senhor Estêvão faleceu, o genro e o filho se separaram. O genro [David] ficou no Elite do Centro e o Waldemar ficou lá no Méier. Os caras não eram do ramo, então fracassou na gafieira. Aí meus irmãos, como eram

³²⁰ Atualmente, o lugar é a sede do *Centro Cultural Amigo das Artes - AMA Brasil* e do Teatro Agildo Ribeiro. A nova administração está criando nova programação semanal de dança de salão. Agradeço à proprietária Rosa Sanchez e à funcionária Fernanda pelas informações, em visita realizada em 11 de fevereiro de 2011.

³²¹ *DOU*, 16/Ago/1954, p. 22, Seção 1.

³²² *PERNA*, 2005: 77.

donos do bar no mesmo prédio, compraram a empresa toda do Elite. O Júlio Simões viveu em São Paulo, onde ganhou muito dinheiro e não aproveitou. No final, ele teve uma morte bem pobre. Bem, é aquele negócio, a gafeira nunca deu dinheiro para ninguém. Se o sujeito não sabe controlar... Então, foi o que aconteceu”.³²³

A exemplo do que ocorre na vizinha Rua da Alfândega e em suas adjacências, com distintas nacionalidades envolvidas em diferentes ramos de negócio,³²⁴ comércio popular, família e imigração também se relacionam nas duas gafeiras cariocas que resistiram ao tempo: a Elite e a Estudantina. Em seu clássico estudo sobre os camponeses imigrados da Polônia para a América, valendo-se das histórias de vida como instrumento de pesquisa sociológica, William Isaac Thomas e Florian Znaniecki enfatizam que a empresa familiar é uma instituição estratégica para a adaptação dos imigrantes em novas terras.³²⁵

Na década de 1950, muitos espanhóis tentaram a sorte como imigrantes no Rio de Janeiro, partindo da zona rural da Galícia, região autônoma espanhola no noroeste do país, orgulhosa de sua própria língua e de suas tradições diferenciadas. Na Espanha, assim como os bascos e os catalães, os galegos são oficialmente considerados uma “nacionalidade histórica”. Nesse tempo, já não eram mais operários urbanos e anarquistas do início do século, mas trabalhadores rurais. A imigração espanhola por motivos políticos dava lugar à necessidade econômica, em uma época de dificuldades. Isidro, seus pais e irmãos cultivavam centeio, batata e nabo em sua propriedade na pequena Bóveda, em Vilar de Barrio, perto da fronteira com Portugal. Além de cuidar dos animais, faziam grandes provisões para o inverno em velhos espigueiros de pedra e madeira chamados de “*piornos*”. Lembrando-se de sua terra natal, Isidro conta que:

“O *pueblo* de Bóveda fica há 43 quilômetros de Ourense, sede da província. E em toda a volta tem vilas e pequenas cidades. Íamos lá para comerciar. Com doze anos de

³²³ Entrevista com Isidro Page FERNÁNDEZ, 10/Mar/2008.

³²⁴ Sobre o comércio popular do SAARA, sua diversidade étnica e seus regimes de engajamento familiar, ver WORCMAN, 2000; CUNHA & THIAGO DE MELLO, 2006; e PINTO, 2010: 136-151.

³²⁵ THOMAS & ZNANIECKI, 1998: 45-48; 361-381.

idade, eu já negociava animais. Em toda a volta havia feiras, era nas feiras livres que eu negociava os animais. E ganhava muito dinheiro! Ali aprendi a negociar, foi uma escola muito grande. Não tanto uma escola burocrática, mas uma escola prática, foi lá que eu aprendi muita coisa. (...)

Pois eu, com cinco anos, comecei a cuidar de ovelhas. Com nove anos, comecei a tomar conta de boiadas e com dez, onze anos, eu já ia lavrar terras com arado. O trabalho no campo lá é muito escravo, não é como aqui. É igual à formiga, tem que se colher no verão para se comer no inverno, para você e para o gado! (...) As nossas propriedades tinham nomes. Nós tínhamos as *Touças*, *Morriosa*, *Carvalla Blanca*, o *Teso*, a *Touça da Capela*. *Touça* é uma mata fechada intransitável”.³²⁶

Isidro é o caçula da família e foi o último dos irmãos a imigrar para o Brasil. Somente Adolfo, o mais velho, não veio, por sua alta posição na guarda civil. No *Diário Oficial da União*, encontrei registros dos exames de motoristas dos irmãos José e Ramón Page Fernández em 1954 e 1958, além de registro de sua naturalização brasileira em 1965.³²⁷ Algum tempo depois que os irmãos Page Fernández vieram para o Rio de Janeiro, passaram a trabalhar juntos no *Café e Bar Alegria*, embaixo da Gafieira Elite. Na entrada da Estudantina em noite de baile, Ramón, formado em Direito, me contou como comprou a Gafieira Elite em 1966, marco inicial do envolvimento da família Page no negócio das gafieiras, ramo em que atuam por quase cinquenta anos:

“O prédio era do Bernardino Fonseca, delegado de polícia. Ele queria despejar o dono da gafieira que, na época, era o Davi, foi seu pai quem comprou a casa de Júlio Simões. Ele ia me passar a ação de despejo, mas, no meio da conversa, me propôs a compra. E eu comprei! Era agosto de 1966. Nessa época, o Elite estava imundo,

³²⁶ Entrevista com Isidro Page FERNÁNDEZ, 22/Fev/2008.

³²⁷ *DOU*, 08/Dez/1954, p. 51, Seção 1; 28/Mai/1958, p. 67, Seção 1; 02/Set/1965, p. 6, Seção 1.

não pagava aluguel, por isso queriam despejá-lo. Com dois bailes apenas eu comprei o Elite! Eram bailes de pré-carnaval, promovidos por cronistas de jornal. Paguei a primeira metade em sessenta dias e a outra dividida em vinte meses. Cheguei a botar 2.200 pessoas no Elite em uma só noite!”.³²⁸

Três anos antes da compra do Elite pelos irmãos galegos, Isidro desembarcou no Rio de Janeiro junto com os últimos membros da família que imigraram da Espanha para o Brasil, em 26 de fevereiro de 1963. Seu pai José, um apaixonado pelo Brasil que havia trabalhado fazendo entregas no Bar Luiz, já havia falecido e Isidro veio de navio com sua mãe Nieves, o irmão Juan e a cunhada Manoela do porto de Vigo. Conta que, quando chegou ao cais do porto, era terça-feira de carnaval: “Roubaram nossos documentos todos! A nossa sorte é que a polícia marítima já tinha entrado no navio e feito a nossa ficha”. Cuidando de terras que ele, o irmão e a mãe não tinham condições de cultivar sozinhos, Isidro vivia uma situação contraditória entre muitas famílias de imigrantes, viajando para longe para restituir a proximidade com os irmãos:

“Meu primeiro irmão era o Adolfo, esse nunca veio para o Brasil. O segundo é José, que está morando hoje aqui em Jacarepaguá. O terceiro é Tomás, faleceu há pouco tempo. Ele também veio, não sendo o mais velho, viemos todos para aqui. O quarto é o Juan, que foi o que me criou. Os outros sempre imigraram desde garotos, mas esse sempre ficou mais em casa, e também já faleceu em 1994. O quinto é minha irmã Assunção, que agora tem 74 anos. É a que está lá, a única que vive ainda em Bóveda. O sexto é o Ramón, que é advogado e que mora aqui, que já trabalhou aqui [na Estudantina] comigo. O sétimo era o Francisco, que já faleceu também, e o oitavo sou eu, que vou fazer 68 apenas. Minha irmã veio para cá também, em 1952, mas voltou pra lá em 1968. Muito antes de nós,

³²⁸ Ramón Page FERNÁNDEZ, com. pess., 29/Set/2009.

meu pai veio para cá, com seus 18 anos. Como ele nasceu em 1890, deve ter vindo em 1908.

Quando meu irmão mais velho [José] veio praqui, eu era muito menino. Eu tinha o quê, uns sete anos mais ou menos. E nós sempre fomos muito unidos, os irmãos. Um ano depois veio a minha irmã, porque meu pai não via futuro para a filha dele ali, que era a única filha mulher, então a mandou pra cá. Depois de um ano ou dois vieram mais dois. Depois veio mais um. E a minha expectativa não era... Como garoto, eu não pensava o que ia viver aqui, eu pensava em ficar junto com os meus irmãos, minha família. O que era o Brasil naquele momento não me interessava, interessava-me ficar com a minha família. Não sei se pros meus irmãos! E ficamos. Quando o último [Francisco] veio a partir, que tinha quatro anos a mais do que eu e infelizmente já faleceu, eu senti muito, por que nós sempre fomos muito ligados. Éramos os *caçulos*”,³²⁹

F. B. Veiga, 29/Set/2010.



Foto 4.65 – Os irmãos Ramón e Isidro Page Fernández na entrada da Gafieira Estudantina.

³²⁹ Entrevistas com Isidro Page FERNÁNDEZ, 22/Fev/2008 e 03/Mar/2008.

José, Tomás, Juan, Ramón, Francisco e Isidro passaram a trabalhar juntos na Gafieira Elite, no funcionamento regular da casa. Paulinho conta que cada um dos irmãos administrava a casa em um dia da semana diferente. O auge do trabalho e dos lucros era sempre no carnaval, quando ali se realizavam as famosos bailes gays que fizeram história e continuam até os dias atuais. No entanto, entre 1977 e 1978, após doze anos de trabalho no salão de dança da Rua Frei Caneca, nº. 4, diretamente envolvido em sua gestão cotidiana e na organização de festividades como as “procissões internas”, Isidro rompeu o acordo com seus irmãos mais velhos e, anos mais tarde, em 1985, Nieves Ester passou a gerenciar o Elite no lugar de seu pai José (ver anexo 18).

Após sair da sociedade, Isidro reuniu as economias e criou seu estabelecimento próprio: o *Clube Recreativo Tiradentes*, em 22 de dezembro de 1978. O público, no entanto, só se referia ao lugar como Gafieira Estudantina, por conta da forte referência da casa com esse nome que havia existido no edifício vizinho da Praça Tiradentes e fechado alguns anos antes. Após descobrir que a marca não havia sido registrada, Isidro rebatizou sua nova casa procurando capturar a tradição e o prestígio da antiga gafieira. Revelando sua grande inteligência comercial, Isidro assim se recorda das circunstâncias que lhe possibilitaram a abertura de seu salão de dança na Praça Tiradentes:

“Aqui no terceiro andar tinha a chamada *Escola Edson*, que era uma escola de radiotelegrafia. Naquela época, se usava muito isso para comunicação nos navios; o que hoje faz a internet, fazia antigamente a radiotelegrafia. E eu, necessitado pelos estudos, precisava escrever à máquina e vinha aqui no terceiro andar para aprender. Nesse tempo, quando eu subia, encontrava um senhor turco, muito boa pessoa, que conversava muito comigo: o senhor Jamil Abduche. Quando eu descia, o homem já estava me esperando lá.

Um belo dia, eu entrei, me convidou para tomar um café no escritório dele, onde é hoje o palco da Estudantina. Tomamos café e tinha um filho chamado Elias, muito

inteligente, muito espalhafatoso. Eu me afeiçoei àquele senhor e ele a mim, como mais tarde eu vim a conhecer meu sogro e foi a mesma coisa, que eram todos os dois árabes. Só que eu não atinava que, um dia, eu fosse precisar daquele andar. Porque eu estava trabalhando no Elite e, no momento, estava bem, estava em ascensão e ninguém estava mexendo comigo. (...) Mas quando o Elite cresceu muito, vieram os agregados, vieram irmãos dos agregados. A casa não era minha, mas dos meus irmãos, eu tinha que respeitar a família...

Então, eu cheguei aqui já sabendo do que se tratava, e disse: 'Elias, você está tendo que comprar o oficial de justiça. Me deixa o seu telefone e vê quanto custa isso, sai com o dinheiro antes. Então, deu o telefone e me pediu duzentos e tantos mil cruzeiros. Paguei em parcelas, dei o cheque para ele e comecei, o negócio dele saiu e eu entrei. Aqui era uma fábrica de cuecas para o exército. (...)

Só que tem uma coisa, eu sempre fui um bom articulador. Os meus amigos todos, eu trouxe para cá. Aquela menina, que já faleceu, mas foi minha fiel escudeira, a Dulce Alves, jornalista, convocou todo o jornalismo. Aquela foi uma pessoa extraordinária! Para montar a Estudantina, também tive ajuda do João, que chamavam de 'João das Candongas'. Ele quando estava sóbrio, quase não falava. Mas quando bebia, era um demônio! Mas aquele ali sempre me respeitou. (...)

Inauguramos no dia 22 de dezembro de 1978, eu não fiz propaganda. Um amigo meu, Francisco Matos, um dos diretores da *Abril Cultural*, fez uma carta para o [jornal] *Última Hora*, que publicou inteira. Foi a única propaganda que tivemos. Naquela época, onde estão os

estacionamentos e ônibus aqui na frente, havia um pátio e parecia uma praça de guerra de tanta gente, uma coisa fora do comum! (...)

Formando a empresa, você tem que apresentar três nomes à junta comercial. Apresentei *Clube Recreativo Tiradentes*, *Estudantina Musical* e não sei qual foi o outro. Só que *Estudantina Musical* não foi aprovado. A Estudantina já havia acabado há anos, mas na Junta Comercial a razão social ainda estava aberta e não passou. Então, ficou assim: botei lá fora um letreiro grande com *CRT* e, entre parênteses, *Clube Recreativo Tiradentes*. Ninguém se ligou naquela porcaria! Todo mundo dizia: ‘Estudantina! Estudantina! Estudantina!’. Tempos depois, um rapaz que frequentava aqui, que era delegado e trabalhava com isso, me disse: ‘Porque vocês não tornam Estudantina a marca?’. E então falou: ‘Pode deixar que eu trato disso’. Como, de fato, tratou, ele era um entusiasta, tratou da melhor maneira possível e disse: ‘Olha, a marca é tua e ninguém te tira’. (...)

Então, a Estudantina [antiga] não foi criada por mim. Eu, no fundo, no fundo, me aproveitei de uma coisa que não era minha. A lei me proporcionou isso e, se alguém viesse atrás de ‘isso aí é meu’, eu falaria isso. Mas ninguém apareceu e ficou por isso mesmo. Eu lancei uma semente, ninguém quis colher e eu colhi os frutos. Não sei se é certo ou errado, mas a vida é isso!

Aqui existiam coisas caindo aos pedaços. Quando eu entrei, ganhei muito dinheiro e investi tudo aqui, embora o prédio não fosse meu. O prédio hoje está em pé porque eu investi tudo que ganhei aqui. Não me interessei se era meu ou era de outro, estava interessado em meu público, queria dar ao meu público aquilo que havia de melhor, o

que eu podia dar de melhor. Veio o Corredor Cultural e conservou as fachadas. Você não pode mexer na fachada e nem nos telhados sem autorização e, dentro aqui, estava tudo comido pelos cupins. Eu é que tive que reconstituir tudo e, com isso, tem muito dinheiro investido”.³³⁰

A Gafieira Estudantina é um caso interessante e bem pensado de *invenção da tradição*, capturando, pela conservação de um nome antigo, o tempo de outro estabelecimento comercial anteriormente existente no imóvel vizinho. O tempo recuado da casa noturna se sustenta pela ruína ao lado, testemunhando sua antiga existência na Praça Tiradentes, ao mesmo tempo em que a casa no presente luta para não se arruinar, como a Estudantina do passado. Manter esse nome antigo, no entanto, não seria o bastante para seu proprietário espanhol: sua experiência e envolvimento direto com a administração de uma gafieira tradicional lhe possibilitaram recriar o passado no presente, atraindo o público e até mesmo as atrações musicais do antigo salão, uma vez deflagrado o conflito familiar e econômico. Apesar da aparente contradição, a relação entre ruptura e continuidade da nova casa com a Gafieira Elite também foi fundamental para essa reconstrução, na mesma lógica segmentária praticada posteriormente pelas novas academias de dança. Segundo Eric Hobsbawn, autor do conceito:

“Muitas vezes, ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas. (...) Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam incluir certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente uma continuidade em relação ao passado. (...) Antes de mais nada, pode-se dizer que as tradições inventadas são sintomas importantes e, portanto, indicadores de problemas que de

³³⁰ Entrevista com Isidro Page FERNÁNDEZ, 28/Mar/2008.

outra forma poderiam não ser detectados nem localizados no tempo. Elas são indícios”.³³¹

Poucas pessoas, no entanto, sabem da história da refundação da Estudantina Musical. Assim, o tempo antigo foi se sedimentando nos estatutos de regras conservadoras, no projeto de homenagens trazendo velhos artistas, na nova placa na porta instalada pela prefeitura ou mesmo na aparência do imóvel secular que ocupa na Praça Tiradentes. No velho e admirável sobrado, o salão principal com assoalho de tábuas corridas, as amplas janelas ornadas com sacadas em ferro, a pintura de Túlio Cordeiro, as luminárias e postes com decoração em metal, os balaústres de madeira que protegem o palco e a escadaria, tudo contribui para reforçar a ideia de um passado mais distante. Ninguém jamais diria que a Estudantina funciona ali há apenas 32 anos, desde 22 de dezembro de 1978, somente um frequentador muito atento. Muito menos que entre a gafeira antiga e a atual há discontinuidades no tempo e na administração.



Foi graças a essa operação discretamente reservada ao esquecimento que a gafeira da Praça Tiradentes iniciou, em dezembro de 2008, o ciclo de celebrações não

³³¹ HOBBSAWN, 2006: 9; 20.

de seus 30, mas de seus 80 anos de existência. Como consequência da nova situação comercial, dos irmãos sócios transformados em concorrentes, a Estudantina Musical, com sua visibilidade constante na mídia e com a amplitude maior de seu salão, ofuscou a nobreza de sua antecessora. Assim, para sobreviver, a Gafieira Elite optou por recriar sua programação, reduzindo os bailes de dança de salão e atraindo com sucesso o público jovem dito “alternativo”, ao promover festas animadas sob o comando de DJs, tais como “*Phunk!*”, “*Maracangalha*”, “*Rapte-me Camaleoa*” e “*Vinil É Arte*”.

Em nossas longas conversas, Isidro gosta de enunciar uma de suas fórmulas preferidas: “Eu não criei a gafieira, mas conservei a gafieira”. Tal como observou Wilhelm Schapp a respeito das narrativas, o patrão galego está permanentemente envolvido, entretido em histórias, entre fotografias e lembranças, em seu salão povoado por rostos familiares e desconhecidos, por viventes e ausentes, por seres sobrenaturais e animais humanizados.³³² Embora “nunca fosse seja ligado em santo”, o patrão da casa noturna tem o mesmo nome do padroeiro de Madri, *San Isidro Labrador*, o pobre e obstinado camponês espanhol que viveu de 1082 a 1172 e que, enquanto rezava, tinha os anjos conduzindo os bois de seu arado.³³³ O santo tem seu lugar na pequena igreja de Bóveda, celebrado com festa e procissão em 15 de maio. A vocação para o trabalho sem descanso é um traço da personalidade de São Isidro.

Com seu tempo fora do tempo, a Estudantina Musical permitiu ao proprietário espanhol não só reconstruir a história das gafieiras cariocas, mas também seu próprio papel como *personalidade pública vocacional*. A crítica do urbanismo oficial Jane Jacobs observa que, a despeito de qualquer saber ou talento especial, essa figura pública das calçadas “precisa apenas estar presente, e é necessário que possua um número adequado de pares. Sua principal qualificação é ser *pública*, conversar com várias pessoas diferentes. É assim que se transmitem as notícias que são do interesse das ruas”.³³⁴ Marco Antonio da Silva Mello e Arno Vogel também se referem a esse conceito de Jane Jacobs e, em seus estudos do bairro do Catumbi, observam que:

“O comerciante, por exemplo, ocupa um lugar potencial de mediação. (...) Existem pessoas das quais se diz que

³³² SCHAPP, 2007: 13-14. Acerca dos estudos de Wilhelm Schapp e da importância das narrativas e “histórias que reabrem histórias” na vindicação de direitos, ver MELLO & VOGEL, 2002: 85-97.

³³³ CONTI, 1999: 211-212; *MUSEO DE SAN ISIDRO*, 2002.

³³⁴ JACOBS, 2000: 73.

‘sabem fazer ambiente’. Mas, ‘fazer ambiente’ é estabelecer relações, é ser, como nos dizia alguém a respeito do *barman* do Armazém, ‘um diplomata’. Um mediador é, desse ponto de vista, um negociador de relações. Alguém que harmoniza e concilia, mas no qual se reconhecem afiliações e lealdades muito bem marcados”.³³⁵

As linhas sucessórias das gafeiras cariocas indicam, portanto, filiações e conflitos internos, a partir de relações de continuidade e de ruptura entre sociedades familiares. A história de Isidro Page Fernández e de seus irmãos “empresários da noite” permite ainda considerar aspectos relativos à imigração, a partir da memória social da colônia espanhola no Rio de Janeiro – vinda, sobretudo, da Galícia – e de sua participação significativa no que podemos chamar de *indústria do acolhimento*: as gafeiras, as boates e cabarés, os bingos e casas de jogos, os hotéis e motéis, as pensões e hospedarias, as confeitarias e padarias, os restaurantes e bares, as tabernas e adegas da metrópole carioca (ver anexo: Mapas 19 a 23).

De acordo com os estudos históricos de Herbert S. Klein, cerca de 750 mil espanhóis entraram no Brasil nos séculos XIX e XX, representando o terceiro maior fluxo imigratório recebido, atrás apenas dos portugueses e italianos.³³⁶ Embora o Rio de Janeiro seja o segundo estado a receber mais espanhóis, somando 27 mil nos registros consulares em 1979 – bem atrás de São Paulo, com 182 mil imigrantes, mas na frente do Rio Grande do Sul e da Bahia – poucas são as marcas mais visíveis de sua presença na cidade. O pesquisador Claudio Aguiar observa, no entanto, que “a coletividade espanhola radicada no Rio de Janeiro, apesar de não ser a mais numerosa (11,4%), talvez seja a que melhor disfruta de condições socioeconômicas”.³³⁷ Isso resulta do fato de estarem diretamente ligados à *indústria do acolhimento*, atuando em endereços comerciais conhecidos, em uma cidade com grande vocação para o turismo.

A imigração espanhola no Brasil obteve seu primeiro grande impulso no período de 1890 a 1930, com o desenvolvimento das fazendas de café no oeste de São Paulo. Em seguida, houve mais dois fluxos migratórios expressivos: durante a guerra civil

³³⁵ MELLO, VOGEL, SANTOS *et al.*, 1981: 87.

³³⁶ KLEIN, 1994: 36.

³³⁷ AGUIAR, 1991: 194-195.

espanhola, de 1936 a 1939, e outro ainda maior nas décadas de 1950 e 1960, sob o regime fascista do general Francisco Franco.³³⁸ Apesar do forte catolicismo dos espanhóis, pelo que consta, não há festas ou santos celebrados por esses imigrantes nas ruas do Rio de Janeiro ou em outras cidades brasileiras que os acolheram. Suas celebrações, na maior parte das vezes, são restritas aos clubes e centros espanhóis, diferente do que ocorre com grande pompa nas colônias portuguesa, italiana, alemã e japonesa, com visibilidade no espaço público e forte inscrição nos calendários regionais.

Uma das características mais marcantes da imigração galega para a América do Sul – tanto para o Brasil quanto para a Argentina, seu destino mais comum – foi sua rápida assimilação logo na primeira geração, se estabelecendo como uma *imigração silenciosa*.³³⁹ Por sua presença tão discreta, há uma espécie de *colônia invisível* dos espanhóis no Rio de Janeiro e em Niterói, formada sobretudo por galegos. Muitas vezes, esses são confundidos com portugueses, por sua interessante proximidade linguística maior com nossa língua do que com o castelhano, o que os torna ainda menos perceptíveis. São grandes entusiastas da cidade que os acolheu: “aqui tem muita coisa boa”, “o *Rio de Xaneiro é unha marabilla*”, são frases comuns proferidas pelos imigrantes galegos.

Entre as instituições mantidas pela colônia ibérica na metrópole carioca, estão o *Hospital Espanhol*, na Rua Riachuelo, criado em 1928 pela *Sociedade Espanhola de Beneficência*; a *Sociedade Recreio dos Anciãos* e a *Residência Santiago Apóstol*, na Tijuca; a *Casa de España*, no bairro do Humaitá, com 25 anos de atividades; e o *Clube Español de Niterói*, no bairro de Itaipu.³⁴⁰ Na *Casa de España*, os galegos se reúnem aos domingos para o jogo de *chinchón* com baralho espanhol, com regras relativamente simples que equivalem à cacheta no Brasil, um exercício de decisão rápida e de contabilidade. Em visita realizada em novembro de 2009, observei que é no jogo que os imigrantes falam mais entre si em galego. Pelo calor das discussões e constantes

³³⁸ Acerca da história da imigração espanhola no Brasil e suas distintas fases, ver AGUIAR, 1991: 149-179; KLEIN, 1994: 35-94; MARTÍNEZ, 2000: 239-271; e QUINTELA, 2002.

³³⁹ Expressão utilizada para considerar o caso dos portugueses na França e sua rápida integração, segundo Marc Breviglieri. Agradeço ao professor e pesquisador pelo comentário.

³⁴⁰ Sobre a atuação das organizações espanholas no Brasil, ver AGUIAR, 1991: 181-202. A respeito dos espanhóis na cidade de Niterói e seu envolvimento em atividades do *Clube Español de Niterói*, recomenda-se a pesquisa das professoras Ana Maria Mauad e Ângela de Castro Gomes, realizada pelo LABHOI-UFF em parceria com a Prefeitura, com a publicação de 16 entrevistas com imigrantes da cidade. MAUAD & GOMES, 2006: 13-26. Para a análise da história de vida de uma galega estabelecida como dona de salão de beleza no Flamengo, ver GUIMARÃES, 2000: 139-163.

palavrões, o clube tem uma interessante distinção espacial: um salão de jogos masculino e outro exclusivo para senhoras!³⁴¹

F. B. Veiga, 11/Set/2010, 08/Dez/2009, e 14/Nov/2009.



Fotos 4.68 e 4.71 – A bandeira na fachada dos hotéis e o ambiente de taberna dos bares revelam a discreta presença dos galegos na cidade. Aos domingos na *Casa de España*, seus proprietários se reúnem para partidas de *chinchón* com baralho espanhol.

A última grande leva de imigrantes, portanto, já não era mais para abastecer as fazendas de café, como na virada do século XX, nem as indústrias, como no caso dos operários e artesãos urbanos de inclinação anarquista ou socialista. Os espanhóis das décadas de 1950 e 60 vieram para o Brasil partindo de seu meio rural em crise, em um período de dificuldades econômicas e estímulos do governo franquista à remessa de

³⁴¹ A *Casa de España* é resultado da fusão da *Casa da Galícia*, criada em 1947, com o *Clube Espanhol do Rio de Janeiro*, fundado quatro anos depois. Agradeço ao colega Paulo Afonso Velasco pela providencial apresentação ao diretor Jesus Calviño, que me proporcionou uma série de conversas com imigrantes galegos no dia 14 de novembro de 2009. Entre os entrevistados, estão os senhores Pedro Enrique Duran TORRES, Enrique Babio SANCHEZ, Jesus Labandeira MIÑONES e Agustín Redondo LÓPEZ. Agradeço também aos senhores participantes do animado jogo de baralho espanhol, que permitiram minha presença e a realização de fotografias.

divisas. Porém, diferente de situações anteriores em que havia subsídios do governo, os galegos vieram por conta própria, aderindo à chamada *imigração espontânea*, sobretudo com o fim das restrições na legislação brasileira dessa época.

Muitos imigrantes galegos como Isidro Page Fernández conseguiram seus primeiros trabalhos como garçons, copeiros, *barmen* e camareiros em bares, restaurantes e hotéis, vivendo numa metrópole pela primeira vez em terra estrangeira, um duplo estranhamento. Assim, se fixaram em diversas cidades portuárias brasileiras, como Santos, Rio de Janeiro, Niterói, Salvador, Recife, Belém e Porto Alegre, e puderam contar com redes de solidariedade de uma imigração em etapas. Em pouco tempo, por sua incrível capacidade de poupar, acumularam recursos e logo passaram a adquirir cotas em sociedades e a administrar seus próprios negócios.

Estima-se que 70% dos hotéis de três e quatro estrelas, 40% dos motéis e 20% dos restaurantes cariocas sejam de proprietários espanhóis.³⁴² Na comédia musical “Ópera do Malandro”, Chico Buarque criou o personagem Fernandes de Duran, dono de uma rede de bordéis na Lapa, cujo nome parece evocar suas origens ibéricas. Explorando a confusão comum entre o português e o galego, o imigrante aparece como um dos personagens de abertura da peça teatral, dono de um botequim envolvido na sucessão crescente de golpes e retaliações desencadeados por um pequeno delito:

“O malandro/ Na dureza/ Senta à mesa/ Do café/ Bebe um gole/ De cachaça/ Acha graça/ E dá no pé/ O garçom/ No prejuízo/ Sem sorriso/ Sem freguês/ De passagem/ Pela caixa/ Dá uma baixa/ No português/ O galego/ Acha estranho/ Que o seu ganho/ Tá um horror/ Pega o lápis/ Soma os canos/ Passa os danos/ Pro distribuidor...”³⁴³

É de se observar que restaurantes e bares que figuram entre os mais tradicionais no Rio de Janeiro, como o *Amarelinho* na Cinelândia, a *Casa Villarino* no Castelo, o *Paladino* na Avenida Marechal Floriano, o *Cosmopolita* e o *Nova Capela* na Lapa, a *Taberna da Glória*, o bar *Picote* e o restaurante *Majórica* no Flamengo, o *Manolo* em

³⁴² PAIXÃO, in: *VEJA*, 03/Nov/1999.

³⁴³ BUARQUE, 1978: 21; 28. A música foi gravada pelo MPB4 no disco “Ópera do Malandro”, de Chico Buarque (Philips/ Polygram, 1978).

Botafogo, o *Shirley* no Leme, o *Cervantes* em Copacabana e o *Álvaro's* no Leblon, entre tantos outros, são de propriedade de galegos espanhóis. Muitas dessas casas figuram nas diferentes edições do conceituado guia Rio Botequim, entre os “50 bares e restaurantes com a alma carioca”.³⁴⁴ Atuando por trás dos balcões ou nos bastidores, em escritórios e depósitos de mercadorias, administram locais considerados “símbolos da noite carioca”, endereços que representam a própria vocação boêmia da cidade. Por trás dos balcões, os galegos recebiam personalidades ilustres em seus estabelecimentos. Foi no *Cosmopolita* dos irmãos Jorge, Juan e Joaquim Tuñas Souto que surgiu a clássica receita do filé à Oswaldo Aranha, criada pelo próprio político e diplomata.³⁴⁵ Em uma mesa do *Villarino*, Lúcio Rangel sugeriu o encontro entre Vinicius de Moraes e Tom Jobim para a produção da peça musical *Orfeu da Conceição* em 1956, quando o poeta e o músico selaram uma das mais importantes parcerias da música brasileira.³⁴⁶

Entre os endereços nobres da boemia, estão o Elite e a Estudantina, as duas últimas gafeiras que resistem ao tempo no centro do Rio. Do exercício da hospitalidade cotidiana em torno do Caminho de Santiago, com diversas ramificações cruzando sua terra natal, os imigrantes galegos, de hóspedes na “terra nova”, inverteram os papéis e se converteram em anfitriões profissionais. Envolveram-se de modo tão expressivo na *indústria do acolhimento* que, durante a entrevista com Agustín Redondo López, um dos empresários galegos mais bem-sucedidos do Rio de Janeiro, que enriqueceu na década de 1970 ao obter a concessão de todos os bares do Pão de Açúcar e do Maracanã, me deparei com o fato de que um de seus hotéis, o *Tower Icaraí Hotel*, era bastante familiar para mim e meus colegas antropólogos.³⁴⁷ Afinal, ali os professores estrangeiros convidados pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense ficam hospedados, onde, por diversas vezes, me encontrei com Daniel Cefai e com Laurent Thévenot em suas visitas ao Brasil.

No final da entrevista na *Casa de España*, Agustín deu um banho de uísque *Black Label* sobre meu mapa da Galícia. Percebi, no pequeno acidente, um significado simbólico. As histórias de vida dos imigrantes revelam trajetórias de rápida ascensão social que culminaram em figuras emblemáticas como a do empresário José Oreiro, o

³⁴⁴ THIAGO DE MELLO, 2004.

³⁴⁵ NOLASCO & SIGILIANO, in: *LÁ NA LAPA*, 26/Set/2005.

³⁴⁶ O livro de memórias de Fernando Lobo considera especialmente a importância da *Casa Villarino*, situada na esquina da Avenida Presidente Wilson com Avenida Calógeras, como ponto de encontro certo de músicos, artistas, jornalistas, escritores e intelectuais nas décadas de 1950 e 1960. LOBO, 1991: 11-18. Sobre o encontro de Tom e Vinicius, ver CASTRO, 1990: 116-120.

³⁴⁷ Entrevista com Agustín Redondo LÓPEZ, 14/Nov/2009.

ex-garçon dono da rede *Windsor Hotéis*, com dez unidades espalhadas pela cidade, entre eles o elegante *Hotel Guanabara*, na Avenida Presidente Vargas, e o novo *Windsor Atlântica* no lugar do antigo *Le Méridien*; e Pedro Gonzalez, que já foi considerado individualmente o maior proprietário de restaurantes do Rio de Janeiro.³⁴⁸ Da segunda geração, destaca-se a figura midiática de Vera Loyola, ícone das chamadas “emergentes” da Barra da Tijuca, que herdou do pai espanhol Ignácio Loyola o *Motel Vip’s*, na Avenida Niemeyer, o mais antigo em funcionamento na cidade.³⁴⁹

Alguns empresários galegos, no entanto, também se envolveram em escândalos, migrando das colunas sociais para as páginas policiais. O caso mais famoso é o de Chico Recarey, que começou a vida como camareiro, ex-sócio de José Oreiro e Pedro González em empreendimentos de sucesso. Dono de casas como a *Pizzaria Guanabara*, o *Scala*, o *Asa Branca* e a boate *Help*, era considerado na década de 1980 “o rei da noite do Rio”. Seu prestígio era tal que a casa noturna *Asa Branca* foi inaugurada na Lapa pela realeza espanhola, com Juan Carlos I e Sofia sendo recebidos em grande recepção oficial.³⁵⁰ Na última década, no entanto, Recarey foi acusado e condenado em diversos processos judiciais, por crimes de sonegação de impostos e exploração da prostituição.

Mas o caso que mais abalou a imagem pública dos empresários galegos na cidade foi, sem dúvida, o naufrágio do *Bateau Mouche* na baía de Guanabara, em 31 de dezembro de 1988, resultando na morte de 55 pessoas. A empresa tinha como sócios majoritários os espanhóis Faustino Puertas Vidal e Avelino Fernandez Rivera e o português Álvaro Pereira da Costa, e outros tantos galegos envolvidos no negócio. Condenados a quatro anos de prisão, os acionistas da empresa fugiram para seus países de origem. As indenizações às vítimas nunca foram pagas, sendo esse considerado um dos casos mais emblemáticos de morosidade da justiça brasileira.³⁵¹ Isidro me contou que, naquele mesmo ano, comunicou sua esposa que iriam passar a festa de fim de ano em alto mar, mas ela imediatamente recusou a proposta: “Iam umas 30 ou 40 pessoas no

³⁴⁸ PAIXÃO, in: *VEJA*, 03/Nov/1999; FORNETTI, in: *FOLHA de S. PAULO*, 01/02/2011.

³⁴⁹ Sobre os proprietários de motéis de origem espanhola e seu modo de administrar os negócios, ver GUIMARAENS & CAVALCANTI, 1982: 97-103. Para uma análise sociológica do “ethos” emergente no Rio de Janeiro, ver LIMA, 2007: 175-202.

³⁵⁰ O *Scala* foi inaugurado em 1982 no Leblon e acaba de se transferir para o Centro, após decisão judicial que obrigou a devolução do imóvel ao Governo do Estado. Em 2010, a boate *Help* foi desapropriada para a construção da futura sede do *Museu da Imagem e do Som*. E o *Asa Branca*, uma das primeiras casas noturnas da Lapa, acaba de mudar seu nome para *Majestade Show*. Sobre a ascensão e queda de Chico Recarey, ver PAIXÃO, in: *VEJA*, 03/Nov/1999; AMEIXEIRAS, in: *LA VOZ DE GALICIA*, 31/Jan/2008; LIMA, in: *O GLOBO*, 07/Jan/2010.

³⁵¹ BELCHIOR, in: *FOLHA DE S. PAULO*, 28/Dez/2008.

Bateau Mouche, eu já tinha combinado tudo. Saiu uma briga miserável entre nós. No final, telefonei para todo mundo e disse que não iria mais. Foi uma briga santa, nós nunca mais brigamos e, desde então, nunca mais saí de casa no *réveillon!*”³⁵²

Além do envolvimento com negócios ilícitos e escândalos nos jornais, a concorrência nos negócios e a alta competição também parecem produzir seus efeitos negativos entre os imigrantes. Um dos galegos com quem conversei na *Casa de España* disse que não vai mais à Estudantina, porque “lá não se pode fazer nada, nem beijar na boca, nem pegar na bunda”, se referindo com desprezo aos “estatutos da gafeira”. É interessante notar que Isidro Page não frequenta os espaços de sociabilidade dos espanhóis no Rio de Janeiro, preferindo manter-se isolado. São moralidades distintas que parecem se chocar:

“A colônia espanhola, eu acho muito desunida. Eu sou sócio do clube espanhol, mas já tem uns dez anos que eu não vou lá. E eu vejo que ali cada um quer ser o mais importante e, a mim, essas são coisas que não me agradam. Acho que o indivíduo é importante porque é importante, não porque quer ser o mais importante. Importantes somos todos, depende da humildade de cada um. E eu não deixo minha humildade velha não!”³⁵³

Os irmãos da família Page Fernández também já tiveram, além do *Café e Bar Alegria* e da *Gafeira Elite*, o *Restaurante Recreio do Leblon* e uma churrascaria no Méier, diversificando seus negócios. Entre 1994 e 1995, após a reforma que ampliou a escadaria e alterou a localização do palco e do escritório de *seu* Isidro, a Estudantina incorporou o salão térreo do sobrado, no nº. 81 da Praça Tiradentes, onde antes funcionaram lojas da *Coroa Bratel*, do *Baú da Felicidade* e do *Mundo dos Plásticos*. Ali Isidro abriu com sucesso a *Churrascaria e Restaurante Estudantina*, cujas atividades interrompeu em razão de seus problemas de saúde.³⁵⁴ Em 2009, mais uma

³⁵² Entrevista com Isidro Page FERNÁNDEZ, 03/Mar/2008.

³⁵³ *Idem, ibidem.*

³⁵⁴ Entrevista com Paulo Roberto dos Santos de SOUZA, 20/Out/2009; entrevista com Isidro Page FERNÁNDEZ, 28/Mar/2008.

vez, tentou reabrir seu restaurante no térreo com o nome de *Estudantina Grill*, mas teve que encerrar as atividades pelo movimento fraco e por dificuldades de gerenciamento.

Para manter a gafeira em funcionamento, seu proprietário conta que já gastou mais de um milhão de reais só em reformas na estrutura do imóvel que não lhe pertence. Em uma dessas reformas, instalou postes de ferro pelo salão, sustentando o piso do terceiro andar que ameaçava ruir. “A minha paixão está aqui”, afirmou Isidro em um de nossos encontros. O comerciante espanhol vive o drama do futuro incerto de um salão de dança que se converteu no negócio de sua vida, onde conheceu sua esposa em noite de baile, investiu os recursos de uma vida de trabalho e dedicou tantos anos de empenho. Por suas dificuldades cotidianas tentando conservar uma gafeira com características do passado, diante das possibilidades cada vez mais diversas de lazer no Centro da cidade, o pesquisador musical Sérgio Cabral declarou em nossa conversa:

“Eu acho, no fundo, o Isidro um herói! Porque a Estudantina foi inflada pela moda no tempo do Zicartola e depois a classe média abandonou, ficou só um resíduo lá frequentando. Não era um resíduo capaz de sustentar uma casa...”.³⁵⁵

O imóvel datado de 1895 que a Gafeira Estudantina ocupa é de propriedade de uma ordem religiosa, assim como diversos outros prédios do Centro. Calcula-se que 10% dos imóveis da Praça Tiradentes e de seu entorno pertençam a irmandades religiosas, incluindo, é claro, os edifícios das próprias igrejas históricas: há ali propriedades da Santa Casa da Misericórdia, do Santíssimo Sacramento, da Ordem Terceira do Carmo, da Nossa Senhora da Lampadosa, da Santa Cruz dos Militares, entre outras.³⁵⁶ Se a gafeira, tal como foi criada pelo comerciante galego, nos remete a um tempo antigo, sobretudo pelo próprio sobrado em si e pela memória construída da casa noturna, os confrades proprietários desse e de outros sobrados vizinhos nos convidam a ir além, considerando o Rio de Janeiro dos tempos coloniais e imperiais.

A Venerável e Arquiepiscopal Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo existe no Rio de Janeiro desde 1648, sendo uma das irmandades mais antigas do

³⁵⁵ Entrevista com Sérgio CABRAL, 19/Out/2009.

³⁵⁶ LODI, DUARTE & BRILHANTE, 2005: 82.

Brasil. Entre 1755 e 1770, construiu a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo na Rua Direita (atual Rua Primeiro de Março), vizinha de um templo ao qual está historicamente ligado, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé. Mais de um século depois de construído, o hospital mantido pela ordem foi transferido para a Rua Riachuelo em 1870, onde funciona até hoje. Além do hospital e da igreja, a irmandade também administra um dos cemitérios do bairro do Caju e também construiu o *Memorial do Carmo*, um edifício que funciona como “cemitério vertical”, o único do gênero na cidade.³⁵⁷ O memorialista Vivaldo Coaraci conta que a presença da Ordem do Carmo na Praça Tiradentes antecede mesmo sua existência, quando se fixaram as primeiras grandes propriedades além dos limites da cidade colonial, que terminava na Rua da Vala, atual Uruguaiana. Segundo o autor:

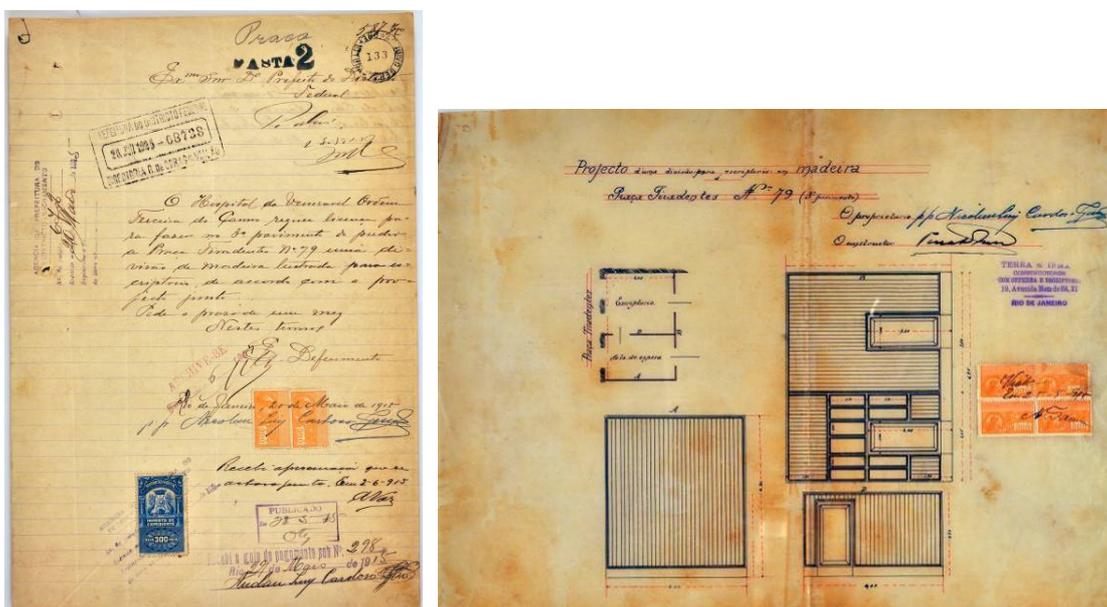
“Essa planície alagadiça que compreendia toda a vasta área desde o mar às encostas do Morro do Desterro (Santa Teresa), estendendo-se até o Mangue, era a boca do sertão. Indivisa e contínua, chamou-se inicialmente o Campo da Cidade. Era rossio ou bem comum, onde os moradores soltavam, a pastar, as suas vacas leiteiras. (...) E o Campo da Cidade assim ficou, inculto e desabitado, como se fora o quintal da povoação, por mais uns cinquenta anos, até o fim do século XVII. (...)”

Já em começos do século XVIII uma vasta extensão de terras estava aforada ao Dr. João Mendes de Almeida que, em 1709, a cedia a seu cunhado Paulo Carvalho da Silva. Em 1764, passou essa chácara à posse da Ordem do Carmo de que tirou o nome pela qual ficou conhecida e que é mencionado em velhas escrituras [Campo de São Domingos]. Formavam essas terras os limites do que depois veio a ser o Rossio na face compreendida entre as atuais Ruas do Visconde do Rio Branco e da Constituição e estendiam-se até o Campo de Sant’Ana (...).

³⁵⁷ CARVALHO, 2009: 71-76; *CASA DE OSWALDO CRUZ*, 2011.

No ângulo cujos lados as duas propriedades formavam ficava uma área que parece ninguém pretendia por aproveitável. (...) Nesse pantanal abandonado e desprezado, onde ninguém os viria incomodar, ergueram os seus míseros e toscos casebres de moradia os ciganos. E por isso ficou sendo conhecido como Campo dos Ciganos. Veio a ser depois o Largo do Rossio”.³⁵⁸

Acervo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2011.



Docs. 28 e 29 – Solicitação do Hospital da Venerável Ordem Terceira do Carmo, em 20 de maio de 1915, para obras no terceiro andar da Praça Tiradentes, n.º 79.

Desde os tempos de D. João VI, o antigo rossio passou a despontar como um dos grandes palcos da vida cultural da cidade em torno das festas promovidas pelos ciganos *calon*, despertando a atenção da corte aos primeiros moradores dessa região pantanosa para onde se dirigiu a expansão urbana do Rio de Janeiro rumo à Cidade Nova.³⁵⁹ É interessante pensar no quanto a proclamada imagem da alegria dos ciganos, de seu espírito musical e ritmo efusivo, pode ter contribuído para as primeiras representações

³⁵⁸ COARACI, 1988: 72-75.

³⁵⁹ Sobre os ciganos *calon*, de origem ibérica, e sua expressão cultural, política e econômica no Rio de Janeiro desde os tempos coloniais, ver MELLO, VEIGA, COUTO & ALVES, 2009: 79-92.

da Praça Tiradentes ainda em formação, no processo de construção de seu imaginário e, até mesmo, da própria ideia de uma “cidade boêmia”.

De tal ordem era a associação do lugar com as artes que ali o Príncipe Regente mandou construir, em 1813, o *Real Teatro São João*, primeiro grande palco da cidade, e também o *Real Gabinete Português de Leitura* e a *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*, que funcionou na Travessa das Belas Artes (atual Rua Luís de Camões) e, tempos depois, na Rua do Sacramento (hoje Avenida Passos). A praça recebeu o primeiro monumento erguido na cidade, a estátua equestre de D. Pedro I, produzida por Louis Rochet na França em 1861 com a participação de Auguste Rodin como um de seus assistentes. Durante o Império, o Largo do Rossio passou a se chamar Praça da Constituição e, nos primeiros anos da República, virou Praça Tiradentes, em homenagem ao herói inconfidente que rezara sua última missa na Igreja Nossa Senhora da Lampadosa, condenado à forca perto dali.³⁶⁰ O lugar se fixou como importante área histórica e cultural, desempenhando sua centralidade como área de passagem, circulação e movimento constante. Suas fachadas se converteram em letreiros chamativos e os teatros fervilhavam ao seu redor no início do século XX. As carruagens antigas foram substituídas por bondes que davam a volta na praça e, décadas mais tarde, pelos ônibus que ainda passam por ali.

Além dos dois edifícios vizinhos que a Gafieira Estudantina ocupa na Praça Tiradentes, a Ordem Terceira do Carmo também é proprietária do nº. 87, onde está o *Bilhar Guarany*. O imóvel, em péssimo estado de conservação, teve seu terceiro andar ocupado por habitação coletiva e serve para o dono da gafieira como exemplo do descaso e desinteresse dos confrades proprietários na conservação de seus sobrados. Na Estudantina, Isidro vive um impasse contínuo com a ordem religiosa, em torno das negociações do contrato e exigências cíclicas dos locadores. A “renovação” da Praça Tiradentes, multiplicando o valor dos aluguéis, desperta o interesse dos especuladores e faz com que a pressão imobiliária aumente. O comerciante espanhol, no entanto, alegando investimentos na infraestrutura do prédio que a ordem não teria como ressarcir em caso de rompimento do contrato, confidencia em entrevista sua estratégia de resistência: “Se me despejarem daqui, eu convoco toda a imprensa e os artistas, porque a Gafieira Estudantina é um mito!”³⁶¹

³⁶⁰ OLIVEIRA, 2000. Para uma iconografia histórica da Praça Tiradentes, ver REZENDE, 2003.

³⁶¹ Entrevista com Isidro Page FERNÁNDEZ, 28/Mar/2008.

De tempos em tempos, a Estudantina enfrenta não só problemas com os proprietários do imóvel, ávidos em oferecer imóveis para locação sem IPTU no Centro, mas também precisa lidar com fiscais, com multas por barulho, com arrecadações do ECAD e, além de tudo, com as reduções cíclicas do público pagante. Usando o mesmo argumento de seus predecessores nas reportagens de jornais, Isidro culpa a “invasão” dos ritmos estrangeiros e o apelo das danceterias pela redução do público da gafieira. No entanto, a concorrência mais ativa vem não das discotecas eletrônicas, mas da própria Lapa renovada, oferecendo um polo atrativo muito mais variado em opções e sofisticado em seus ambientes para quem gosta de samba e de dança de salão.

Na luta por sua manutenção, a Gafieira Estudantina tem um público relativamente pequeno, se comparado, por exemplo, à vizinha Rua do Lavradio, capaz de mobilizar turistas e grandes filas de frequentadores na porta de seus estabelecimentos. A competição é vista como desleal pelo proprietário espanhol, um comerciante à moda antiga, motivando uma forte oposição à própria gestão das políticas de “renovação urbana” em que seus concorrentes estão diretamente envolvidos. A disputa, o ciúme, a intriga aparecem, ora de forma velada, ora de modo explícito, na regulação entre a proximidade e a distância com a região vizinha. Isidro, mesmo tendo fundado a Associação Cultural e Comercial da Praça Tiradentes e Adjacências – APTA, palco também de conflitos internos, deixou de participar das reuniões do Polo Novo Rio Antigo, que reúne empresários envolvidos em projetos de renovação urbana, pois, segundo ele, todas as discussões se dirigiam exclusivamente para a gestão da Lapa.

As disputas políticas em torno do projeto de “revitalização” urbana da Praça Tiradentes, por um lado desencadeiam novas formas de associativismo local em consonância com as alterações e, por outro, alimentam o fantasma de um processo de *mudança social dirigida* nos antigos moradores, comerciantes e usuários da praça.³⁶² Desde 2005, um grupo de empresários bem-sucedidos passou a se organizar nesse polo cultural e gastronômico que se estende da Lapa até a Cinelândia e a Praça Tiradentes, reconhecido oficialmente pela Prefeitura do Rio de Janeiro. De práticas associativas para a realização da Feira Rio Antigo, na Rua do Lavradio,³⁶³ a uma agenda de propostas de “requalificação urbana”,³⁶⁴ o polo que se converteu em um poderoso grupo

³⁶² MELLO & VOGEL, 1989: 3-35.

³⁶³ Sobre a história da Rua do Lavradio e o recente movimento cultural e político irradiado a partir de seus antiquários, ver PINHEIRO & PINHEIRO, 2007.

³⁶⁴ *NOVO RIO ANTIGO*, 2006.

de pressão junto às esferas de poder público, sob a presidência inicial de Plínio Fróes, dono do *Rio Scenarium*, sucedido pelo dançarino e coreógrafo Isnard Manso, dono do *Centro Cultural Carioca*. Depois de uma série de novidades instituídas pelo poder público na Lapa, cujas rápidas transformações foram recentemente estudadas pela antropóloga Haydée Caruso,³⁶⁵ a Praça Tiradentes é a “bola da vez” dos projetos de intervenção urbana, conforme expressão utilizada pelo empresário Plínio Fróes.³⁶⁶ Desse modo, vai se constituindo um “novo Rio antigo”, como o próprio grupo de empreendedores locais se define, atuando nos processos de transformação dos espaços urbanos para fins comerciais e turísticos.

A Praça Tiradentes já havia sido o local escolhido pela Prefeitura do Rio de Janeiro para as intervenções do Programa Monumenta, uma parceria do Ministério da Cultura com o Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID para a recuperação de conjuntos arquitetônicos urbanos de relevante valor histórico em 23 cidades brasileiras.³⁶⁷ Após diversos estudos realizados, a primeira ação concreta do programa na região foi a restauração completa do conjunto escultórico da Praça Tiradentes, concluída em novembro de 2005.³⁶⁸ Depois veio a reforma e a adaptação da *Casa de Bidu Sayão*, no nº. 48, para receber exposições de arte e eventos culturais.³⁶⁹

No nº. 67, inicialmente destinado à construção do *Museu da Cidade*, o imponente *Solar do Visconde do Rio Seco* está em reforma e abrigará a sede do *Centro de Referência do Artesanato Brasileiro* do SEBRAE, em um conjunto de três edifícios. O centro, que já realiza palestras sobre empreendedorismo e estabelece a ponte entre artesãos e empresas interessadas em comercializar seus produtos, já se encontra funcionando desde fevereiro de 2008, em imóvel restaurado no nº. 71, na mesma calçada da Gafieira Estudantina.³⁷⁰ A cada nova iniciativa, o perfil dos frequentadores locais vai mudando consideravelmente. Do lado direito, no nº. 85, uma galeria de exposições de pintura, fotografia e vídeos, a *Durex Arte Contemporânea*, se instalou há alguns anos, trazendo artistas e o público interessado, ao mesmo tempo em que o

³⁶⁵ CARUSO, 2009.

³⁶⁶ SENTO SÉ, in: *VEJA RIO*, 16/Mar/2011.

³⁶⁷ LODI, DUARTE & BRILHANTE, 2005: 17-18.

³⁶⁸ FERNANDES, in *JB*, 23/Mar/2010.

³⁶⁹ *MONUMENTA*, 15/Fev/2008.

³⁷⁰ Agradeço à gestora Marília CHANG, do SEBRAE, pela receptividade em minhas diversas visitas ao centro e também pela entrevista concedida em 10 de junho de 2009.

Programa Monumenta criou um “calendário cultural” paralelo às reformas, celebrando a “hora de renascer”.³⁷¹

Investimentos do poder público vêm atraindo o comércio sofisticado para a Praça Tiradentes, que começa a ter seus velhos casarões remodelados e a receber primeiros bares “pés-limpos” e filiais de restaurantes como a *Adega do Pimenta*, de Santa Teresa, a *Buxixo Choperia*, da Tijuca, e a *Galeteria Gaspar*, além da moderna casa de festas *Espaço Acústica*, seguindo as mesmas convenções estéticas da Lapa “renovada”.³⁷² Em matéria de capa do caderno *Rio Show* do jornal *O Globo* há mais de três anos, com o título “Nova Luz sobre a Tiradentes”, o empresário Plínio Fróes já declarava em tom profético: “Estamos apostando todas as fichas na Tiradentes. A praça é lugar do futuro. Alugamos antes mesmo de saber o que faremos lá”.³⁷³ Desde então, o dono do *Rio Scenarium* mantém fechados dois sobrados, com suas portas emparedadas, somente aguardando a conclusão das reformas urbanísticas para abrir novas casas de espetáculo, próximas à Gafieira Estudantina.

F. B. Veiga, 21/Ago/2009 e 15/Out/2010.



Fotos 4.72 e 4.73 – O fim do namoro na calçada com a venda do *Hotel Paris*, na Avenida Passos, nº. 7. Na fachada, um anúncio indica o mercado imobiliário aquecido.

³⁷¹ BRAGA, 2007: 11-19.

³⁷² SENTO SÉ, in *VEJA RIO*, 16/Mar/2011.

³⁷³ *O GLOBO*, *Rio Show*, 24/Ago/2007.

Um marco para as transformações recentes da Praça Tiradentes, no entanto, foi a inauguração do vistoso *Hotel Formule 1 Rio de Janeiro*, da rede *Accor Hotéis*, em abril de 2007. A proposta da rede francesa era trazer para a cidade o “conceito supermoderno de hospedagem” já implantado em todos os continentes do mundo. São quartos para uma a três pessoas com tarifas acessíveis, a um preço fixo de R\$ 145, equipados com TV, pia de cozinha e bancada de trabalho. O café da manhã, se desejado, deve ser pago à parte.³⁷⁴ A recepção impessoal, semelhante a um guichê de companhia aérea, sem espaços de sociabilidade ou móveis aconchegantes, obriga a alta circulação de hóspedes. De fato, trata-se de um novo tipo de hospedagem, bastante distinto dos antigos hotéis baratos de encontros e pensões para solteiros de proprietários galegos no entorno da Praça Tiradentes, com diárias dez vezes menores para quartos sem televisão e banheiros no corredor. O vistoso arranha-céu que abriga o *Formule 1* vem mudando consideravelmente as concepções de hospedagem da Praça Tiradentes, tal como ocorreu com os bares após a explosão comercial da Rua do Lavradio, da Rua Mem de Sá e, atualmente, da Avenida Gomes Freire, na Lapa. Em meio às obras do Programa Monumenta, com a especulação imobiliária em alta e imóveis comerciais disputados por novos investidores, a Praça Tiradentes voltou a ser tema de diversas reportagens entusiásticas de revistas e jornais,³⁷⁵ arautos das novas mudanças:

“Como uma onda, as boas iniciativas se propagaram, e a explosão da demanda resultou numa grande valorização dos imóveis. Vendido há um ano por 1,35 milhão de reais à rede La Suite, o Hotel Paris vale hoje quase o triplo. O estabelecimento, que era frequentado por prostitutas, vai ser todo reformado e partirá em busca de outro público-alvo. Uma sala comercial de 200 metros quadrados, negociada em julho por 220.000 reais, acaba de ser vendida por três vezes mais. A valorização serviu para filtrar os pretendentes e trazer atrações interessantes”.³⁷⁶

³⁷⁴ Cf. fôlder publicitário e informações da recepção.

³⁷⁵ Como, por exemplo, MACHADO, in *METRO RIO*, 11/Abr/2011; e VICTOR in *O GLOBO*, 24/Abr/2011.

³⁷⁶ SENTO SÉ, in *VEJA RIO*, 16/Mar/2011.

Assim como na Lapa, o imaginário sobre o local se confunde em meio ao processo de transformação urbana, com altos investimentos procurando livrá-lo do estigma de “área degradada e mal-frequentada”, mas ao mesmo seduzindo jovens pela evocação da velha malandragem, das prostitutas na calçada, dos moradores de rua, das sinucas vazias, dos bares empoeirados, das gafieiras antiquadas. Por um tempo, convivem lado a lado, até que os antigos comércios sucumbem diante das altas ofertas financeiras e cedem lugar à expansão das novidades, ou até que o “calendário cultural” promovido pela “revitalização” seja interrompido e ceda lugar a programas noturnos caros e custos elevados de ingresso e consumação. Assim, como centro de lazer e de cultura para um público mais sofisticado, a Praça Tiradentes recebe novas tintas, novos pincéis e vernizes vindos da Lapa, implicando em um futuro incerto para seus moradores, profissionais do sexo, vendedores ambulantes e pequenos comerciantes à moda antiga, entre eles o próprio dono da Estudantina Musical.

F. B. Veiga, 14/Jan/2011.



Foto 4.74 – Em meio às obras, *seu* Isidro observa a calçada em frente à Gafieira Estudantina, com nova iluminação para atrair o público.

Diante das rápidas transformações urbanas e das incertezas e ameaças trazidas pela especulação imobiliária, o comerciante espanhol procura também, a seu modo, investir nas tentativas de recompor o passado. Logo resolveu iluminar a fachada de

verde e rosa, tentando despertar a atenção do público, uma vez que o canteiro de obras na calçada, com previsão de término para julho de 2011, está dificultando o acesso à Estudantina. Assim, além de tentar encontrar um meio de reformar a gafieira, Isidro quer a todo custo montar o quebra-cabeça da história quase sem registro da Estudantina, em uma tentativa dramática de sobreviver à concorrência comercial e à redução do público, às querelas em torno do aluguel do imóvel e à problemática sucessão do patrimônio que antevê em sua própria família, uma vez que não tem filhos.

O dono da Estudantina é hoje um precursor do lazer no Centro da cidade, antecipando a Lapa em mais de vinte anos ao adotar como estratégia comercial a reinvenção de um antigo salão de dança. De certo modo, seus novos concorrentes também fizeram o mesmo: o *Centro Cultural Carioca* construiu sua memória sobre o antigo *Dancing Eldorado*, que ocupava o mesmo imóvel, assim como o *Rio Scenarium* herdou o salão e a memória do *Clube Humaitá de Dança*. Enquanto isso, o projeto da Prefeitura do Rio propõe a integração de “a manutenção de usos tradicionais existentes no local”, citando como exemplos a Gafieira Estudantina, o *Bilhar Guarany* e a *Sapataria Tic Tac*. Segundo os formuladores da política municipal, “o conceito do projeto museológico a ser implantado é o de ‘museu vivo’, agregando as atividades tradicionais e históricas, verificadas na Praça Tiradentes hoje”.³⁷⁷ Nessa nova e curiosa forma de objetificação do outro, como nos velhos zoológicos humanos do período neocolonial, resta saber que serão os visitantes e quem serão os objetos de exposição nas gafieiras, sinucas e sapatarias...

Este é o momento exato para se acompanhar o processo de mudança social no Centro histórico do Rio, interferindo diretamente na dinâmica das últimas gafieiras, motivo suficiente para se pensar em seu futuro incerto. Uma frase de José Page Fernández, hoje o mais velho dos irmãos, em reportagem comemorativa dos 60 anos da Gafieira Elite assinada por Tim Lopes, resume bem o espírito da família de comerciantes espanhóis que segue dedicando seu trabalho e paixão aos salões populares de dança: “A Elite não é uma fonte de renda. É uma casa de cultura, onde nasceu a gafieira. Nós vamos resitir sempre”.³⁷⁸ A reinvenção da gloriosa Praça Tiradentes, com as novas formas de glamorização do passado e a repentina valorização de seus imóveis, evidencia diferentes interesses em torno de projetos de “revitalização” urbana,

³⁷⁷ LODI, DUARTE & BRILHANTE, 2005: 54.

³⁷⁸ LOPES, in JB, 01/Jul/1990.

envolvendo o Corredor Cultural, o Polo Novo Rio Antigo, as associações e os comerciantes locais. Assim, a ocasião nos permite acompanhar um processo de transformação do espaço público em curso e perceber suas consequências imediatas.

Tais mudanças se relacionam diretamente com a redescoberta do Centro por jovens da classe média carioca e com a sofisticação do novo público da Lapa, atraído por iniciativas comerciais e de lazer noturno que pretendem incorporar a Praça Tiradentes, cada vez mais, no circuito cultural. A partir de um lugar e de um momento privilegiados – a Gafieira Estudantina atual – é possível observar as estratégias de um comerciante no vórtice das transformações urbanas. Isidro Page Fernández já pensou muitas vezes em voltar para a Espanha, onde construiu uma mansão em seu *pueblo* natal, mas acabou optando pela permanência de seu negócio e de seu vínculo com a cidade que tão bem o acolheu. De sua cadeira na calçada, zela pelo lugar que ocupa há 32 anos, mas que, diante de uma série de dificuldades, erros e acertos, ameaças e incertezas, evoca tempos ainda mais antigos. Além do proprietário galego, o *backstage*, os músicos, os dançarinos persistem em torno de uma forma de divertimento urbano que sobrevive na cidade do Rio de Janeiro e que, apesar de tudo, continua exigindo respeito.

F. B. Veiga, 30/Set/2010.



Foto 4.75 – Fim de baile: o segurança Niquinho fecha a porta de ferro da Gafieira Estudantina.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Cláudio. *Os Espanhóis no Brasil: contribuição ao estudo da imigração espanhola no Brasil*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. 244 p.
- ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível: na história do pensamento*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002 [1999]. 216 p. (Col. Antropologia Social)
- ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba*. 2ª. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981 [1968]. 166 p. (MPB Reedições; 5)
- ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. *Ritual, Risco e Arte Circense: o homem em situações-limite*. Brasília: EDUNB, 2008. 314 p.
- ALVES, Andréa Moraes. *A Dama e o Cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. 152 p.
- AMARAL, Luiza Real de Andrade. Das rodas às rádios: um estudo sobre o consumo de pagode no Brasil. In: *Contemporânea*, v. 6, edição 10, nº. 1. Rio de Janeiro: FCS-UERJ, Jan-Jun/2008, pp. 58-70. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_10/contemporanea_n10_luiza_real.pdf. Acesso em 17/Ago/2010.
- ANDERSON, Neils. *The Hobo: the sociology of the homeless man*. Chicago: University of Chicago Press, 1923. 296 p.
- ANTÔNIO, João. A agonia das gafeiras. In: *Livro de Cabeceira do Homem*, nova fase, v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, pp. 19-33.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A Vocação do Prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995 [1993]. 408 p.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993 [1990]. 317 p. (Col. Ofício de Arte e Forma)
- BAROJA, Julio Caro. Galicia. In: *Los Pueblos de España*, 2. Madrid: Alianza Editorial, 2003, pp. 109-130.
- BARTH, Fredrik. *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000. 248 p. (Col. Typographos; 2)
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: GÉRARD, Genette, BARTHES, Roland; TODOROV, Tzvetan et al. *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972, pp. 35-44. (Novas Perspectivas em Comunicação; 3)

- BASTIDE, Roger. Rio de Janeiro e São Paulo em contraste [1957]. In: FERNANDES, Florestan (Org.). *Comunidade e Sociedade no Brasil: leituras básicas de introdução ao estudo macro-sociológico do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1972, pp. 252-259.
- BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. *Balinese Character: a photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1942. 277 p.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds. 25th Anniversary Edition - uploaded and expanded*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2008 [1982]. 412 p.
- _____. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008 [1963]. 232 p. (Col. Antropologia Social)
- _____. *Balinese Character: uma análise fotográfica*, de Gregory Bateson e Margaret Mead. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº. 2. Rio de Janeiro: PPCIS-UERJ, 1996 [1981], pp. 137-143.
- _____. The professional dance musician and his audience. In: *The American Journal of Sociology*, v. 57, nº. 2. Chicago: University of Chicago Press, Set.1951, pp. 136-144.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1936]. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196. (Obras Escolhidas; v. 1)
- BEVILAQUA, Adriana Magalhães; FELIX, Idemburgo Frazão; AZEVEDO, Lia Calabre; MARTINS, Maria Tereza de C. *Clementina, Cadê Você?* Rio de Janeiro: LBA/FUNARTE, 1988. 140 p.
- BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Mirian (Orgs.). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papius, 1998, pp. 197-212.
- BLANCO, Billy. *Tirando de Letra e Música*. Rio de Janeiro: Record, 1996. 223 p.
- BOGARTUS, E. S. Distância social na cidade [1926]. In: PIERSON, Donald (Org.). *Estudos de Organização Social*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1949, pp. 645-652. (Biblioteca de Ciências Sociais; v. IX)
- BOLTANSKI, Luc & THEVENOT, Laurent. *De la Justification: les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991. 483 p. (NRF Essais)
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010 [1998]. 160 p.

- _____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2008 [1979]. 560 p.
- _____. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997 [1996]. 144 p.
- _____. Gostos de classe e estilos de vida [1976]. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, pp. 82-121. (Grandes Cientistas Sociais; 39)
- _____. Introduction: méthode scientifique et hiérarchie sociale des objets. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris: MSH, v. 1, n°. 1, Jan.1975, pp. 4-6.
- BOUZAS, Pemón & DOMELO, Xosé A. *Mitos, Ritos y Leyendas de Galicia: la magia del legado celta*. 11ª. ed. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2009 [2000]. 304 p.
- BRAGA, Sylvia Maria (Org.). *Praça Tiradentes: calendário cultural – Rio de Janeiro – RJ*. Brasília: IPHAN/ Programa Monumenta, 2007. 108 p. (Série Preservação e Desenvolvimento; 3)
- BRANDÃO COUTO, Patrícia de Araújo. *O direito ao lugar: situações processuais de conflito na reconfiguração social e territorial do município de Itacaré - BA*. Tese (Doutorado em Antropologia). Niterói: PPGA-UFF, 2007. 361 p.
- BREVIGLIERI, Marc. De la cohésion de vie du migrant: déplacement migratoire et orientation existentielle. In: *Revue Européenne des Migrations Internationales*, v. 26, n°. 2. Poitiers: MSHS, 2010, pp. 57-76.
- BROMBERGER, Christian (Dir.). *Passions Ordinaires: du match de football au concours de dictée*. Paris: Éditions Bayard, 1998. 544 p.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970 [1968]. 152 p.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978. 248 p.
- BURKE, Keneth. *A Rhetoric of Motives*. 2ª. ed. Berkeley: University of Califórnia Press, 1969 [1950]. 356 p.
- BURKE, Peter. *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays in perception and communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 292 p.
- CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008. 255 p.
- _____. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007. 320 p.
- _____. *Elizete Cardoso: uma vida*. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d. [1994]. 404 p.

- _____. *As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. 159 p.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1972]. 150 p.
- CAMPOS, Alice Duarte Silva de; GOMES, Dulcinéa Nunes; SILVA, Francisco Duarte; MATOS, Nelson. *Um Certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1983. 245 p. (MPB, 11)
- CAMPOS, Conceição. *A Letra Brasileira de Paulo César Pinheiro: uma jornada musical*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. 416 p.
- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001 [1964]. 376 p. (Col. Espírito Crítico)
- CARRETERO, Andrés M. *Tango, Testigo Social*. Buenos Aires: Peña Lillo; Ediciones Continente, 1999. 160 p. (Col. La Cultura Mistonga)
- CARUSO, Haydée G. C. *Entre Ruas, Becos e Esquinas: por uma antropologia dos processos de construção da ordem na Lapa carioca*. Tese (Doutorado em Antropologia): Niterói, RJ: PPGA-UFF, 2009.
- CARVALHO, Orlindo José de. *Templos Católicos do Rio de Janeiro - Manual*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2009. 640 p.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos Nossos Gestos*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987 [1976]. 260 p. (Col. Reconquista do Brasil, 2ª. série; v. 104)
- CASTRO, Elizabeth Amorim de. *O Leprosário São Roque e a Modernidade: uma abordagem da hanseníase na perspectiva da relação espaço-tempo*. Dissertação (Mestrado em Geografia). Curitiba: PPGGeografia-UFPR, 2005. 135 p.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio, 2004. 120 p. (Perfis do Rio; v. 13).
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa-nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 464 p.
- CASTRO FARIA, Luiz de. Viajar [1942]. In: *Antropologia – Escritos Exumados 2: dimensões do conhecimento antropológico*. Niterói, RJ: EdUFF, 1999, pp. 299-301. (Col. Antropologia e Ciência Política; 19)
- CEFAÏ, Daniel. Como uma associação nasce para o público: vínculos locais e arena pública em torno da Associação La Bellevilleuse em Paris. In: CEFAÏ, Daniel; MELLO, Marco

- Antonio da Silva; VEIGA, Felipe Berocan & MOTTA, Fábio Reis. *Arenas Públicas: por uma etnografia da vida associativa*. Niterói: EDUFF, 2011 (no prelo). 424 p.
- CERTEAU, Michel de & GIARD, Luce. Os fantasmas da cidade. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. *A Invenção do Cotidiano. 2. Morar, cozinhar*. 7ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008 [1980], pp. 189-202.
- CHINELLI, Filippina. *Acusações e desvio em uma minoria*. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Desvio e Divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974, pp. 125-144. (Col. Antropologia Social)
- COARACY, Vivaldo. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. 3ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988 [1955]. 404 p. (Col. Reconquista do Brasil, 2ª. série; v. 132)
- COHEN, Alberto A. *Ouvidor, a Rua do Rio*. Rio de Janeiro: AACohen, 2001. 128 p.
- CONTI, Dom Servilio. *O Santo do Dia*. 7ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999 [1983]. 594 p.
- CORAÚCCI, Carlos Henrique. *Orquestra Tabajara de Severino Araújo: a vida musical da eterna big band brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009. 304 p.
- COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001. 255 p.
- COSTA LIMA, Vivaldo da. Os Obás de Xangô. In: *Revista Afro-Ásia*, nº. 2/ 3. Salvador: CEAO-UFBA, 1966, pp. 5-36.
- COSTA PINTO, Luiz A. *O Negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998 [1953]. 308 p.
- COULON, Alain. *A Escola de Chicago*. Campinas, SP: Papyrus, 1995 [1992]. 132 p.
- CRESSEY, Paul G. *The Taxi-Dance Hall: a sociological study in commercialized recreation and city life*. Chicago: University of Chicago Press, 1932. 300 p. (The University of Chicago Sociological Series)
- CUNHA, Neiva Vieira da. *Viagem, Experiência e Memória: narrativas de profissionais da saúde pública dos anos 30*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. 330 p.
- CUNHA, Neiva Vieira da & THIAGO DE MELLO, Pedro Paulo. Libaneses e chineses: sucessão, conflito e disputa numa rua de comércio do Rio de Janeiro. In: *Anuário Antropológico/2005*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2006, pp. 155-169.
- DALLARI, Dalmo de Abreu. *A Constituição na Vida dos Povos: da Idade Média ao Século XXI*. São Paulo: Saraiva, 2010. 360 p.

- DAVIES, Frank Andrew. A vida associativa do negro no Rio de Janeiro (1940-1950): uma interpretação a partir das obras de Costa Pinto e Sonia Giacomini. In: *Revista Habitus*, v. 5, n.º. 1. Rio de Janeiro: IFCS-UFRJ, Mar.2008, pp. 69-80. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~habitus/5vidanegrorj.htm>. Acesso em 30/Abr/2009.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1999 [1984]. 352 p.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976 [1966]. 238 p. (Debates; 120)
- DRUMMOND, Teresa. *Enquanto Houver Dança: biografia de Maria Antonietta Guaycurús de Souza, a grande dama dos salões*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004. 216 p.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Alguma Poesia*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002 [1930]. 156 p.
- DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. 2ª. ed. São Paulo: EDUSP, 1997 [1966]. 418 p. (Col. Ponta; 6)
- DURKHEIM, Émile. *A Educação Moral*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008 [1903]. 272 p.
- DURKHEIM, Émile & MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação [1902]. In: RODRIGUES, José Albertino (Org.). *Émile Durkheim: sociologia*. 9ª. ed. São Paulo: Ática, 2004, pp. 183-203. (Grandes Cientistas Sociais; 1).
- ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha, Gonzagão: uma história brasileira*. São Paulo: Ediouro, 2006. 384 p.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe, a Dança Excomungada*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009 [1974]. 196 p. (Temas Brasileiros; 16)
- _____. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965. 183 p.
- _____. *O Cabrocha (meu companheiro de "farras")*. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931. 164 p.
- ELIAS, Cosme. *O Samba do Irajá e de Outros Subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. 288 p.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995 [1991]. 152 p.
- _____. *A Sociedade de Corte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995 [1969]. 242 p. (Col. Nova História; 19)

- ESTEVES, Eulícia. *Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941*. Superv. e Apres. de Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996. 136 p.
- EVANS-PRITCHARD, Edward E. *Bruxaria, Oráculos e Magia Entre os Azande*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005 [1937]. 256 p. (Col. Antropologia Social)
- FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928-1949*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. 172 p. (Memórias Cariocas; v. 3).
- FOOTE-WHITE, William. *Sociedade de Esquina [Street Corner Society]: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005 [1943]. 392 p. (Col. Antropologia Social)
- FREUND, Gisele. *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976 [1974]. 206 p. (Collección Punto y Línea).
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Brasília: IPHAN, 1997. 316 p.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú; Petrobras; Biscoito Fino, 2002. 312 p.
- FRÚGOLI JR., Heitor. *Sociabilidade Urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. (Passo-a-Passo, 80)
- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades Primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. 219 p. (Humanitas)
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: *Revista Brasileira de História*, v. 24, nº. 47. São Paulo: ANPUH, 2004, pp. 127-162.
- GASTAL, Susana. *Alegorias Urbanas: o passado como subterfúgio*. Campinas, SP: Papirus, 2006. 224 p. (Col. Turismo).
- GEERTZ, Clifford. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005 [1998]. 208 p.
- _____. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 7ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004 [1983]. 366 p.
- _____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989. 217 p.

- GIACOMINI, Sonia Maria. *A Alma da Festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: Ed. UFRMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006. 308 p.
- GODBOUT, Jaques T. Introdução à dadiva. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, nº. 38. São Paulo: ANPOCS, Out.1998, pp. 39-51.
- GOFFMAN, Erving. *Comportamento em Lugares Públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010 [1963]. 264 p.
- _____. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. 13ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005 [1959]. 236 p.
- _____. *Estigma: notas sobre a manutenção da identidade deteriorada*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1988 [1963]. 160 p. (Col. Antropologia Social).
- _____. *Frame Analysis: an essay of organization of experience*. 2ª. ed. Boston: Northeastern University Press, 1986 [1974]. 587 p.
- _____. *Les Rites d'Interaction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974 [1967]. 236 p. (Col. Le Sens Commun)
- GOLDENBERG, Mirian (Org.). *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2007. 419 p.
- GOMES, Angela de Castro. *A pequena Itália de Niterói: uma cidade, muitas famílias*. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Histórias de Imigrantes e de Imigração no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, pp. 66-103.
- GOMES, Laura Graziela Figueiredo Fernandes. *Novela e Sociedade no Brasil*. Niterói: EDUFF, 1998. 137 p. (Col. Antropologia e Ciência Política; 15)
- GONÇALVES, Renata de Sá. *A Dança Nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. 302 p.
- _____. *Os Ranchos Pedem Passagem: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2007. 295 p. (Col. Biblioteca Carioca; v. 48).
- GONTIJO, Fabiano. *O Rei Momo e o Arco-Íris: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008. 208 p. (Col. Sexualidade, Gênero e Sociedade)
- GUEDES, Simoni Lahud. *O Brasil no Campo de Futebol: estudos antropológicos sobre os significados do futebol brasileiro*. Niterói, RJ: EDUFF, 1998. 136 p. (Antropologia e Ciência Política; 16)

- GUIDES GALLIMARD. *Rio de Janeiro – Brésil*. Paris: Éditions Nouveau-Loisirs, 2000. 387 p.
- GUIMARAENS, Dinah & CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura de Motéis Cariocas: espaço e organização social*. Rio de Janeiro: Espaço, 1982. 152 p.
- GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Caminhos convergentes: de uma rua chamada Brasil ao próprio Brasil. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Histórias de Imigrantes e de Migração no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, pp. 139-163.
- GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. 3ª. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002 [1992]. 120 p.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006 [1950]. 222 p.
- _____. *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952. 298 p.
- _____. *La Topographie Légendaire des Évangiles en Terre Sainte: étude de mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1941. 211 p.
- HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1966]. 258 p.
- HANNERZ, Ulf. *Exploración de la Ciudad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986 [1980]. 388 p.
- HISTÓRIA DO SAMBA. Capítulo 17 [conjuntos vocais]. Rio de Janeiro: Editora Globo, s. d. [1997], pp. 321-340.
- HOBSBAWN, Eric J. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (Orgs.). *A Invenção das Tradições*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006 [1983], pp. 9-23. (Col. Pensamento Crítico; v. 55)
- _____. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 [1989]. 320 p.
- HONNETH, Axel. *Luta por Reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003 [1992]. 296 p.
- HOPPE, Sigrid. *Produção Corporal da Mulher que Dança Profissionalmente*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Niterói, RJ: PPGACP-UFF, 2000. 119 p.
- HUGHES, Everett. The Making of a Physician – General Statement of Ideas and Problems [1956]. In: *The Sociological Eye: selected papers*. Chicago: Aldine-Atherton, 1971, pp. 397-407.
- JACOBS, Jane. *Morte e Vida das Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1961]. 516 p.
- JESUS, Carlinhos de. *Vem Dançar Comigo*. São Paulo: Editora Gente, 2005. 96 p.

- JIMÉNEZ, Armando. *Sitios de Rompe y Rasga en la Ciudad de México: salones de baile, cabarets, billares, teatros*. Ciudad de México: Editorial Oceano de México, 1998. 280 p.
- JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman e a Microsociologia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000 [1998]. 96 p.
- _____. Prises, réserves, épreuves. In: *Communications*, n°. 67. *L'hospitalité*. Paris: CETSAH - EHESS, 1997, pp. 131-142.
- JOSEPH, Isaac & JEANNOT, Gilles (Coord.). *Métiers du Public. Les compétences de l'agent et l'espace de l'usager*. Paris: Éditions du CNRS, 1995. 348 p.
- KAZ, Leonel (Org.). *Olho da Rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005/ 2006. 224 p.
- KLEIN, Herbert S. *A Imigração Espanhola no Brasil*. São Paulo: Editora Sumaré; FAPESP, 1994. 112 p. (Série Imigração; v. 5)
- KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio, 2001. 156 p. (Arenas do Rio; v. 9).
- LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 11 – Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979 [1964]. 272 p.
- LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009 [2004]. 280 p.
- LEAL, Ondina Fachel. *A Leitura Social da Novela das Oito*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. 136 p.
- LEITE, Mariana Faria. *A Proposta Pedagógica de Ensino de Dança de Salão de Jaime Arôxa*. Monografia (Bacharelado e Licenciatura em Dança). Viçosa, MG: DAH-UFV, 2008. 65 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1955]. 400 p.
- _____. *O Olhar Distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986 [1983]. 416 p. (Perspectivas do Homem, 24)
- LIMA, Diana Nogueira de Oliveira. Ethos “emergente”: as pessoas, as palavras e as coisas. In: *Horizontes Antropológicos*, ano 13, n°. 28, *Antropologia e Consumo*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, Jul-Dez/2007, pp. 175-202.
- LOBO, Fernando. *À Mesa do Vilarinho*. Rio de Janeiro: Record, 1991. 208 p.
- LODI, Maria Cristina Vereza; DUARTE, Maria Cristina Coelho & BRILHANTE, Ronaldo. *Projeto de Revitalização da Praça Tiradentes e Arredores: o passado presente no futuro*.

- Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal/Departamento Geral de Patrimônio Cultural, 2005. 140 p.
- LOPES, Nei. *171 – Lapa-Irajá: casos e enredos do samba*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 1999. 152 p.
- LOUZEIRO, José. *Elza Soares: cantando para não enlouquecer*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010. 384 p.
- MACHADO DA SILVA, Luiz Antônio. O significado do botequim. In: *América Latina*, v. 12, nº. 3. Rio de Janeiro: CLAPCS-FLACSO, Jul-Set/1969, pp. 160-182.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985. 144 p. (Col. Reconquista do Brasil, nova série; v. 88)
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005 [1878]. 220 p. (Edições do Senado Federal; v.41)
- MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001 [1975]. 184 p. (Col. Antropologia Social)
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedacão: cultura popular e lazer na cidade*. 3ª. ed. São Paulo: Hucitec; Ed. UNESP, 2003 [1998]. 192 p. (Paidéia; 2)
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978 [1922]. (Os Pensadores) 434 p.
- MANSUR, Kátia; CARVALHO, Ismar Souza; DELPHIN, Carlos Fernando Moura & BARROSO, Emilio Velloso. O gnaisse facoidal: a mais carioca das rochas. In: *Anuário do Instituto de Geociências – UFRJ*, v. 31, nº. 2. Rio de Janeiro: IGEO-UFRJ, 2008, pp. 9-22.
- MARTÍNEZ, Elda Evangelina González. O Brasil como país de destino para os imigrantes espanhóis. In: FAUSTO, Boris. (org.). *Fazer a América*. 2ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2000 [1999], pp. 239-271.
- MARTINS, Carlos Henrique dos Santos. *O Charme: território urbano-popular de elaboração de identidades juvenis*. Dissertação (Mestrado em Educação). Niterói, RJ: PPGEd-UFF, 2004. 128 p.
- MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Rio de Janeiro: PPGHIS/IFCS-UFRJ, 2004. 171 p.
- MARZANO, Andrea. *Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca; FAPERJ, 2008. 240 p.

- MASSENA, Mariana. *A Sedução do Brasileiro: um estudo antropológico sobre a dança de salão*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Rio de Janeiro: PPGSA/IFCS-UFRJ, 2006. 145 p.
- MATTA, Roberto da. *A Casa & a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5ª. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1997 [1984].
- _____. *Universo do Carnaval: reflexões e imagens*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1981. 112 p.
- _____. O ofício de etnólogo, ou como ter “anthropological blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.). *A Aventura Sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, pp. 23-35.
- MATTA, Roberto da & SOÁREZ, Elena. *Águia, Burros e Borboletas: um estudo antropológico do jogo do bicho*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 197 p.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo [1935]. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1950], pp. 399-422.
- _____. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas [1925]. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1950], pp. 183-314.
- MEDAWAR, Carlos Eduardo Martins Costa. *O Mercado dos Orixás: uma etnografia do Mercado de Madureira no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Niterói, RJ: PPGACP-UFF, 2003. 148 p.
- MEDEIROS, Alexandre. *Batuque na Cozinha: as receitas e as histórias das tias da Portela*. Rio de Janeiro: SENAC; Casa da Palavra, 2004. 126 p.
- MELLO, Marco Antonio da Silva. Selva de Padra: apropriações e reapropriações dos espaços públicos de uso coletivo no Rio de Janeiro. In: ESTERCI, Neide; FRY, Peter; GOLDEMBERG, Mirian (Orgs.). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, pp. 205-228.
- MELLO, Marco Antonio da Silva & SIMÕES, Soraya Silveira. “Onde você mora?” Propósitos e implicações das coordenadas urbanas na genealogia de uma pesquisa. In: DUARTE, Cristiane, VILLANOVA, Roselyne de, BRASILEIRO, Alice et al. *Anais do Colóquio “Olhares Cruzados sobre o Morar: métodos e estratégias inovadoras”*. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2011, pp. 93-105 (No prelo).
- MELLO, Marco Antonio da Silva; VALLADARES, Licia; KANT DE LIMA, Roberto; VEIGA, Felipe Berocan. Si tu vas a Rio! L’expérience brésilienne d’Isaac Joseph. In: CEFAÏ,

Daniel; SATURNO, Carole (Dirs.). *Itinéraires d'un Pragmatiste: autour d'Isaac Joseph*. Paris: Economica, 2007, pp. 235-259.

MELLO, Marco Antonio da Silva; VEIGA, Felipe Berocan; COUTO, Patrícia de Araújo Brandão; SOUZA, Mirian Alves de. Os ciganos do Catumbi: de “andadores do Rei” e comerciantes de escravos a oficiais de justiça na cidade do Rio de Janeiro. In: *Cidades: comunidades e territórios*, nº. 18. Lisboa: CET-ISCTE, Jun/2009, pp. 79-92.

MELLO, Marco Antonio da Silva & VOGEL, Arno. Verdade e narrativa: a filosofia das histórias e a contribuição de Wilhelm Schapp para a questão da narrativa e fundamentação de direitos. In: *Atas do VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, v. 1. Porto: Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2002, pp. 85-97.

_____. Da casa à rua: a cidade como fascínio e descaminho. In: FAUSTO, Ayrton & CERVINI, Ruben (Orgs.). *O Trabalho e a Rua: crianças e adolescentes no Brasil urbano dos anos 80*. Brasília: FLACSO Brasil; UNICEF; UNESCO; São Paulo: Cortez Editora, 1991, pp. 133-150.

_____. O experimento de Tobiki: reflexões sobre a didática magna da prosperidade. In: *Fórum Educacional*, v. 13, nº. 1-2. Rio de Janeiro: FGV, 1989, pp. 3-35.

_____. Sistemas construídos e memória social: uma arqueologia urbana? In: *Revista de Arqueologia*, v. 2, nº. 2. Belém: Museu Emílio Goeldi/ CNPq, Jul-Dez/1984, pp. 46-50.

MELLO, Marco Antonio da Silva; VOGEL, Arno; BARROS, José Flávio Pessoa de. A moeda dos orixás. In: *Religião & Sociedade*, v. 14, nº. 2. Rio de Janeiro: ISER, 1987, pp. 4-17.

_____. *A Galinha d'Angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1998 [1993]. 228 p.

MELLO, Marco Antonio da Silva; VOGEL, Arno; SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos *et al.* *Quando a Rua Vira Casa*. 2ª. ed. São Paulo: Projeto, 1981 [1980]. 152 p.

MOLES, Abraham. *O Cartaz*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004 [1969]. (Debates; 74) 255 p.

MORAES, Eneida. *História do Carnaval Carioca*. 2ª. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Record, 1987. 262 p.

MORAES FILHO, Mello. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979 [1901]. 318 p. (Reconquista do Brasil; v. 55)

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INM/ Divisão de Música Popular, 1983. 110 p. (Coleção MPB; 9).

MPB - MUSIQUE POPULAIRE BRÉSILIENNE. Paris: Réunion des Musées Nationaux – Cité de la Musique, 2005. 208 p.

- MUSEO DE SAN ISIDRO. *Salas de San Isidro: catálogo*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid; Final Art, 2002. 82 p.
- NOGUEIRA, Oracy. *Vozes de Campos do Jordão: experiências sociais e psíquicas do tuberculoso pulmonar no Estado de São Paulo*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2009 [1950]. 220 p. (Col. História e Saúde; Clássicos e Fontes).
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares [1984]. In: *Revista Projeto História*, v. 10. São Paulo: PUC-SP, 1993, pp. 7-28.
- NORONHA, Luiz. *Carlos Machado: o teatro da madrugada*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1988. 124 p. (Perfis do Rio; 19)
- OLIVEIRA, Roberta. *Praça Tiradentes*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura do Rio, 2000. 96 p. (Cantos do Rio; 15)
- PARK, Robert Ezra. Ação conjugada [1926]. In: PIERSON, Donald (Org.). *Estudos de Organização Social*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1949, pp. 210-219. (Biblioteca de Ciências Sociais; v. IX)
- _____. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano [1916]. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno Urbano*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, pp. 26-67 (Textos Básicos de Cientistas Sociais).
- PEIXOTO, Luiz & BETTENCOURT, Carlos. Forrobodó: burleta de costumes cariocas em 3 atos, música de Francisca Gonzaga. In: *Revista de Teatro*, n°. 322. Rio de Janeiro: SBAT, Jul-Ago/1961. 14 p. (Coletânea Teatral; caderno n°. 73)
- PERNA, Marco Antonio. *Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2005 [2001]. 212 p.
- PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 276 p.
- PINHEIRO, Cláudia (Org.). *A Rádio Nacional: alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 272 p.
- PINHEIRO, Eliane Canedo de Freitas & PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas (Org.). *Rua do Lavradio*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio; Rio Scenarium, 2007. 240 p.
- PIRES, Lenin. *Esculhamba, Mas Não Esculacha! Um relato sobre os usos dos trens urbanos da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, enfatizando as práticas de comerciantes ambulantes e conflitos existentes entre estes e outros atores, naquele espaço social*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Niterói, RJ: PPGA-UFF, 2005. 163 p.

- PINTO, Paulo Gabriel Hilu da Rocha. *Árabes no Rio de Janeiro: uma identidade plural*. Rio de Janeiro: Editora Cidade Viva; ICCV, 2010. 200 p. (Imigrantes no Rio de Janeiro; 03)
- PITT-RIVERS, Julian. Le sacrifice du taureau. In: *Le Temps de la Réflexion*, n°. 4. Paris: Gallimard, 1983, pp. 281-297.
- _____. La ley de la hospitalidad. In: *Tres Ensayos de Antropología Estructural*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973 [1968], pp. 49-86.
- PLASTINO, Virna Virgínia. *Dança com Hora Marcada: uma etnografia da atração social em bailes de salão no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Rio de Janeiro: PPGAS-MN/UFRJ, 2006. 144 p.
- QUINTELA, Antón Corbacho. Os periódicos dos imigrantes espanhóis. In: *Anais do 2º Congresso Brasileiro de Hispanistas*. São Paulo: ABH, out/2002. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000200006&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 26/Fev/2009.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. Os parentescos por brincadeira. In: *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973 [1940], pp. 115-132.
- REZENDE, Renato. *Praça Tiradentes: do Império às origens da cultura popular*. Rio de Janeiro: Usina 21 Artes, 2003. 110 p.
- RIEGL, Alois. *Le Culte Moderne des Monuments: son essence et sa genèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1984 [1903]. 119 p.
- RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1908]. 408 p. (Col. Retratos do Brasil; 11)
- RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro: tragédia carioca em três atos* [1959]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 128 p.
- _____. O Eichmann do apito [14/Jun/1962]. In: CASTRO, Ruy (Org.). *À Sombra das Chuteiras Imortais: crônicas de futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 101-103.
- _____. A missa cômica [17/Mar/1968]. In: CASTRO, Ruy (Org.). *O Óbvio Ululante: primeiras confissões crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 174-176.
- RODRIGUES FILHO, Mario. *O Negro no Futebol Brasileiro*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003 [1947]. 360 p.
- RUIZ, Roberto. *Araci Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. 286 p.

- SABINO, Cesar. Musculação: expansão e manutenção da masculinidade. In: GOLDENBERG, Mirian (Org.). *Os Novos Desejos: das academias de musculação às agências de encontro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 61-103.
- SAHLINS, Marshall. Adeus aos Tristes Tropos: a etnografia no contexto da moderna história mundial. In: *Cultura na Prática*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007 [2000], pp. 501-532.
- SALDANHA, Milton. *As Três Vidas de Jaime Arôxa: a luta de um vencedor*. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2007. 144 p.
- SAMAIN, Etienne. *Balinese Character* (re)visitado: uma introdução à obra visual de Gregory Bateson & Margareth Mead. In: ALVES, andré. *Os Argonautas do Mangue*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2004, pp. 17-72.
- _____. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. In: *Horizontes Antropológicos*, ano 1, nº. 2, *Antropologia Visual*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, Jul-Set/1995, pp. 23-60.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001. 248 p.
- SANTIAGO, José Jorge P. Pratiquer et recevoir la musique: la réception de l’urbain dans une ville brésilienne au XIX^e siècle. In: *Histoire et Sociétés de l’Amérique Latine – HSAL*, nº. 7. Paris: Association Aleph; Univ. Paris 7 – Denis Diderot; 1^{er}. sem, 1998, pp. 103-121.
- SÃO JOSÉ, Ana Maria de. *Samba de Gafieira: corpos em contato na cena socvial carioca*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Salvador: PPGAC/UFBA, 2005. 183 p.
- SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3ª. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 227 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. 18ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009 [1943]. 784 p.
- SCHAPP, Wilhelm. *Envolvido em Histórias: sobre o ser do homem e o da coisa*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Ed., 2007 [1953]. 266 p.
- SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval & MAHFOUD, Miguel. Halbwichs: Memória coletiva e experiência. In: *Psicologia USP. Memória*, v. 4, nº. 1/2. São Paulo: IPUSP, 1993, pp. 285-298.
- SENNETT, Richard. *Respeito: a formação do caráter em um mundo desigual*. Rio de Janeiro: Record, 2004 [2003]. 338 p.

- SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957*. 6ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006. 368 p. (Col. Ouvido Musical)
- SEVILLA, Amparo. El baile y la cultura global. *In: Nueva Antropología*, ano 17, v. 57. Ciudad de México: Uaemex, Ago/2000, pp. 89-107.
- _____. Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México. *In: Alteridades*, ano 6, n°. 11, *Público Privado: la ciudad desdibujada*. Ciudad de México: UAM, 1996, pp. 33-41.
- SILVA, Hélio R. S. A situação etnográfica: andar e ver. *In: Horizontes Antropológicos*, ano 15, n°. 32, *Etnografias*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, Jul-Dez/2009, pp. 171-188.
- _____. *Travestis: entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 216 p. (Gênero Plural)
- SILVA, Léa. *Em Sociedade: etiqueta social através da História*. 5ª. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Livraria Freias Bastos, 1961. 372 p.
- SILVA, Marília T. Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. *Cartola: os tempos idos*. 2ª. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003 [1983]. 421 p.
- SILVA JR., João. *O Homem na Dança de Salão: visões, percepções e motivações*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2010. 114 p.
- SIMÕES, Soraya Silveira. Sem Vergonha, Garota. Notas sobre a profissionalização de um *métier* no Brasil. *In: CEFAI, Daniel; MELLO, Marco Antonio da Silva; MOTA, Fábio Reis; VEIGA, Felipe Berocan (Orgs.). Arenas Públicas: por uma etnografia da vida associativa*. Niterói: EDUFF, 2011 (No prelo).
- _____. *Vila Mimosa: etnografia da cidade cenográfica da prostituição carioca*. Niterói, RJ: EdUFF, 2010. 178 p. (Col. Biblioteca EdUFF)
- _____. *Cruzada São Sebastião do Leblon: uma etnografia da moradia e do cotidiano dos habitantes de um conjunto habitacional na Zona Sul do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Antropologia). Niterói: PPGA-UFF, 2008. 424 p.
- SIMMEL, Georg. Psicologia do coquetismo [1909]. *In: Filosofia do Amor*. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006a, pp. 93-111. (Tópicos)
- _____. *Questões Fundamentais da Sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006b [1917]. (Nova Biblioteca de Ciências Sociais)

- _____. A ruína [1911]. In: SOUZA, Jessé & ÖELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Ed.UnB, 1998, pp. 137-144.
- _____. A competição [1908]. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, pp. 135-149. (Grandes Cientistas Sociais; 34).
- _____. Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal [1917]. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, pp. 165-181 (Grandes Cientistas Sociais; 34).
- _____. O estrangeiro [1908]. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, pp. 182-188 (Grandes Cientistas Sociais; 34).
- _____. Essai sur la sociologie des sens [1912]. In: *Sociologie et Épistémologie*. Paris: PUF, 1981, pp. 223-238.
- _____. A metrópole e a vida mental [1902]. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno Urbano*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, pp. 11-25 (Textos Básicos de Cientistas Sociais).
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. 76 p. (Col. Alternativa; v. 1)
- SOUZA, Itamar de. *O Compadrio: da política ao sexo*. Petrópolis, RJ: Vozes; Natal: Fundação José Augusto, 1981. 64 p.
- SOUZA, Maria Inês Galvão. Dança de salão: uma experiência estética popular. In: *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/740>. Acesso em 30/Out/2009.
- SOUZA-ARAÚJO, Heraclides-Cesar de. *História da Lepra no Brasil*. III: *Período Republicano (1890-1952)*. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde; Departamento de Imprensa Nacional, 1956. 715 p.
- SPEER, Albert. *Inside the Third Reich. Memoirs*. Nova York: Macmillan, 1970 [1969]. 596 p.
- STRAUSS, Anselm L. *Espelhos e Máscaras: a busca da identidade*. São Paulo: EDUSP, 1999 [1959]. 184 p. (Clássicos; 17)
- TACCA, Fernando Cury de. *Imagens do Sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. 200 p.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. A sociologia dança: um experimento em samba de gafieira. In: *Encontro Nacional de Antropologia e Performance - ENAP*. São Paulo: NAPEDRA-USP, Mar/2010. Disponível em:

https://phpsistemas.cpd.ufv.br/danca_teatro/files/pesquisa/A%20Sociologia%20Dan%20n%20Napetra.pdf. 11 p.

THIAGO DE MELLO, Pedro Paulo. *Por Trás da Notícia: um olhar etnográfico sobre os ritos de interação numa redação de jornal*. Tese (Doutorado em Antropologia). Niterói: PPGA-UFF, 2009. 193 p.

_____. (Ed.). *Rio Bottequim. 50 bares e restaurantes com a alma carioca*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Memória Brasil; Prefeitura do Rio, 2004. 128 p.

_____. *Pendura Essa: a complexa etiqueta de reciprocidade em um bottequim do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Niterói: PPGA-UFF, 2003. 117 p.

THOMAS, William Isaac & ZNANIECKI, Florian. *Le Paysan Polonais en Europe et en Amérique: récit de vie d'un migrant (Chicago, 1919)*. Paris: Nathan, 1998 [1918-1920]. 446 p.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. 2ª. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora 34, 2006 [2001]. 264 p.

_____. *Os Sons Que Vêm da Rua*. 2ª. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora 34, 2005 [1976]. 240 p.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. 368 p.

_____. *Música Popular: um tema em debate*. 2ª. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969 [1966]. 164 p.

TOLSTÓI, Liev. *De o que é arte?* [1896]. In: *Os Últimos Dias*. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011, pp. 95-104.

TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói, RJ: EDUFF, 2005 [1967]. 488 p. (Col. Antropologia e Ciência Política; 35).

_____. Mukanda: The politics of non-political ritual. In: SCWARTZ, Marc J. (Ed.) *Local-Level Politics: social and cultural perspectives*. Chicago: Aldine Press, 1968, pp. 135-150.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977 [1909]. 184 p. (Col. Antropologia; 11).

- VEIGA, Felipe Berocan. Os gostos do Divino: análise do código alimentar da festa do Espírito Santo em Pirenópolis, Goiás. In: *Candelária – Revista do Instituto de Humanidades*, ano 5, nº. 8. Rio de Janeiro: IH-UCAM, Jan-Jun/2008, pp. 135-150.
- _____. “Profetamento dos bichos”: visões e reminiscências de viagens em busca do sertão de Goiás. in: JACÓ, Giovani; LIMA, Roberto; SENA, Selma (Orgs.). *O Público e o Privado*, ano 4, nº. 7. *Dossiê Sertão*. Fortaleza: MAPPS-UECE, Jan-Jun 2006, pp. 133-149.
- _____. A folia continua: vida, morte e revelação na Festa do Divino de Pirenópolis, Goiás. In: CARVALHO, Luciana (Org.). *Divino Toque do Maranhão*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005, pp. 86-94. (Encontros e Estudos; 9)
- _____. *A Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis, Goiás: polaridades simbólicas em torno de um rito*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Niterói, RJ: PPGACP-UFF, 2002. 220 p.
- VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002 [1973]. 122 p. (Antropologia Social)
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 524 p.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2004 [1995]. 193 p. (Col. Antropologia Social).
- VIANNA, Letícia & TEIXEIRA, João Gabriel. Patrimônio imaterial, performance e identidade. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. & VIANNA, Letícia C. R. (Orgs.). *As Artes Populares no Planalto Central: performance e identidade*. Brasília: Verbis Editora, 2010, pp. 41-53.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Zeca Pagodinho: a vida que se deixa levar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio, 2003. 128 p. (Perfis do Rio; v. 37).
- VIDAL, Dominique. A linguagem do respeito. A experiência brasileira e o sentido da cidadania nas democracias modernas. In: *Dados – Revista de Ciências Sociais*, v. 46, nº. 2. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003, pp. 265-287.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE; FGV, 1997. 332 p.
- VOGEL, Arno. *O Pastor Peregrino: ritual, simbolismo e memória da primeira visita de João Paulo II ao Brasil*. Niterói, RJ: EDUFF, 1997. 302 p. (Col. Antropologia e Ciência Política; 10).
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Ed.UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999 [1921]. 2 vols.

- WEHRS, C. Carlos J. *O Rio Antigo: pitoresco e musical*. Rio de Janeiro: ed. autor, 1980. 284 p.
- WORCMAN, Susane. *SAARA*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura do Rio, 2000. 76 p.
(Cantos do Rio; 12)
- ZORBAUGH, Harvey Warren. *The Gold Coast and the Slum*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1976 [1929]. 287 p.

DICIONÁRIOS

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coord. Oneida Alvarenga (1982-1984) e Flávia Camargo Toni (1984-89). Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP; EDUSP, 1989. 710 p. (Col. Reconquista do Brasil, 2ª. Série, v. 162).
- BORBA, Francisco S. *Dicionário dos Usos do Português do Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 2002. 1674 p.
- CRAVO ALBIN, Ricardo (Coord. Geral). *Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu Editora; Instituto Antônio Houaiss; Instituto Cultural Cravo Albin, 2006. 1176 p.
- FARIA, Ernesto. *Discionário Escolar Latino-Português*. 3ª. ed. Brasília: MEC/ DNE/ Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962. 1082 p.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986 [1975]. 1840 p.
- HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922 p.
- LIMA, Hildebrando & BARROSO, Gustavo (Orgs). *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1943 [1938]. 1212 p.
- LOPES, Nei. *Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal, 1996. 277 p.
- MARCONDES, Marcos Antonio (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977. 2 vols.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Departamento de Imprensa Nacional, 1961-1967. 4 vols.
- TACLA, Ariel. *Dicionário dos Marginais*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981 [1968]. 100 p.
- VIEIRA, Júlio Doin. *Dicionário de Termos Árabes da Língua Portuguesa*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2006. 215 p.

INTERNET, JORNAIS E REVISTAS

- AARÃO REIS, Léa Maria. Carmen Costa: 54 anos na boa escola do samba. *In: Jornal do Brasil*, 09/Abr/1973, *Caderno B*, p. 2.
- ALBUQUERQUE, João Luiz de. Ipanema, quem diria, acabou na gafieira. *In: Isto É*, 17/Jan/1979, p. não disponível. Acervo Estudantina.
- ALMEIDA, Miguel de. O sax erudito de Paulo Moura vai à gafieira. *In: Folha de S. Paulo*, 30/Ago/1982, *Ilustrada*, p. 23.
- AMEIXEIRAS, Xosé. Chico Recarey, esplendor y caída: “o rei da noite” se cae del trono. *In: La Voz de Galicia*, 31/Jan/2008. Disponível em: http://www.lavozdegalicia.es/portada/2008/02/01/00031201887385441884214.htm?utm_source=buscavoz&utm_medium=buscavoz. Acesso em: 06/Jan/2011.
- ANTUNES, Laura & BEZERRA, Múcio. A dança de salão no compasso do Rio antigo. *In: O Globo*, 10/Abr/1997, *Rio*, p. 23. Acervo Paulo Roberto dos Santos de Souza.
- ARAÚJO, Waleyr. A gafieira está morrendo? *In: Última Hora*, 04/Ago/1976, p. não disponível. Acervo Estudantina.
- AUTRAN, Paula. Estudantina quer acertar o passo. *In: O Globo*, 05/Mai/2007, *Rio*, p. 18.
- BECOZA, Juarez. Adeus a Gaucho: morreu o último fotógrafo da Lapa. *In: O Globo - Blogs. Pé Sujo: o blogue do Juarez Becoza*, 15/Mar/2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/juarez/posts/2010/03/15/adeus-ao-gaucho-morreu-ultimo-fotografo-da-lapa-274766.asp>. Acesso em: 10/Nov/2010.
- BELCHIOR, Luisa. Tragédia do Bateau Mouche completa 20 anos e famílias esperam indenização. *In: Folha de S. Paulo*, 28/Dez/2008, *Cotidiano*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u483896.shtml>. Acesso em: 06/Jan/2011.
- BELLEI, Carolina. O parceiro perfeito para não dançar na solidão. *In: Jornal do Brasil*, 25/Mai/2008, *Cidade*, capa e pp. A20-A21.
- BROOKE, James. What’s doing in: Rio de Janeiro. *In: The New York Times*, 04/Mar/1990, *Travel*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1990/03/04/travel/what-s-doing-in-rio-de-janeiro.html>. Acesso em: 02/Jan/2010.
- CABRAL, Sérgio. Estudantina e Zicartola. *In: Argumento*. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, Out-Nov/2003, pp. 40-41. Disponível em:

<http://www.livrariaargumento.com.br/revista/artigo/cronicanov.pdf>. Acesso em: 10/Out/2009.

CARDOSO, Tom. Um as verdades sobre o samba: entrevista com Elton Medeiros. In: *Revista do Brasil*, nº. 31, Jan/2009. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/31/umas-verdades-sobre-o-samba>. Acesso em: 02/Dez/2010.

CARVALHO, Hermínio Bello de. Samba renasce puro e verdadeiro. In: *O Médico Moderno*, Jul/1965. Disponível em: <http://www.acervohbc.com.br/BuscaSimples.aspx>. Acesso em: 22/Jul/2010.

CASA DE OSWALDO CRUZ. Cadastro de instituições: Hospital da Venerável e Arquiepiscopal Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Disponível em: <http://www.instituicoes.coc.fiocruz.br/index.php/406;isdiah>. Acesso em: 17/Jan/2011.

CASTRO, Ruy. Uma gafeira acesa em cada quarteirão. In: *O Estado de S. Paulo*, 18/Mar/2006, Caderno 2, p. 1.

CHAVES, Sandra. Lambada conquista a cidade. In: *Jornal do Brasil*, 20/Abr/1990, Cidade, p. 4. Acervo Paulo Roberto dos Santos de Souza.

CIFRANTIGA. Valfrido Silva. Disponível em: <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/09/valfrido-silva.html>. Acesso em: 18/Out/2010.

COSTA, Leonor. Renato Ritmus receberá Carlinhos de Jesus no Clube dos Aliados, em Campo Grande, no seu aniversário. In: *Jornal Falando de Dança*, Ano 4, nº. 40, Fev/2011, capa e p. 3.

_____. Há quanto tempo se dá aulas de dança de salão no Brasil? In: *Jornal Falando de Dança*, Ano 3, nº. 38, Dez/2010, p. 7.

_____. Com todo respeito à Madame: a dança de salão começou no Rio, no século 19. In: *Jornal Falando de Dança*, Ano 3, nº. 36, Out/2010, p. 11.

_____. Renato Ritmus: o DJ que toca e canta. In: *Jornal Falando de Dança*, Ano 3, nº. 28, Fev/2010, capa e p. 20.

CRAVO ALBIN, Ricardo. Ângela Maria – Dados Artísticos. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/angela-maria/dados-artisticos>. Acesso em: 25/Nov/2010.

_____. Linda Batista – Biografia. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/linda-batista/biografia>. Acesso em: 18/Dez/2010.

- _____. Wilson Batista – Biografia. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/wilson-batista/biografia>. Acesso em: 25/Nov/2010.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Maria Julietta. Guerra-Peixe, a noite de festa no Municipal. In: *O Globo*, 15/Ago/1985, *Segundo Caderno*, p. 1. Acervo Estudantina Musical.
- DUARTE, Francisco. Meio século de baile elegante no salão arafinado do Elite. In: *Jornal do Brasil*, 21/Jul/1980, p. não disponível. Acervo Estudantina.
- EFEGÊ, Jota. As “gafieiras” de estatutos rigorosos enfrentam as gritantes discotecas. In: *O Globo*, 07/Fev/1979, p. não disponível. Acervo Estudantina.
- _____. Júlio Simões e de como surgiu o termo “gafieira”. In: *O Globo*, 24/Mar/1972, p. não disponível. Acervo Estudantina.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL - TEATRO*. “Um Edifício Chamado 200”. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4075&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Acesso em: 12/Dez/2010.
- FERNANDES, Marcelo. Praça Tiradentes ganha mais uma revitalização. In: *Jornal do Brasil*, 23/Mar/2010, *Cidade*. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2010/03/23/praca-tiradentes-ganha-mais-uma-revitalizacao>. Acesso em: 28/Abr/2010.
- FIGUEIREDO, Claudio; CAMARGO, Maria Silvia; CARONE, Helena. Jair de Amorim, 75 anos: o maior pé de valsa da cidade. In: *Jornal do Brasil*, 27/Jul/1986, *Domingo*, capa; pp. 17-22.
- FOLHA DE S. PAULO*. Os embalos da gafieira, num concurso sem travoltices. 12/Jan/1979, p. não disponível. Acervo Estudantina.
- FORNETTI, Verena. Gigante hoteleiro começou a vida como garçom no Rio. In: *Folha de S. Paulo*, 01/Fev/2011, *Mercado*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/868909-gigante-hoteleiro-comecou-a-vida-como-garcom-no-rio.shtml>. Acesso em: 01/Fev/2011.
- FRADKIN, Eduardo & PAIVA, Patrícia. Em ritmo de gafieira. In: *O Globo*, 12/Nov/2010, *Rio Show*, capa e pp. 24-27.
- FUNARTE/ DEACEN/ CTAC. *Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro: século XVIII ao século XXI*. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/index.asp>. Acesso em: 01/Jul/2010.

GAYOSO, José Augusto. A última noite do Brasil Danças. In: *Jornal do Brasil, Caderno B*, 27/Ago/1979, p. 1.

GAZELÉ, Olivia. Preuve par l'exemple: Jean-Paul Sartre et le garçon de café. In: *Philosophie Magazine*, nº. 1, Avril-Mai 2006. Disponível em: <http://www.philomag.com/article,exemple,jean-paul-sartre-et-le-garcon-de-cafe,59.php>. Acesso em: 03/Nov/2010.

GRAFFITI. Compasso de terreiro: entrevista com Wilson Moreira, Walter Alfaiate e Nelson Sargento. Disponível em: http://www.graffiti76.com/entrevista_05.htm. Acesso em: 04/Dez/2010.

GUDIN, Vera. Ensinando a acertar o passo seja em que ritmo for. In: *O Globo*, 14/Jan/1992, *Botafogo*. Disponível em <http://www.dancadesalao.com/antonieta/reportagens/OGlobo-CadernoBotafogo14011992-Ensinandoaacertaropassosejaemqueritmofofor.jpg>. Acesso em: 10/Nov/2010.

HERKENHOFF, Alfredo. Vida e morte num desenho de Túlio Cordeiro e nos fogos da orla no réveillon do Rio de Janeiro. In: *Correio da Lapa*, 09/Set/2009. Disponível em: <http://correiodalapa.blogspot.com/2009/09/vida-e-arte-em-tulio-cordeiro-e-no.html>. Acesso em: 12/Set/2010.

JANNOTTI, Dulce. Uma gafeira de muito respeito. In: *Jornal do Brasil*, 20/05/1992, *Cidade*, p. 6. Acervo Estudantina.

JORNAL DO BRASIL. Gafeira: a morte de um passado de glória. 10/Out/1970, *Caderno B*, p. 1. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19701010&printsec=frontpage>. Acesso em: 13/Jan/2010.

JORNAL FALANDO DE DANÇA. Destaque de capa: Bernardo Garçom. Ano 2, nº. 20, Jun/2009, capa e p. 7.

_____. Destaque de capa: Um baile como antigamente! Ano 1, nº. 10, Ago/2008, capa e pp. 4-5.

_____. A dança na mídia: Chega de Saudade. Ano 1, nº. 7, Mai/2008, pp. 6-7.

KOOP, David W. Once legendary, Mexico City's famed dance-for-peso hall fading. In: *The Boston Globe*, 27/Nov/2009. Disponível em: http://www.boston.com/news/world/latinamerica/articles/2009/11/27/once_legendary_mexico_citys_famed_dance_for_peso_halls_fading/. Acesso em: 27/Nov/2009.

- LICHOTE, Leonardo. Tradicional gafieira Estudantina renova perfil e muda de nome. *In: O Globo Online*, 25/Ago/2006, *Cultura*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/08/25/285415140.asp>. Acesso em: 06/Jan/2011.
- LIFE MAGAZINE. Fort Peck location photos. Disponível em: <http://www.life.com/search/?q0=Fort+Peck+location>. Acesso em: 23/Dez/2010.
- LIMA, Flávia. Despedida: a última noite da boate Help. *In: O Globo Online*, 07/Jan/2010, *Rio*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2010/01/07/a-ultima-noite-da-boate-help-915480282.asp>. Acesso em: 06/Jan/2011.
- LOPES, Milton. Memória anarquista do Centro Galego do Rio de Janeiro (1903-1922). *In: Núcleo de Pesquisa Marques da Costa*. Disponível em: <http://marquesdacosta.wordpress.com/artigos-do-npmc/memoria-anarquista-do-centro-galego-do-rio-de-janeiro-milton-lopes>. Acesso em 19/Nov/2010.
- LOPES, Tim. Elite, sessenta anos de baile. *In: Jornal do Brasil*, 01/Jul/1990, p. não disponível. Acervo Estudantina Musical.
- LUZ, Aline. Vendedores de flores; aniquiladores de amores! *In: "Mata-me de Rir, Fala-me de Amor"*, 18/Jan/2009. Disponível em: <http://luzdaline.wordpress.com/2009/01/18/vendedores-de-flores-aniquiladores-de-amores/>. Acesso em: 10/Nov/2010.
- MACHADO, Paulo. Escândalo e processo judicial que esfacelaram a Banda Kaoma. *In: Portalesp*, 19/Ago/2010. Disponível em: <http://portalesp.blogspot.com/2010/08/escandalo-e-processo-judicial-que.html>. Acesso em: 03/Dez/2010.
- MACHADO, Renata. Praça Tiradentes com cara de Lapa. *In: Metro Rio*, 11/Abr/2011, pp. 1 (capa); 4. Disponível em: http://metropoint.metro.lu/20110411_MetroRio.pdf. Acesso em: 13/Abr/2011.
- MAUAD, Isabel Cristina. Uma cena para Maria Antonietta. *In: O Globo*, 06/Set/1990, *Hoje na TV*. Disponível em: <http://www.dancadesalao.com/antonieta/reportagens/OGlobo-AntonietaemBarrigadeAluguel-CadernohojenaTV-06091990.jpg>. Acesso em: 23/Abr/2010.
- MEDEIROS, Elton. Texto do disco "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/Nov/2010.
- MEMÓRIA GLOBO. *Dancin' Days*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230609,00.html>. Acesso em: 01/Dez/2010.

- _____. Gloria Perez. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYP0-5271-245112,00.html>. Acesso em: 07/Out/2010.
- _____. Nina. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-223596,00.html>. Acesso em: 01/Dez/2010.
- _____. Pai Herói. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230616,00.html>. Acesso em: 01/Dez/2010.
- _____. Telecatch Montilla. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-236424,00.html>. Acesso em: 02/Ago/2010.
- MIGUEL, Antonio Carlos. Milton retorna aos bailes para receber troféu. In: *O Globo*, 25/Abr/1998, *Segundo Caderno*, pp. 1-2. Acervo Paulo Roberto dos Sabtos de Souza.
- MONTI, Renata. Da prostituição ao luxo, Hotel Paris inaugura nova fase da Praça Tiradentes. In: *O Dia Online*, 07/Ago/2010. Disponível em: http://odia.terra.com.br/portal/rio/html/2010/9/da_prostituicao_ao_luxo_hotel_paris_inaugura_nova_fase_da_praca_tiradentes_108429.html. Acesso em: 10/Out/2010.
- MONUMENTA. Casa de Bidu Sayão foi restaurada e reinaugurada no Rio de Janeiro (RJ) Disponível em: <http://www.monumenta.gov.br/site/?p=1843>, 15/Dez/2008. Acesso em 04/Fev/2009.
- NOBILE, Lucas. Desde que o samba e samba: livro narra a história do Estácio, o bairro do Rio que virou casa de bamba. In: *O Estado de S. Paulo*, 06/Nov/2010. Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20101106/not_imp635408,0.php. Acesso em: 07/Nov/2010.
- NOLASCO, Caio & SIGILIÃO, Fernanda. Entrevista: Seu Juan, dono do Cosmopolita. In: *Lá na Lapa*, 28/Set/2005. Disponível em: <http://lanalapa.blogspot.com/2005/09/entrevista-seu-juan-dono-do-cosmopolita.html>. Acesso em: 14/Fev/2009.
- NOVO RIO ANTIGO. Propostas de requalificação urbana. Jun/2006, 116 p. Disponível em <http://www.novorioantigo.com.br/projetos>. Acesso em: 26/Set/2009.
- NUNES, Luís César. Do Elite do Júlio. In: *Interligo*, 01/Out/2010. Disponível em: <http://aiml.blogspot.com/2010/10/do-elite-do-julio.html>. Acesso em 07/nov/2010.

- O DIA ONLINE*. Linhas de ônibus são retiradas da Praça Tiradentes. Disponível em: http://odia.terra.com.br/portal/rio/html/2010/9/linhas_de_onibus_sao_retiradas_da_praca_tiradentes_108552.html. Acesso em: 10/Out/2010.
- O GLOBO*. Na gafeira em crise nem todo ambiente ainda exige respeito. 03/Nov/1972, p. não disponível. Acervo Estudantina.
- _____. Nova luz sobre a Tiradentes. 24/Ago/2007, *Rio Show*, capa e p. não disponível. Acervo *Bar CBF* – Praça Tiradentes, nº. 83 (fechado).
- PACINI, Paulo. A Praça José de Alencar. In: *Rio Antigo, por Paulo Pacini*. Disponível em: <http://www.jblog.com.br/rioantigo.php?itemid=18790>. Acesso em: 01/Jun/2010.
- PAIXÃO, Roberta. Trono penhorado: antes aclamado como rei na noite no Rio de Janeiro, Chico Recarey vê seu império ruir. In: *Veja*, nº. 1.622, 03/Nov/1999. Disponível em: http://veja.abril.com.br/031199/p_076.html. Acesso em: 12/Set/2009.
- PARELES, John. Everybody dance! In: *The New York Times*, 28/Dez/1997, *Travel*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1997/12/28/travel/everybody-dance.html>. Acesso em: 02/Jan/2010.
- PERNA, Marco Antonio. Entrevista com Nei Lopes. In: *Agenda da Dança de Salão Brasileira*, Jul/2003. Disponível em: <http://www.dancadesalao.com/agenda/neilopes.php>. Acesso em: 26/Set/2009.
- PERNA, Marco Antonio & MARTINS, Maria Lúcia Silva. Maria Antonietta Guaycurús de Souza. Disponível em: <http://www.dancadesalao.com/antonieta/aspas.htm>. Acesso em: 10/Nov/2010.
- PORTAL DAS FREGUESIAS*. Distrito: Porto. Concelho: Porto. Freguesia: Cedofeita. Disponível em: <http://www.freguesias.pt/freguesia.php?cod=131204>. Acesso em: 15/Abr/2010.
- PRETO, Marcus. Seguidora de Alcione, Dhi Ribeiro lança seu disco de estreia. In: *Folha de S. Paulo*, 08/Set/2009, *Ilustrada*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u620767.shtml>. Acesso em: 20/Dez/2010.
- PROJETO GUIGNARD*. Cronologia de Alberto Veiga Guignard. Disponível em: http://www1.cultura.mg.gov.br/index.php?acao=busca_cronologiaAlberto. Acesso em: 02/Jul/2010.
- PLUHMA – DANÇA DE SALÃO.COM*. Chega de Saudade – o filme, 19/Fev/2008. Disponível em: <http://www.pluhma.com/locadora/acervo.cgi?x=0039024>. Acesso em: 17/Mar/2010.

- RITO, Lucia. Praça Tiradentes: uma chance para brilhar outra vez. In: *Jornal do Brasil*, 27/Abr/1986, *Domingo*, capa, sumário e pp. 30-34. Acervo Paulo Roberto dos Santos de Souza.
- RODRIGUES, Edgar. Pequena história da imprensa social no Brasil. In: *Portal Gens - Instituto Gens de Educação e Cultura*, 1996. Disponível em: <http://portalgens.com.br/comcom/pequena-historia-da-historia-da-imprensa-social-no-brasil.pdf>. Acesso em 14/Nov/2010.
- SALDANHA, Milton. Há 80 anos nascia o ensino de dança de salão no Brasil. In: *Dance*, Ano II, nº. 4, Jan-Fev/1995. Disponível em: <http://www.dancadesalao.com/madame>. Acesso em: 23/Abr/2010.
- SENTO SÉ, Rafael. Na cola da Lapa. In: *Veja Rio*, 16/Mar/2011, pp. 18-19. Parte integrante de *Veja*, ano 44, nº. 11.
- SERRA, Cristina. Todos os ritmos na gafeira. Sempre com respeito. In: *O Globo*, 21/Out/1984, *Segundo Caderno*, p. 8. Acervo Paulo Roberto dos Santos de Souza.
- SLIGHTLY OUT OF FOCUS*. Margaret Bourke-White: Life Magazine issue 1, Fort Peck, Montana, 1936. Disponível em: http://www.slightly-out-of-focus.com/Margaret_Bourke_White.html. Acesso em: 23/Dez/2010.
- TIME*. Battle of Indo-China: come & get us. 06/Dez/1952. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,817526,00.html#ixzz1IqY19wTV>. Acesso em: 23/Dez/2010.
- ÚLTIMA HORA*. Júlio Simões: “Criei a gafeira para misturar as raças”. 09/Ago/1980, p. não disponível. Acervo Estudantina Musical.
- VEJA*. Últimas gafeiras. Nº. 222, 06/Dez/1972, pp. 72-73. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 13/Jan/2010.
- VICTOR, Duilo. Obras na Praça Tiradentes devem ser concluídas em três meses. In: *O Globo*, 24/Abr/2011, *Rio*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2011/04/24/obras-na-nova-praca-tiradentes-devem-ser-concluidas-em-tres-meses-924307750.asp>. Acesso em: 25/Abr/2011.
- WEEKLY ILLUSTRATED*. Ten cents a dance. 06/Out/1934, p. 20. Disponível em: <http://www.fulltable.com/vts/m/mag/w/singles/52.jpg>. Acesso em: 29/Dez/2010.
- ZAREMBA, Lilian. Gafeira em dois tempos: entrevista com Paulo Moura. In: *Folha de S. Paulo*, 19/Fev/1984, *Folhetim*, pp. 10-11.

IMPrensa Oficial

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, 08/Mar/1917, p. 60, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1730812/dou-secao-1-08-03-1917-pg-60>. Acesso em: 02/Abr/2010.

_____. 14/Abr/1920, p. 35, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1849837/dou-secao-1-14-04-1920-pg-35>. Acesso em: 02/Abr/2010.

_____. 28/Jun/1932, p. 137, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2143801/dou-secao-1-28-06-1932-pg-127>. Acesso em: 03/Abr/2010.

_____. 08/Set/1932, p. 63, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2231983/dou-secao-1-08-09-1932-pg-63>. Acesso em: 05/Abr/2010.

_____. 28/Out/1932, p. 64, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2286324/dou-secao-1-28-10-1932-pg-64>. Acesso em: 03/Abr/2010.

_____. 17/Fev/1934, p. 25, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1985565/dou-secao-1-17-02-1934-pg-25>. Acesso em: 22/Jul/2010.

_____. 12/Mai/1934, p. 59, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2099721/dou-secao-1-12-05-1934-pg-59>. Acesso em: 03/Abr/2010.

_____. 17/Mar/1936, p. 69, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2018915/dou-secao-1-17-03-1936-pg-69>. Acesso em: 22/Jul/2010.

_____. 29/Mar/1939, p. 70, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2215639/dou-secao-1-29-03-1939-pg-70>. Acesso em: 29/Abr/2010.

_____. 13/Abr/1939, p. 48, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2247808/dou-secao-1-13-04-1939-pg-48>. Acesso em: 29/Abr/2010.

- _____. 02/Fev/1940, p. 12, Seção 2. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2135651/dou-secao-2-02-02-1940-pg-12>. Acesso em: 22/Jul/2010.
- _____. 20/Ago/1943, p. 34, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2420481/dou-secao-1-20-08-1943-pg-34>. Acesso em: 22/Jul/2010.
- _____. 24/Abr/1944, p. 80, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2293039/dou-secao-1-24-04-1944-pg-80>. Acesso em: 22/Jul/2010.
- _____. 09/Nov/1944, p. 13, Seção 2. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2608171/dou-secao-2-09-11-1944-pg-13>. Acesso em: 27/Set/2010.
- _____. 05/Abr/1945, p. 29, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2298476/dou-secao-1-05-04-1945-pg-29>. Acesso em: 22/Jul/2010.
- _____. 12/Jun/1947, p. 32, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2382223/dou-secao-1-12-06-1947-pg-32>. Acesso em: 17/Mai/2010.
- _____. 29/Ago/1947, p. 8, Seção 2. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2504990/dou-secao-2-29-08-1947-pg-8>. Acesso em: 22/Jul/2010.
- _____. 15/Jul/1948, p. 17, Seção 2. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2511228/dou-secao-2-15-07-1948-pg-17>. Acesso em: 13/Mai/2010.
- _____. 26/Out/1948, p. 25, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2684621/dou-secao-1-26-10-1948-pg-25>. Acesso em: 22/Jul/2010.
- _____. 23/Nov/1948, p. 22, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2718133/dou-secao-1-23-11-1948-pg-22>. Acesso em: 11/Ago/2010.
- _____. 23/Nov/1948, p. 24, Seção 1. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2718135/dou-secao-1-23-11-1948-pg-24>. Acesso em: 22/Jul/2010.

_____. 16/Mar/1949, p. 21, Seção 1. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2337680/dou-secao-1-16-03-1949-pg-21>. Acesso
em: 02/Abr/2010.

_____. 04/08/1950, p. 20, Seção 1. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2629332/dou-secao-1-04-08-1950-pg-20>. Acesso
em: 17/Fev/2010.

_____. 03/Jun/1953, p. 6, Seção 2. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2611170/dou-secao-2-03-06-1953-pg-6>. Acesso
em: 22/Jul/2010.

_____. 14/Mai/1954, p. 7, Seção 2. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2539696/dou-secao-2-14-05-1954-pg-7>. Acesso
em: 22/Jul/2010.

_____. 16/Ago/1954, p. 22, Seção 1. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2700855/dou-secao-1-16-08-1954-pg-22>. Acesso em:
07/Out/2010.

_____. 08/Dez/1954, p. 51, Seção 1. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2869603/dou-secao-1-08-12-1954-pg-51>. Acesso
em: 07/Out/2010.

_____. 14/Jun/1955, p. 45, Seção 2. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2666687/dou-secao-2-14-06-1955-pg-45>. Acesso
em: 12/Jul/2010.

_____. 04/Dez/1957, p. 67, Seção 1. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/3060538/dou-secao-1-04-12-1957-pg-67>. Acesso
em: 22/Jul/2010.

_____. 28/Mai/1958, p. 67, Seção 1. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2777343/dou-secao-1-28-05-1958-pg-67>. Acesso
em: 07/Out/2010.

_____. 02/Set/1965, p. 6, Seção 1. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2962645/dou-secao-1-02-09-1965-pg-6>. Acesso
em: 02/Out/2010.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO, 14/Mai/1940, p. 2. Disponível em:
<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/3960017/dosp-diario-oficial-14-05-1940-pg-2>. Acesso em:
17/Jun/2010.

_____. 24/Jan/1952, p. 16. Disponível em: http://www.jusbrasil.com.br/diarios/4030996/dosp_-poder-judiciario-24-01-1952-pg-16. Acesso em: 17/Jun/2010.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 22/Set/2010, p. 1, Parte I – Poder Executivo. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/16821009/doerj-poder-executivo-22-09-2010-pg-1>. Acesso em: 25/Set/2010.

FILMOGRAFIA

“*10 rue Lesage, Belleville: arqueologia urbana de um bairro popular parisiense*” (Brasil/França, 2010, cor, 77 min.). Filme etnográfico dirigido por Marco Antonio da Silva Mello, Augustin Geoltrain, Felipe Berocan Veiga e Soraya Silveira Simões. Produção: LeMetro/IFCS-UFRJ e QK Produções.

“*A Casa do Tom – Mundo, Monde, Mondo*” (Brasil, 2007, cor, 58 min.). Documentário dirigido por Ana Jobim. Produção: Das Duas, Jobim Music e Jobim Biscoito Fino. Prêmio especial no VI Cine Fest Petrobras Brasil-NY 2008.

“*A Vida É uma Dança/ Ten Cents a Dance*” (EUA, 1931, preto e branco, 80 min.). Longa metragem dirigido por Lionel Barrimore. Roteiro: Jo Swerling e Dorothy Howell. Produção: Harry Cohn e Frank Fouce. Estúdio Columbia Pictures. Com Barbara Stanwyck, Ricardo Cortez e Monroe Owsley.

“*Balé de Pé no Chão: a dança afro de Mercedes Baptista*” (Brasil, 2006, cor, 17 min.). Documentário dirigido por Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro. Produção: Terra Firme Digital. Prêmio de melhor documentário HBRFEST 2009. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD_CHAVE=379. Acesso em: 18/Set/2010.

“*Chega de Saudade*” (Brasil, 2008, cor, 92 min.). Longa-metragem dirigido por Laís Bodansky. Roteiro: Luiz Bolognesi. Produção: Gullane Filmes e Buriti Filmes. Com Tonia Carreiro, Stepan Nercessian, Betty Faria e Cássia Kiss. Prêmios de melhor filme pelo júri popular, melhor direção e melhor roteiro no 40º. Festival de Brasília 2008.

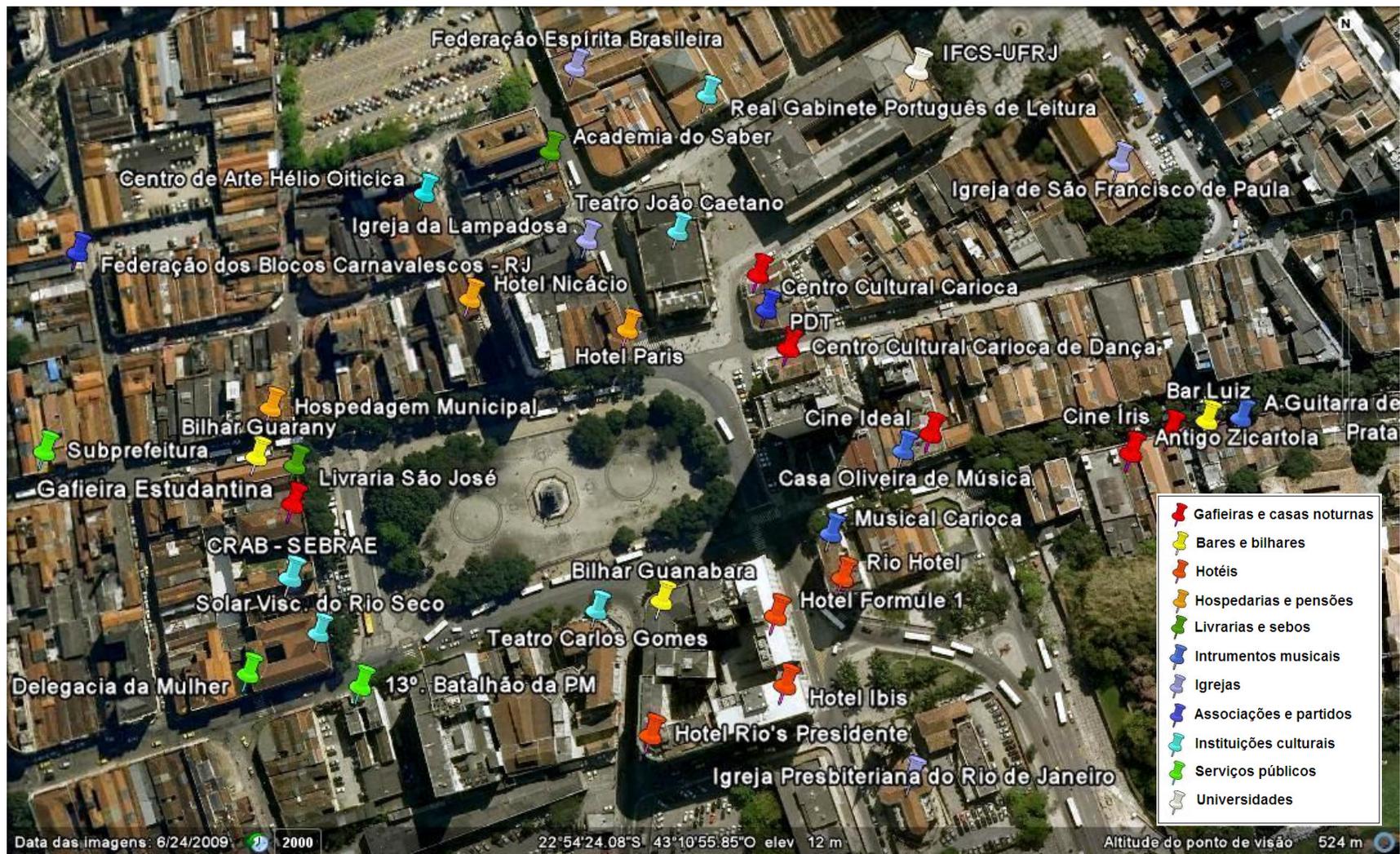
“*Maria Bethânia: Música É Perfume*” (Suíça/ Brasil, 2005, cor, 82 min.). Documentário dirigido por Georges Gachot. Produção: George Gachot e Idéale Audience. Com Maria Bethânia, Nana Caymmi, Miúcha, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Prêmio especial Cubadisco 2006, melhor filme e trilha sonora no *Festival di Palazzo Venezia Rom* 2006.

- “Narradores de Javé” (Brasil, 2003, cor, 85 min.). Longa-metragem dirigido por Eliane Caffé. Roteiro: Eliane Caffé e Luis Alberto de Abreu. Produção: Bananeira Filmes. Elenco: José Dumont, Nelson Dantas, Nelson Xavier e Matheus Nachtergaele. Nove prêmios no Festival de Recife 2003; melhor filme e melhor ator (José Dumont) no Festival do Rio 2003; melhor filme no 30º. Festival Internacional do Filme Intependente de Bruxelas; melhor filme no Festival de Cinema das 3 Américas do Quebec 2004.
- “O Baile”/ “*Le Bal*” (França/ Itália/ Argélia, 1983, cor, 107 min.). Longa-metragem dirigido por Ettore Scola. Roteiro: Jean-Claude Penchenat, Ruggero Macccaro, Furio Scarpelli e Ettore Scola. Produção: G. Silvagny. Elenco: *Théâtre du Compagnol*. Indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, Urso de Prata de melhor direção no Festival de Berlim e Prêmio César nas categorias de melhor diretor, melhor filme francês e melhor música.
- “Os Embalos de Sábado a Noite”/ “*Saturday Night Fever*” (EUA, 1977, cor, 118 min.). Longa-metragem dirigido por John Badham. Roteiro: Norman Wexler. Produção: Robert Stigwood. Música: David Shire e Bee Gees. Com John Travolta, Karen Lynn Gorney, Barry Miller e Joseph Cali. Indicação ao Oscar de melhor ator e prêmio *National Board of Review* a John Travolta.
- “*Running Out of Luck*” (EUA, 1985, cor, 87 min.). Longa-metragem dirigido por Julian Temple. Roteiro: Julian Temple e Mick Jagger. Produção e trilha sonora: Mick Jagger. Com Mick Jagger, Jerry Hall, Rae Dawn Chong, Dennis Hopper, Norma Bengell, Raul Gazzola e Grande Otelo.

ANEXO – MAPAS E DIAGRAMAS

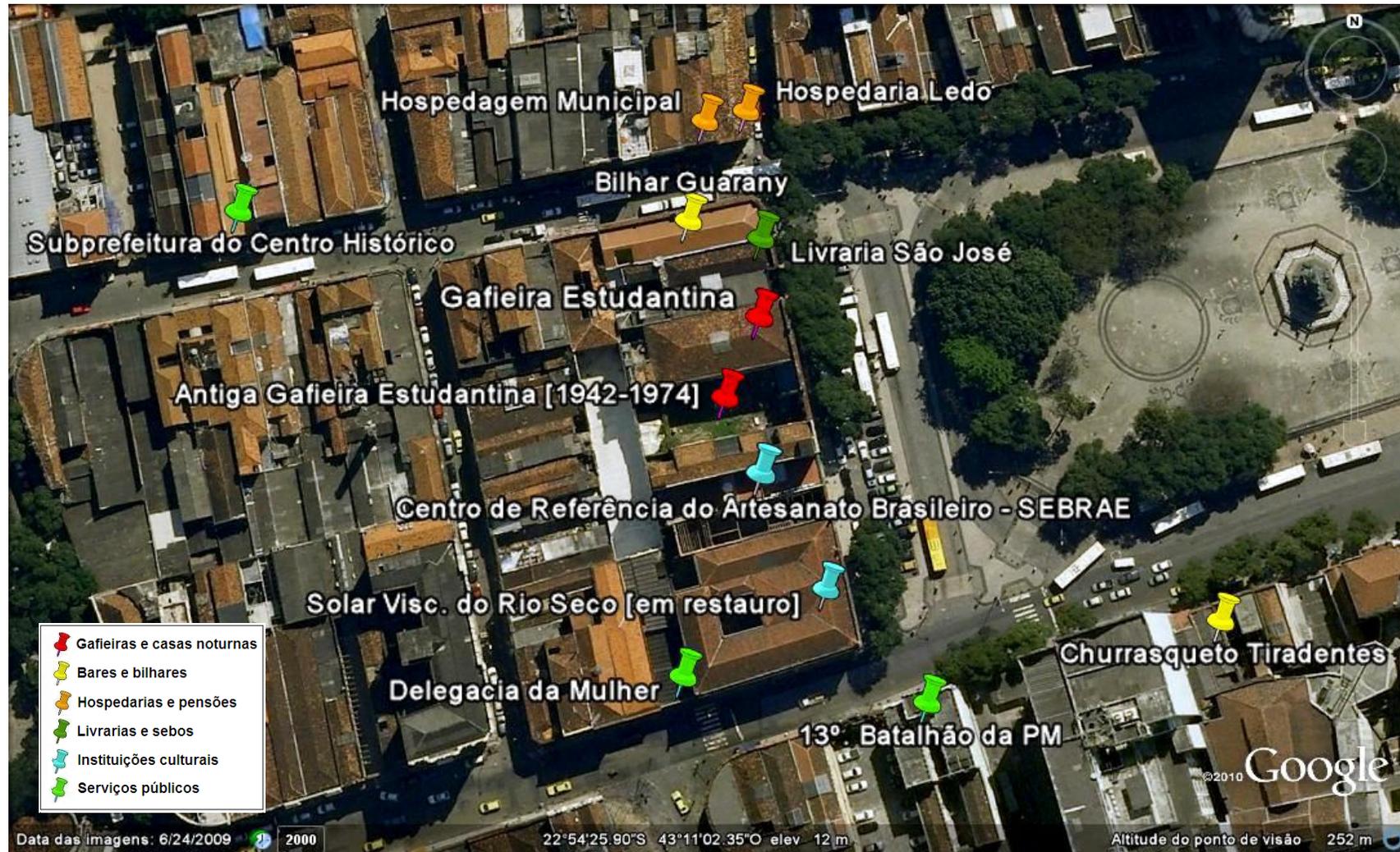
1. Praça Tiradentes e adjacências: planta de situação

Plataforma Google Earth, 2011.



2. Praça Tiradentes e adjacências: detalhe

Plataforma Google Earth, 2011.



3. Cartografia da dança de salão: Praça Tiradentes

Plataforma Google Earth, 2011.



4. Cartografia da dança de salão: Cidade Nova

Plataforma Google Earth, 2011.



5. Cartografia da dança de salão: Avenida Presidente Vargas

Plataforma Google Earth, 2011.



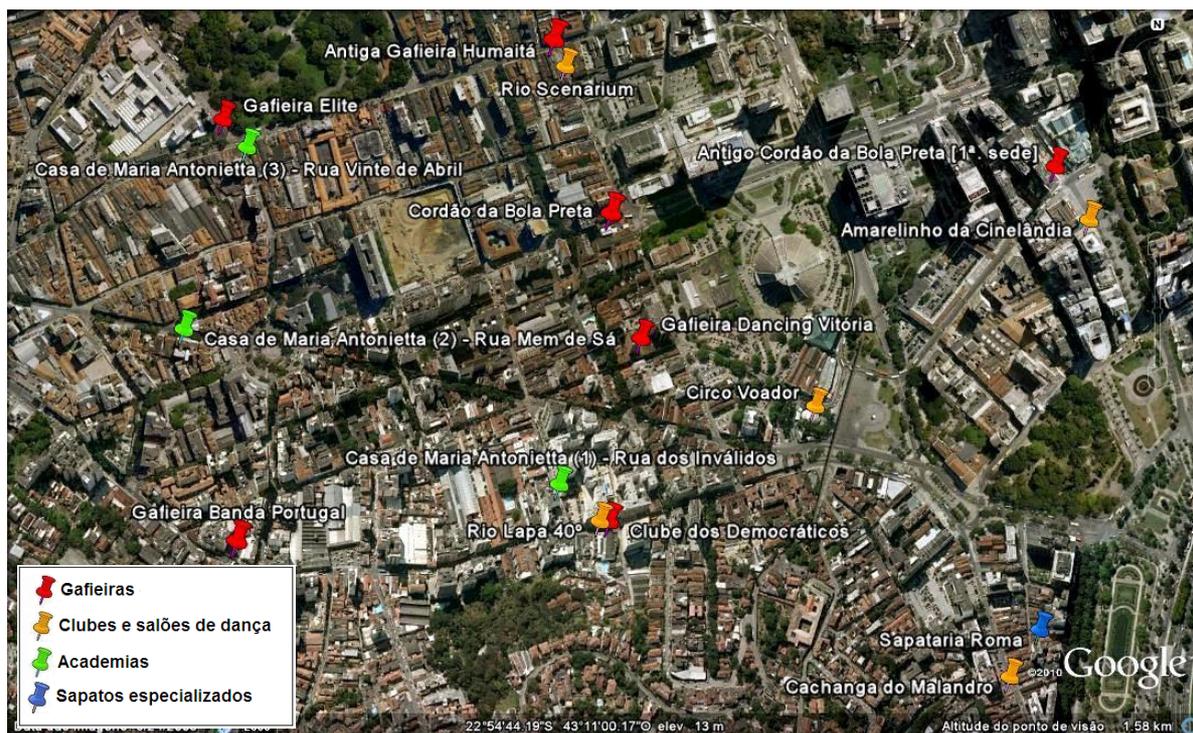
6. Cartografia da dança de salão: Cinelândia

Plataforma Google Earth, 2011.



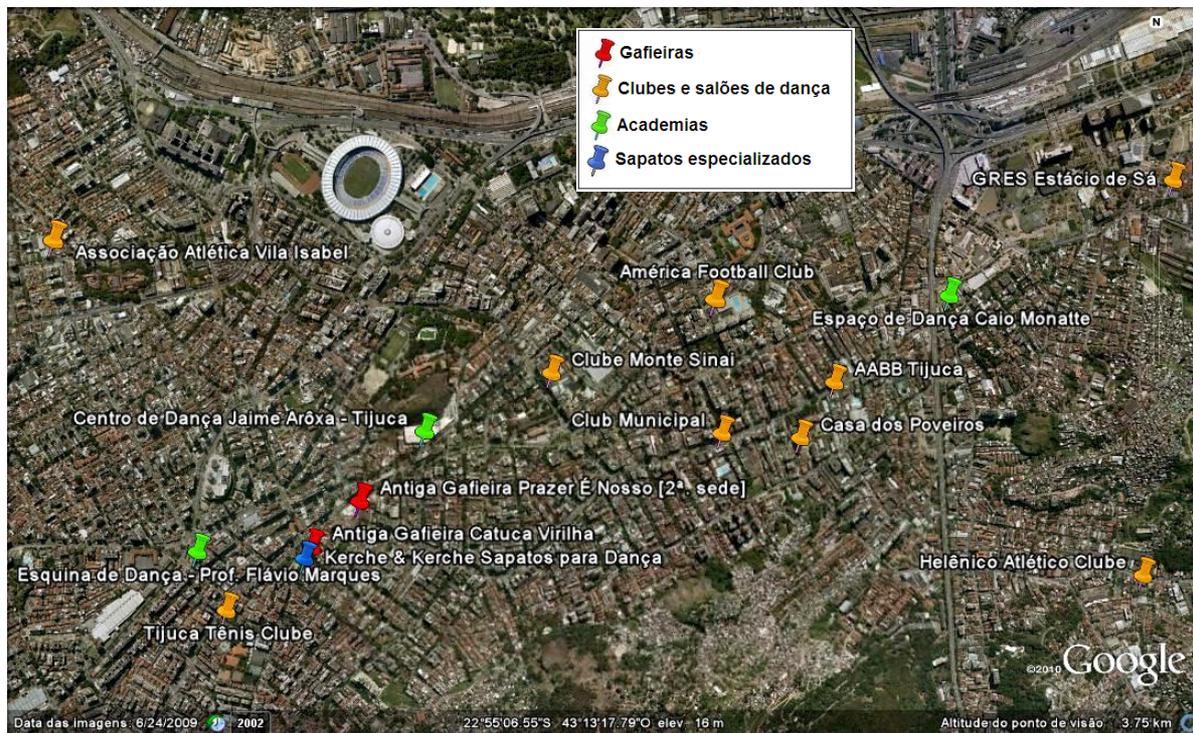
7. Cartografia da dança de salão: Lapa

Plataforma Google Earth, 2011.



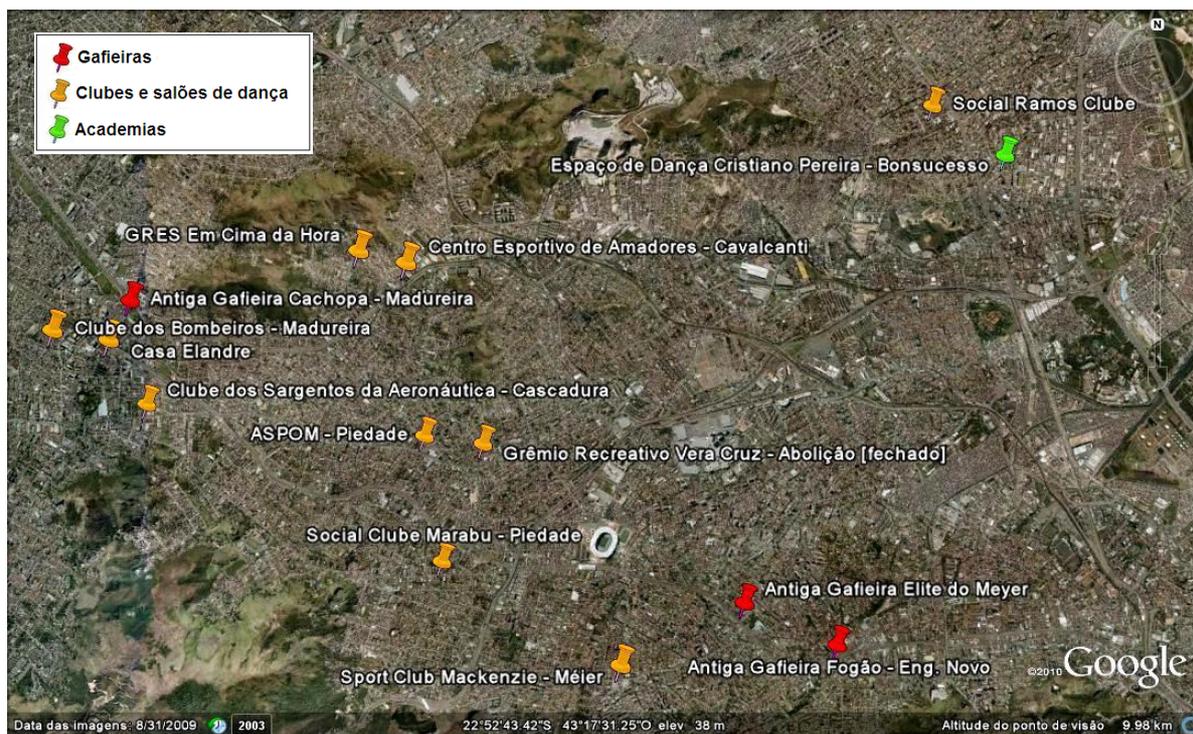
8. Cartografia da dança de salão: Tijuca

Plataforma Google Earth, 2011.



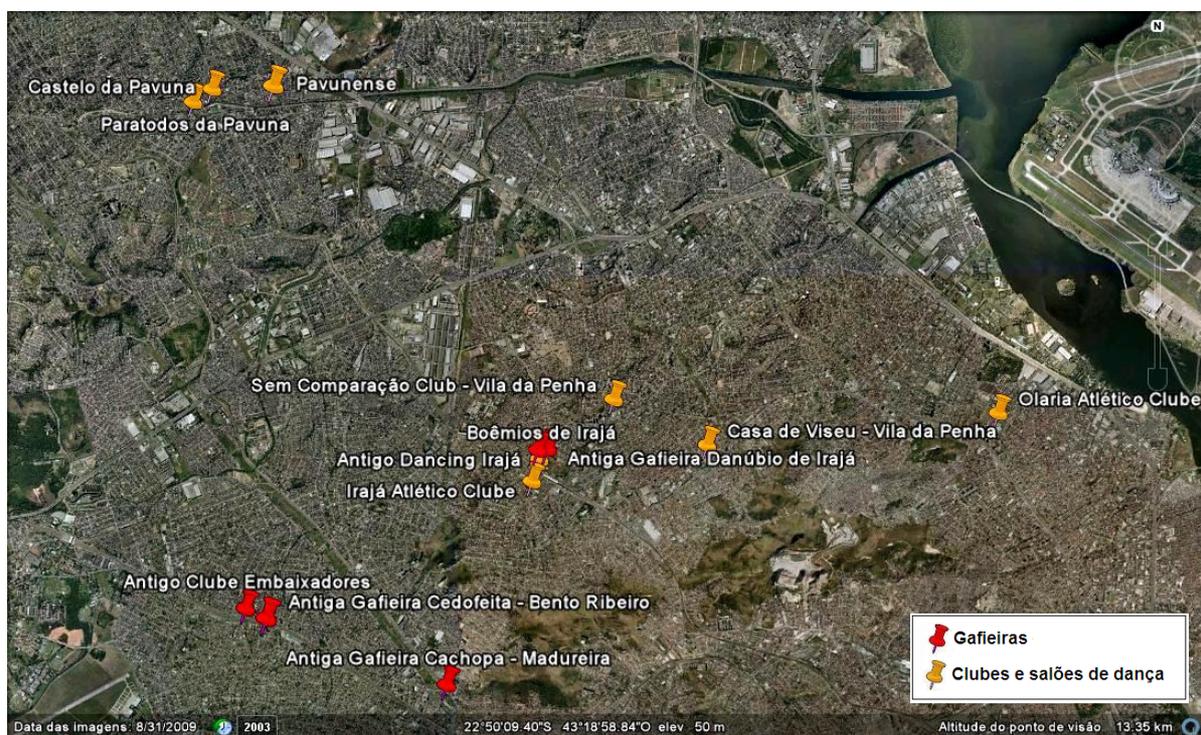
9. Cartografia da dança de salão: Méier e Madureira

Plataforma Google Earth, 2011.



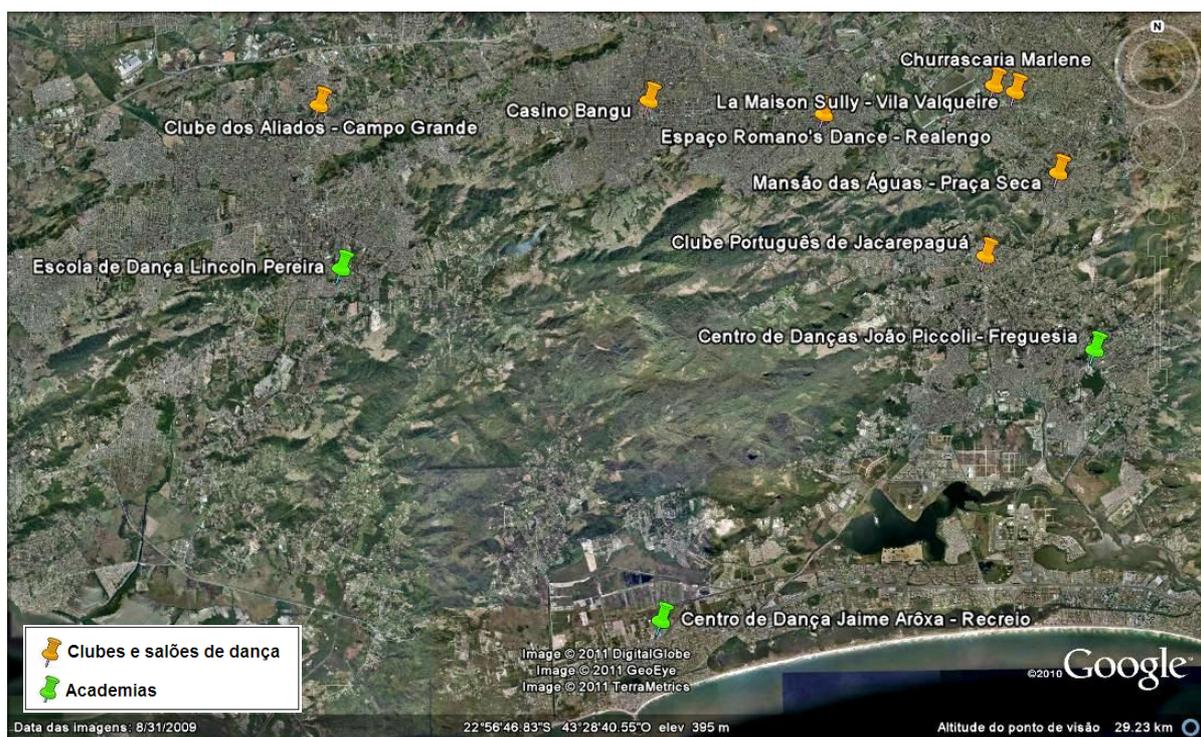
10. Cartografia da dança de salão: Irajá e Pavuna

Plataforma Google Earth, 2011.



11. Cartografia da dança de salão: Jacarepaguá e Campo Grande

Plataforma Google Earth, 2011.



12. Cartografia da dança de salão: Catete e Laranjeiras

Plataforma Google Earth, 2011.



13. Cartografia da dança de salão: Botafogo

Plataforma Google Earth, 2011.



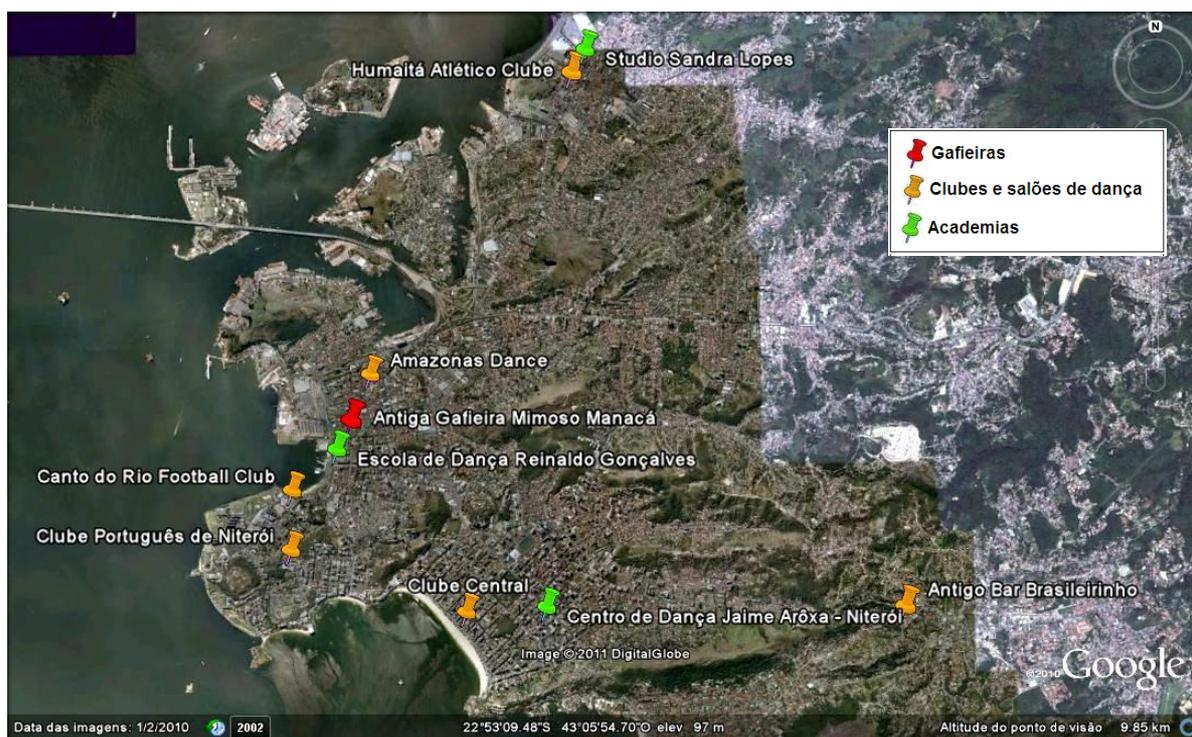
14. Cartografia da dança de salão: Copacabana e Ipanema

Plataforma Google Earth, 2011.



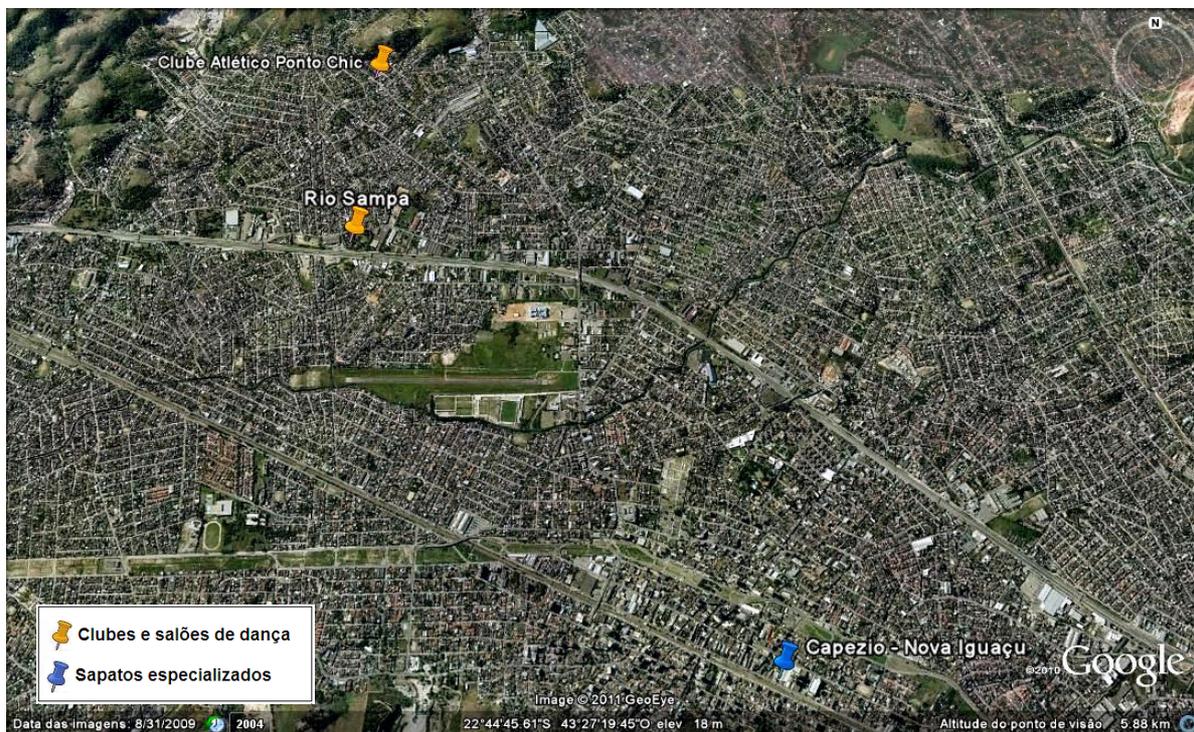
15. Cartografia da dança de salão: Niterói

Plataforma Google Earth, 2011.



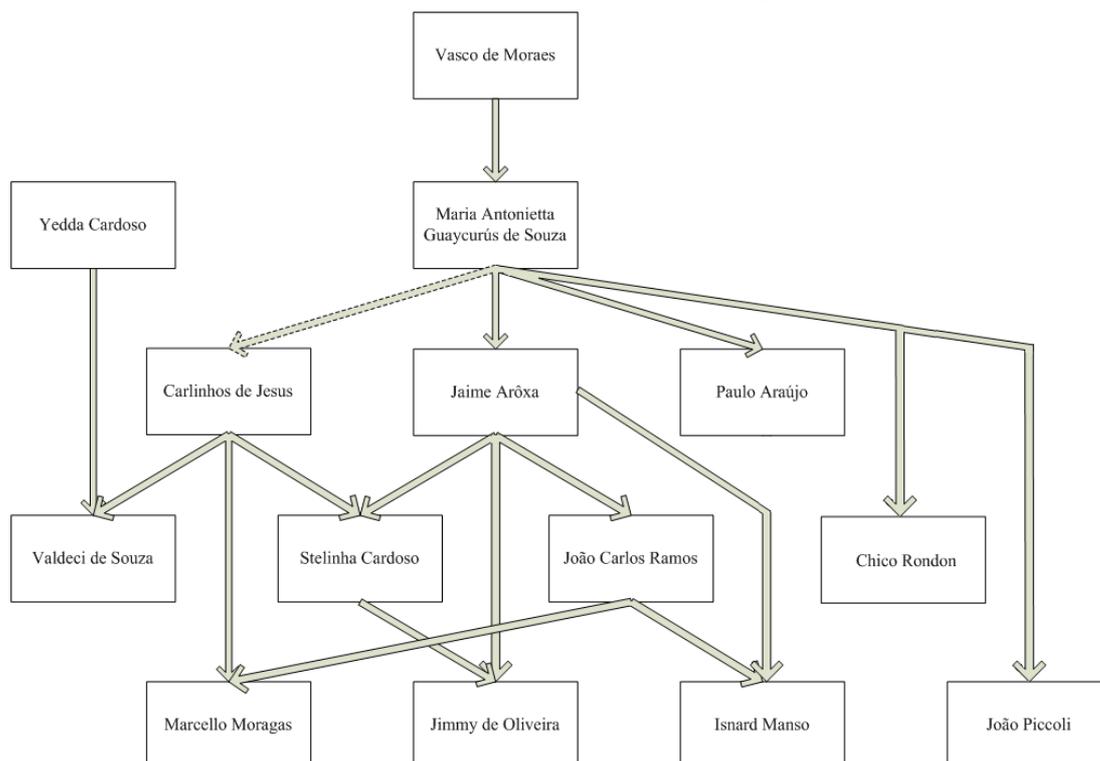
16. Cartografia da dança de salão: Nova Iguaçu

Plataforma Google Earth, 2011.



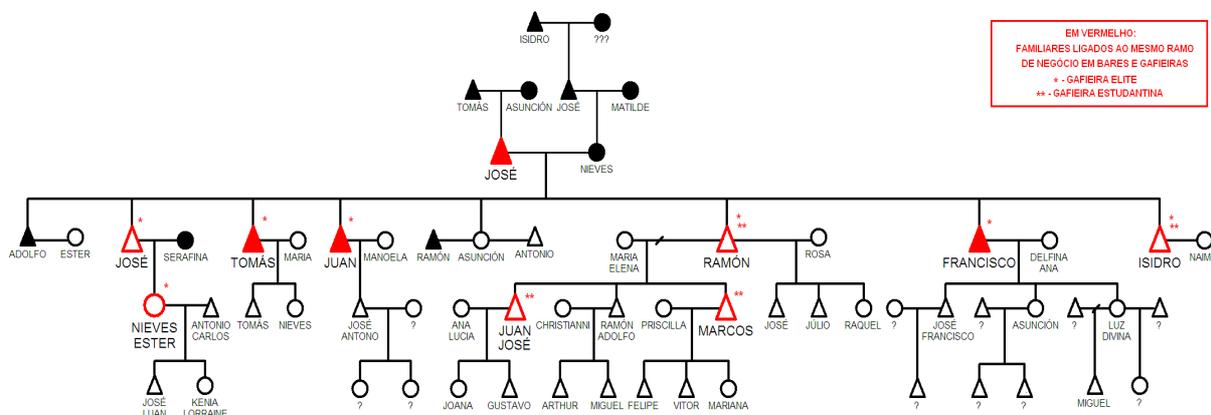
17. Diagrama da formação dos profissionais da dança de salão no Rio de Janeiro

F. B. Veiga, 2011, inspirado em FOOTE WHYTE, 2005.



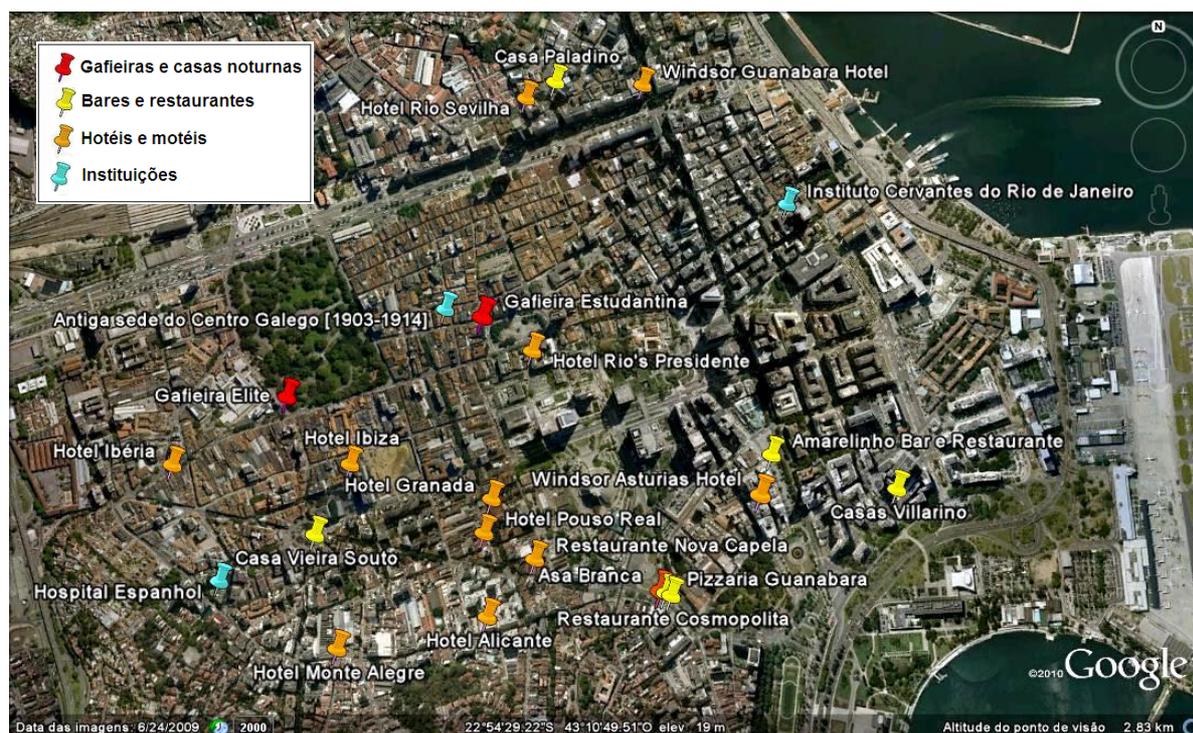
18. Genealogia da família Page Fernández

F. B. Veiga, 2011.



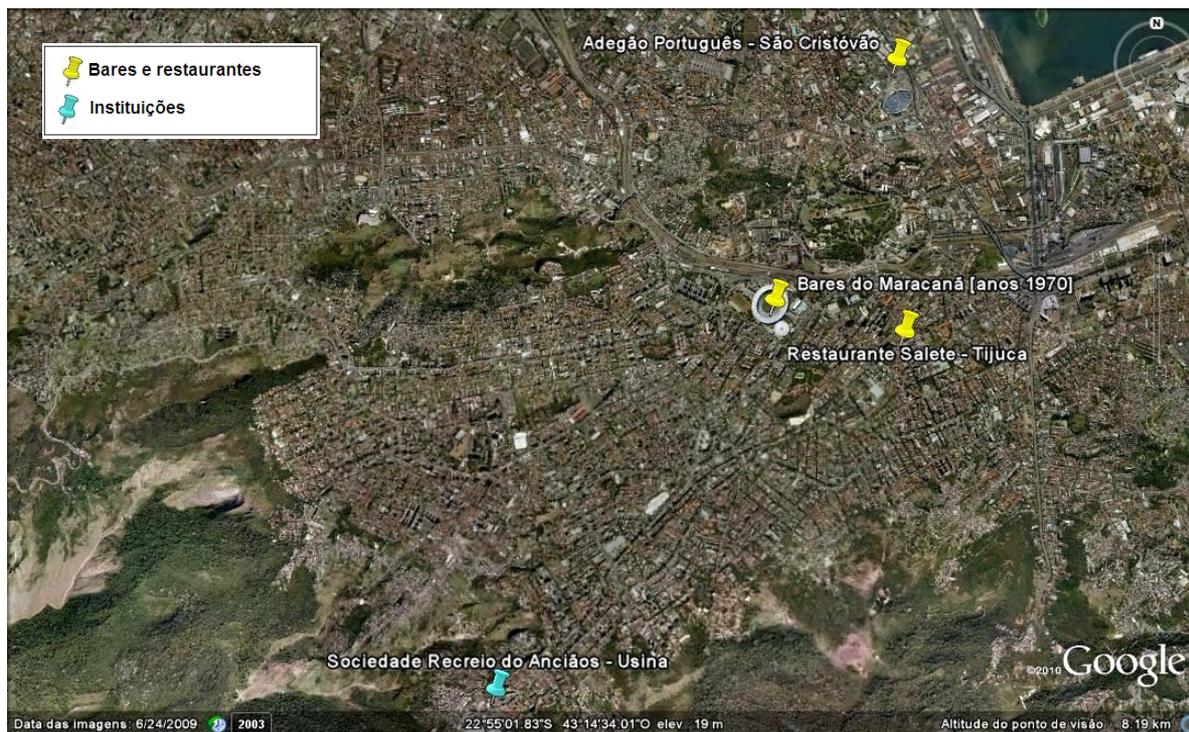
19. Cartografia dos espanhóis no Rio de Janeiro: Centro

Plataforma Google Earth, 2011.



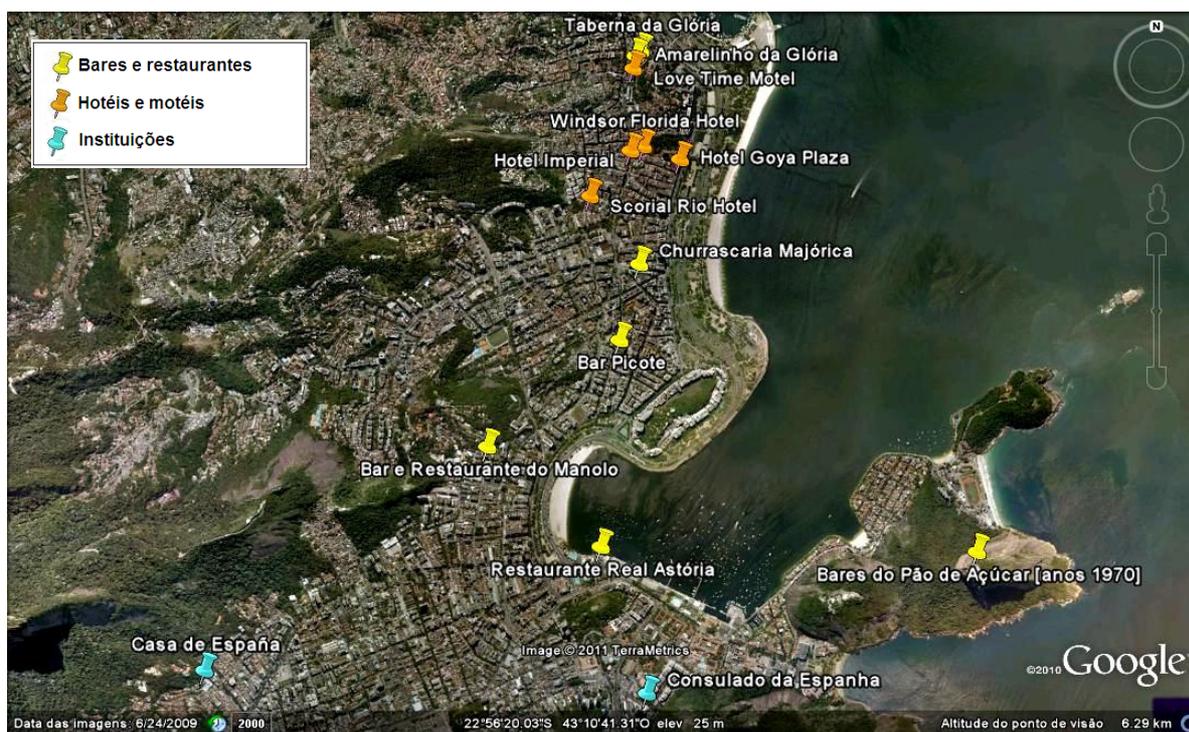
20. Cartografia dos espanhóis no Rio de Janeiro: Zona Norte

Plataforma Google Earth, 2011.



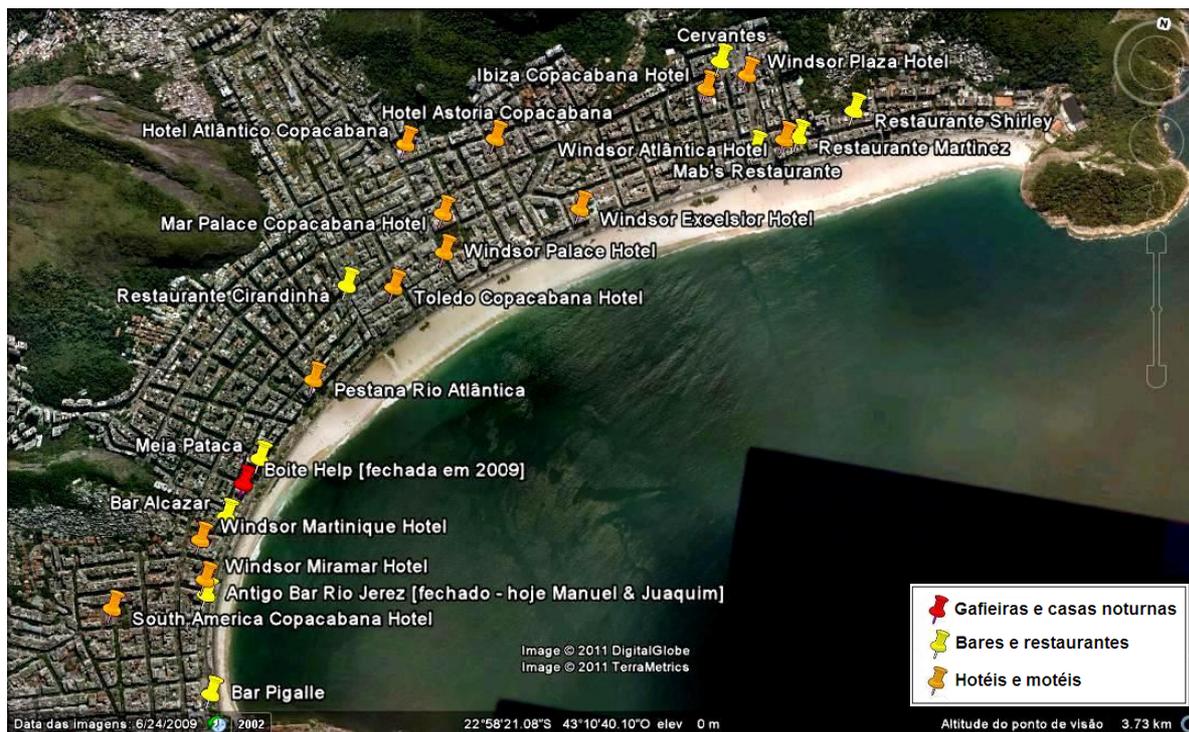
21. Cartografia dos espanhóis no Rio de Janeiro: Catete, Flamengo e Botafogo

Plataforma Google Earth, 2011.



22. Cartografia dos espanhóis no Rio de Janeiro: Copacabana

Plataforma Google Earth, 2011.



23. Cartografia dos espanhóis no Rio de Janeiro: Leblon, São Conrado e Barra da Tijuca

Plataforma Google Earth, 2011.

