



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

1958, O ANO QUE NÃO TERMINOU

Memória e performance na cena do baile black nostalgia paulistano

PEDRO TADEU FARIA D'ALLEVEDO

JOÃO PESSOA
2017

PEDRO TADEU FARIA D'ALLEVEDO

1958, O ANO QUE NÃO TERMINOU

Memória e performance na cena do baile black nostalgia paulistano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Sociologia.
Linha de Pesquisa: Cultura e sociabilidades

Orientadora: Prof^a Dr.^a Mónica Franch Gutiérrez

JOÃO PESSOA
2017

Catálogo na Publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F195m D'Allevedo, Pedro Tadeu Faria.
1958, o ano que não terminou: memória e performance na
cena do baile black nostalgia paulistano / Pedro Tadeu Faria
D'Allevedo - João Pessoa, 2017. 286 f. : il.

Orientadora: Dr.^a Mónica Franch Gutiérrez.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA/PPGS

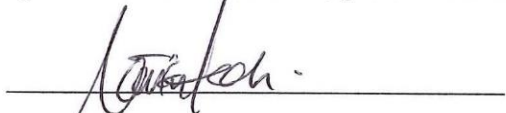
1. Sociologia da cultura . 2. Música - São Paulo. 3. Baile
nostalgia - São Paulo. I. Título.

UFPB/BC

CDU - 316.7(043)

FOLHA DE AVALIAÇÃO

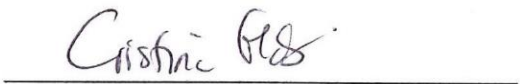
A tese intitulada 1958, O Ano Que Não Terminou: Memória e Performance na Cena do Baile Black Nostalgia Paulistano, de autoria de Pedro Tadeu Faria D'Allevedo, sob orientação da Profa. Dra. Mónica Franch Gutiérrez, apresentada em sessão pública ao Programa Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Doutor em Sociologia, foi aprovada em 16/10/2017, pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:



Profa. Dra. Mónica Franch Gutiérrez
Doutorado em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Orientadora (PPGS/UFPB)



Profa. Dra. Tereza Correia da Nóbrega Queiroz
Doutorado em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco
Examinadora interna 1 (PPGS/UFPB)



Profa. Dra. Teresa Cristina Furtado Matos
Doutorado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará
Examinadora interna 2 (PPGS/UFPB)

Prof. Dr. Vanderlan Silva
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Paris Descartes – Sorbonne
Examinador externo 1 (PPGCS/UFCG)

Prof. Dr. Frank Nilton Marcon
Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal da Santa Catarina
Examinador externo 2 (PPGC/UFS)

Agradecimentos

Agradeço a generosidade daqueles que, direta ou indiretamente, se envolveram com o processo de elaboração desta investigação. Um salve especial para aqueles que se colocaram na posição de interlocutores do estudo, pessoas generosas com quem estabeleci relações amistosas e de reciprocidade. São os sujeitos que de certo modo dinamizam a cena cultural e festiva dos bailes nostalgia na cidade de São Paulo. Um agradecimento especial, com admiração e gratidão, a todos aqueles envolvidos com os bailes, de produtores e organizadores a discotecários e DJs: um salve à DJ Tony Hits, DJ Gringo, DJ Loo, Seu Osvaldo e sua “Orquestra Invisível, Sr. Eduardo da dupla Eduardo & Amauri, Patrícia, Alex, Johnny, Osmar, Chilão, Robson, Carlos Família, DJ Grandmaster Ney, Mosquito, Ney Gringos, DJ Basim, Osvaldo Mister Groove, DJ Lobato Kizomba, Willian Carlos Santiago (equipe Zimbabwe), Zezão da Zezão eventos, Flavinho Kutuka, Bunnys e sua e sua escola de DJs Ban EMC, todos mestres que, cada qual a seu modo, fazem a cena festiva dos bailes nostalgia e do samba-rock acontecer.

Às festas que frequentei para a elaboração deste trabalho em suas variadas edições: Baile Nostalgia Moderna, Johnny, Musicaliando, Chic Show, Os Carlos e Galotte, Musicália, Chic Show e Black Side e Gosto Pessoal.

Aos frequentadores dos bailes que tiveram a paciência de nos dar um depoimento a respeito da sua participação nesses eventos: Débora Cristina, Djalma Barros, Edna, Enilda, Erica, Marcolina, Maria Aparecida, Marta, Nenê Roberto, Paulo, Reny, Rosa Maria, Rosalina e Tereza Félix e Jorge Yoshida Filho.

Aos amigos com quem frequentei bailes na adolescência e na atualidade: Sérgio Pinóquio; José Maurício, Rafael Taxista, Frangão e Dadau, este último a quem tive oportunidade de reencontrar nesses acasos e em um dos bailes da vida: a festa da equipe Galotte com Os Carlos na Mansão Hasbaya em março de 2016. Uma menção a Wagnão, ex-técnico de som da equipe *Chic Show* que me colocou em contato com importantes personagens da cena.

Um agradecimento especial a minha orientadora Professora Dra. Mónica Franch Gutiérrez pela orientação, pela generosidade, pelos muitos de nossos encontros e desencontros e pelas valiosas sugestões para o encaminhamento desta pesquisa.

Aos amigos sociólogos e antropólogos com quem tive oportunidade de trocar ideias a respeito do trabalho: um abraço especial ao Kibe (Márcio Macedo), Batistão (João Batista de Jesus Félix) e Carlão (Carlos Benedito Rodrigues da Silva).

Aos professores Carles Feixa (Lleida/Espanha) e Josep Marti Perez (Barcelona/Espanha), os quais nos deram sugestões no sentido de iluminar as inquietações.

Aos colegas do PPGS/UFPB com quem tive a oportunidade de efetuar trocas acadêmicas: Bruno, Daniel, Daiane, Carla Gisele, Janice e Pedro.

Um abraço ao meu sogro Milton Meira que revisou alguns capítulos do trabalho. A minha querida amiga Dulce Rocha, que revisou o capítulo três.

Agradeço a Renato Sztutman e Alexandre Amaral Rodrigues (Filosofia/USP) pela revisão do resumo e do abstract em língua inglesa.

Um agradecimento à professora Fernanda Peixoto (Antropologia/USP) e ao professor José Guilherme C. Magnani que me aceitaram como aluno ouvinte em seus respectivos cursos de “Artes da Memória” e “Antropologia Urbana”.

Ao amigo Sergipano Mateus Neto com quem partilhei os momentos de angústia e desânimo quando o trabalho se tornava dificultoso.

E finalmente a minha companheira Silvana Nascimento pelo apoio, carinho e compreensão de sempre. Pela ajuda costumeira dando valiosas e ricas sugestões na leitura do texto, tecendo críticas e comentários, além de fazer a revisão. Contudo, ainda teve energia e disposição para me acompanhar em muitas festas, encenando performances como fotógrafa, capturando imagens para este trabalho. Além disso, laborou arduamente na montagem e diagramação do texto final. A você Sil um beijo no coração acompanhado de muita admiração e gratidão.

Ao Samuel, meu querido filho, por nos dar tantas alegrias. Te amo filho.

À Coordenação de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), que me concedeu uma bolsa de estudos de nível de doutoramento no período de abril/2013 a março/2017, a qual foi um suporte muito importante para a elaboração do presente trabalho que ora se materializa.

A todos o meu muito obrigado!

RESUMO

A investigação versa sobre o baile *black* do gênero nostalgia que se realiza na cidade de São Paulo. Busca compreender o modo de estruturação desse tipo evento como movimento cultural, disseminado viralmente pelo espaço urbano da cidade. Este estudo traça uma análise sociológica da cena musical-cultural por ele configurada. Tal festejo é um tipo de reunião dançante conhecido atualmente pela alcunha de “baile nostalgia”. Surgiu na capital paulista no ano de 1958. Outrora era tratado apenas por baile. No início da década de 1980 recebeu a denominação atual. Essa forma de festejo dançante, com forma e conteúdos próprios, é um fenômeno produzido e fruído pelos afrodescendentes paulistanos. Estrutura-se sob a égide do lazer dançante e propaga um consumo musical híbrido, com ênfase na difusão de gêneros musicais e ritmos do passado. Combina lazer com atividade econômica. Grande parte das sonoridades provém da cultura musical norte-americana. São ritmos que incitam o dançar em casal, solto ou em grupo, dependendo do momento da festa. O repertório musical difunde *jazz swing*, *rock n’ roll*, samba e o sambalanço, *funk*, *soul*, *rap* e *rhythm blues*. Em suas adjacências foi inventada uma dança específica e resultante da mescla de ritmos, peculiar da cena: o samba-rock. Nos anos 1970 cedeu espaço para o baile de funk-soul. Contudo, coexistiu na cena paralelamente a ele. É frequentado pelos adultos do aludido grupo social, sendo bastante apreciado. Tais sujeitos formam um coletivo de base afetiva que nutre um gosto por musicalidades e danças de outrora. A cena refluíu nos anos 1990, ganhando fôlego novo no início dos anos 2000 devido ao renovado interesse pelo samba-rock, dinamizando a cena novamente. Esta celebração adota um padrão estético e um modo de comportamento peculiar, forjado na origem. É uma reunião dançante recorrente no tempo e inerente à comunidade afro-paulistana. Objetiva-se analisar as práticas socioculturais acionadas nas festas, pois estas são acontecimentos densos de significado que servem não só para afirmação da negritude, mas para a soldagem da identidade coletiva por elaborar e exhibir símbolos de etnicidade, marcadores das diferenças entre o “nós” e o “eles”. O estudo desenvolve-se através de procedimentos etnográficos, pois a observação participante possibilita um ponto de vista de perto e de dentro, cristalizado na relação dialógica com os interlocutores. Intenta elaborar uma análise transversalizada do fenômeno, possibilitada por intermédio do entrelaçamento de quatro conceitos reflexivos: *performance*, cena, geração e memória.

Palavras-chave: baile nostalgia, baile black, samba-rock, cena, performance, sociabilidade.

ABSTRACT

This inquiry treats of the *black* dance nights that take place in São Paulo, aiming to understand such event's structuring as a cultural movement widely diffused through the city's urban space. The study carries out a sociological analysis of the musical-cultural scene fashioned in by such festival, which is a kind of dancing party currently known as "nostalgia dance". It first appeared in the city in 1958 and was called simply a ball until the beginning of the 1980s, when it received its current appellation. With peculiar form and contents, this phenomenon is produced and enjoyed by São Paulo's Afrodescendants. Structured as a dancing leisure, it spreads out a hybrid musical consumption, with special emphasis on music and rhythms from the past, combining, by these means, leisure and economic activity. Most of the music comes from North-American culture and the rhythms may be danced in couples, individually or in groups, according to the party's mood. The repertoire comprehends genres such as jazz swing, rock'n roll, *samba*, *sambalanço* (a kind of samba swing), funk, soul, rap and rhythm'n'blues. A new, specific kind of dancing was invented around it, resulting from a mix of its usual rhythms: the *samba-rock*. During the 1970s it partly gave way to the funk-soul dance, but continued to exist in parallel with it. Nostalgia dance is widely appreciated by adults from the above-mentioned social group. Such individuals constitute a collectivity with an affective basis, cultivating a taste for past times' music and dancing. The scene gained new impetus during the 1990s, greatly intensified during the 2000s due to renewed interest for *samba-rock*. Characterized by a peculiar aesthetical and behavioral pattern that follows closely that shaped in its origin, it is a dancing party recurrent in the time and inherent to São Paulo's Afrodescendant community. Our objective is to analyze the sociocultural practices associated with these parties, considering they are very meaningful events, affirmative not only of Afrodescendants' existing identity, but also of that which is in elaboration, and displays the symbols of ethnicity that mark the difference between "us" and "them". The study develops itself by means of ethnographic proceedings. Participant observation provides a privileged point of view, both close and from within, crystalized in the interlocutor's dialogical relation. It intends, finally, to elaborate a transversal analyses of the phenomenon by means of four reflexive concepts: performance, scene, generation and memory.

Keywords: nostalgia dance, black dance, *samba-rock*, scene, performance, sociability.

Sumário

Introdução	9
O baile <i>black</i> e suas variações	12
A estrutura da tese	31
Capítulo 1 – Interfaces teóricas: alinhando as perspectivas de análise	37
1.1 Performance: uma categoria abrangente	39
1.1.1 Performance e antropologia	40
1.1.2 Performance sociologia	47
1.1.3 Schechner e os estudos da performance.....	50
1.2 A noção de cena musical	55
1.2.1 definindo o conceito de cena.....	58
1.3 O conceito de geração	64
1.4 A memória da cena musical do baile nostalgia	72
1.4.1 A memória do grupo	74
Capítulo 2 – Bailes <i>blacks</i> paulistanos: delineando a cena nostalgia	79
2.1 Anos 50-60: a mecanização e os bailes das “Orquestras Invisíveis”	82
2.1.1 Com o baile mecânico surge o discotecário	86
2.1.2 A “Orquestra Invisível” funda uma cena musicalmente eclética	91
2.1.3 Os salões sociais como espaços de realização dos bailes	96
2.1.4 A divulgação	101
2.2 Anos 70: a formação de uma cena <i>black-soul</i> em São Paulo	103
2.2.1 O baile de <i>soul</i>	106
2.3 Anos 80: o auge das equipes de som paulistanas	111
2.4 Duas cenas de bailes: uma para jovens e outra para adultos	118
2.5 O DJ no baile	123
Capítulo 3 – Os bailes nostalgia paulistanos como comunidade imaginária e afetual	135
3.1 A cena festiva: uma análise	136
3.2 Um olhar etnográfico sobre o baile nostalgia	143
3.2.1 Baileiros: os idealizadores e gestores dos bailes nostalgia.....	154
3.3 DJ Gringo e a Nostalgia Moderna	156
3.4 Johnny be good tonight	177
3.4.1 DJs residentes do baile Johnny	188
3.5 Musicaliando e dançando com Carlos Família	192
3.5.1 A Casa de Portugal e a comunidade negra paulistana	196
3.5.2 O baile Musicaliando na atualidade	201
Capítulo 4 – Samba-rock: símbolo cultural dos afro-paulistanos	208
4.1 O samba-rock surge como uma dança de salão	212
4.2 Vamos dançar um rock nesse samba aí?	221
4.3 Reconhecendo o samba-rock como gênero musical	237
4.4 O sambalão: a base musical local e localizada do samba-rock	239
4.5 Fechando a cena: na pegada do samba-rock moderno	249
4.5.1 A musicalidade do samba-rock moderno	253
4.6 Samba-rock: patrimônio cultural e imaterial de São Paulo	259
4.6.1 Os autos	262
Considerações finais	267
Referências bibliográficas	272
Anexos	279
Galeria de fotos	280
Galeria de flyers	284
Capa do documento de registro do samba-rock como patrimônio cultural de SP.....	286

Introdução

Esta tese tem como objetivo compreender e analisar os bailes *blacks* do gênero nostalgia realizados na cidade de São Paulo a partir da segunda metade do século passado aos dias atuais. Estes bailes configuram uma cena festiva da comunidade negra paulistana por meio da animação conjugada de música gravada com aparelhos eletroeletrônicos. A relação dos afro-paulistas com bailes é antiga, remontando às primeiras décadas do século passado.

Esta forma de encontro dançante é animada através de sons e ritmos oriundos de distintos gêneros musicais, os quais são propagados de forma mesclada e intercalada, obedecendo ao critério relacionado à execução do estilo de dança a que se remetem. Alguns desses ritmos são reconhecidos pela denominação samba-rock, enquanto outros, provenientes da *black music* norte-americana, são tidos por balanços ou melodias. Esta forma de festividade, desde a origem, é produzida e frequentada exclusivamente por afrodescendentes das camadas populares, em grande medida provenientes das regiões menos abastadas da metrópole em questão.

Estes eventos dançantes adquiriram grande vitalidade e relevância para o grupo social referido no período compreendido entre as décadas de 60 e 80, refluindo na década seguinte. Posteriormente, ganharam novo fôlego na cena a partir do início do corrente século, apresentando um dinamismo que lhe é inerente desde a origem. Em certo sentido, estas celebrações fundamentam-se como eventos festivos singulares e regulares, acima de tudo por conjugarem simultaneamente lazer com atividade comercial.

A rigor, o seu surgimento na metrópole paulistana buscou enfatizar uma maneira peculiar de aglutinação, de celebrar o estar junto, onde a música e a dança assumiram papel central. Inicialmente, foi um tipo de festejo produzido e consumido pelas juventudes negras locais e, com o passar dos anos, tornou-se uma cultura de amplitude, assumindo um caráter de movimento cultural com vinculação nas unidades geracionais da referida coletividade. Isto ocorreu em virtude de seus principais conteúdos expressivos e dos valores éticos e estéticos serem partilhados pelos adultos desta população.

As festas que foram precursoras da cena em território paulistano eram conhecidas pelo rótulo de “baile”. Comumente traziam, em seus materiais de divulgação, o nome pessoal dos organizadores, como o “baile da Orquestra Invisível *Lets Dance*”¹ de Osvaldo Pereira. Este fato, de certo modo, possibilitou a produção do prestígio e das lealdades projetadas em torno

¹ Este empreendimento foi o precursor na realização de bailes ditos “mecânicos” na capital paulista. Instituiu um modelo próprio de organizar a reunião dançante, sendo protótipo para as futuras equipes de som.

da imagem de personagens dessa estirpe (baileiros), e consequentemente dos eventos por eles realizados. Tais festas se tornaram possíveis graças à associação da música gravada com equipamentos eletroeletrônicos de áudio. Estes suportes midiáticos, tais como os equipamentos de som e os discos de vinil, desempenharam papel importante na sua configuração estrutural e consequente vinculação à cena urbana. Eles fomentaram o barateamento dos custos de produção das festas, até então animadas exclusivamente com orquestras formadas por músicos profissionais e destinadas ao desfrute das classes médias altas e das elites locais. Portanto, bastante dispendiosas financeiramente para a participação da comunidade negra. Tudo isso sem considerar os mecanismos de distinção e de exclusão, operacionalizados através da elaboração de certos artifícios no sentido de afastar os indesejados de seus espaços de realização.

Nesse sentido, esse gênero festivo dançante, com seus múltiplos conteúdos, possibilitou não só o acesso dos afro-paulistanos às festas realizadas em salões de associações recreativas localizadas no centro da cidade, como ampliou a participação em tais celebrações devido terem se disseminado viralmente pela cidade. Os empreendimentos passaram a realizar encontros dançantes exclusivos para a comunidade negra local produzindo-os com maior regularidade. Ao longo da década de 1960, esses encontros adquiriram popularidade e foram se aperfeiçoando nas décadas seguintes pelos empreendimentos que ficaram conhecidos como “equipes de som”.

As iniciativas acionadas no processo arrastaram as pequenas sociedades (equipes) para o centro de um processo de profissionalização, promovendo assim um maior dinamismo na cena dos bailes e impulsionando a sua produção e consumo para os demais territórios do espaço urbano paulistano. Ao mesmo tempo, desembarcaram na cidade novos gêneros musicais negros estadunidenses, que fundaram em São Paulo uma nova cena em meados dos anos 1970 (a cena *funk-soul*). Nesse ínterim, o baile dos jovens se descolou do baile dos adultos, fundando cenas distintas. Nos anos 1980, os bailes dos adultos, apegado às tradições e as origens, recebe a alcunha de “nostalgia” para se diferenciar dos bailes oferecidos aos jovens.

Diante das transformações ocorridas no cenário dos bailes na década de 1970 e nas décadas seguintes, há que se enfatizar a força que o baile do gênero nostalgia contém, pois ao longo de sua existência resistiu ao tempo e aos fluxos desestabilizadores da contemporaneidade. Na atualidade, observa-se que esse tipo de evento possui grande reconhecimento, devido mobilizar e despertar certas sensações e emoções nos seus apreciadores. Além disso, consolidou-se como um modo de festejar de relevo para a vida noturna da cidade, haja vista possibilitar o estabelecimento de uma forma específica de encontro étnico-racial.

Vale dizer, então, que este trabalho centra seu foco nesses eventos. Acima de tudo porque eles apresentam um conjunto de práticas culturais específicas de um grupo social, as quais fomentam uma cena cultural-musical local e localizada e disseminada em toda a cidade. Grosso modo, esta cena festiva, com suas reuniões dançantes e encontros face a face, propiciam o encontro e a sociabilidade das pessoas que formam o aludido grupo. Apresentam certos padrões recorrentes e reiterados de atividades, os quais podem ser denominados de prática cultural e de lazer. Em alguma medida, a compreensão e entendimento desse complexo contexto e cujo campo gravitacional localiza-se na órbita desses eventos constitui o objetivo do presente estudo.

Uma imagem interessante que perpassa o estudo reside nas variações que os eventos apresentam. Situadas no tempo e no espaço, essas celebrações dançantes enfatizam regularidades gerais, certas restaurações e reiterações que permitem ao pesquisador pensar, ou mesmo idealizar, a respeito da configuração de uma pretensa noção de totalidade, apesar dos ordenamentos particularizados e setorizados visibilizados no cenário urbano delinear planos e escalas distintas, que no fundo as submetem a certos processos hierarquizantes, afastando-as pelas diferenças e às vezes aproximando-as em virtude das similaridades.

Todavia, para que a análise do objeto adquira características próprias, uma observação *a priori* quanto ao emprego do termo “afro”, que será mobilizado com certa recorrência ao longo da investigação, se faz necessária. Macedo (2004) chama atenção para um detalhe importante em termos sociológicos. Com o avanço das pesquisas relativas aos estudos afro-brasileiros, os cientistas sociais, de um modo geral, estão evitando o uso da expressão “negro brasileiro” de modo genérico. Em que pese a cultura emergir como produção material e espiritual nos mais diversos âmbitos, a expressão adquire uma nuance empobrecedora, devendo ser evitada muito em razão de a experiência afro-brasileira ser multifacetada. Por tal motivo, uma análise feita a partir de um determinado contexto nada diz sobre o outro. Segundo o autor, “faz-se necessário um esforço de inserir pluralidade ao “negro brasileiro”, vendo por trás dessa expressão tão abstrata uma miscelânea de grupos como os afro-baianos, os afro-mineiros e assim por diante” (MACEDO, 2004, p. 01).

Tomando por base a noção delineada acima, esclareço que, nas análises desenvolvidas ao longo desta tese, lançarei mão, em variados momentos, de expressões como “afro-paulistanos”, “afro-paulistas”, “afrodescendentes” e/ou “afro-brasileiros”, dependendo da ocasião e da necessidade de adequação ao contexto que nos propomos analisar e compreender. Tal apropriação se dá no sentido de evitar o uso genérico do termo negro brasileiro, e assim

realçar as peculiaridades do contexto sociocultural no qual estes sujeitos estão inseridos, desenvolvendo suas práticas e principais atividades. A seguir, forneço um quadro mais detalhado sobre as características gerais que o baile *black* do gênero nostalgia apresenta no contexto da cidade de São Paulo.

O baile *black* e suas variações: sobre o objeto desta pesquisa

O baile *black* nostalgia paulistano é um tipo de celebração dançante antiga, pois se constata que seu período de vida transcende um período superior a cinco décadas. Desde a segunda metade do século passado, esta forma de festejar por meio da música e da dança vem fazendo parte não somente da vida da comunidade afrodescendente que vive na cidade de São Paulo, mas simultaneamente do lazer noturno da metrópole em questão. A trajetória do fenômeno no aludido contexto urbano é longa e remonta do período à atualidade. Como enfatizado anteriormente, manifesta-se na cena do entretenimento dançante noturno paulistano de modo regular e permanente desde o ano de 1958. No caminho percorrido desde então, os empresários-organizadores e o público frequentador se constituem nos principais atores. Esses agentes, tidos em conjunto, atuam num *continuum* de atividades, dando dinamismo a tais eventos, pois trabalham de modo infatigável para que a sua existência tenha continuidade na cena musical-dançante que a cidade oferece aos cidadãos. Deste modo, atuam inconscientemente na produção dos sentidos e dos afetos que gravitam na órbita das práticas socioculturais mobilizadas em seus espaços de realização.

Este caráter obstinado de existência do baile, ou melhor, de permanência e regularidade, pode ser comprovado por meio de registros documentais e depoimentos de alguns personagens importantes na cena. Por outro lado, igualmente nos estimula pensar sobre as atividades e práticas desenvolvidas em seus espaços de realização, devido apresentar elevado grau de inscrição na paisagem urbana da cidade. Tais práticas conformam-se como um importante vetor de soldagem e reconhecimento da identidade negra urbana a partir da produção de diferenças, conforme salientou Oliveira (2007). Contudo, os bailes igualmente trazem em seu cerne a prerrogativa de estruturação de uma cena cultural-musical efervescente, a qual adota a cidade como palco e cenário para a reiteração de um tipo de comportamento, individual e coletivo. Este tipo de comportamento visa enfatizar determinadas práticas, organizadas em torno de um tipo específico de aglutinação grupal a elas vinculada.

Com efeito, ao se erigir como uma manifestação festiva dançante delineadora de ações e práticas, o baile *black* paulistano pode ser visto como um importante ritual performativo

(Schechner, 2012) a fornecer evidências concretas de conexão entre culturas diaspóricas do Atlântico Negro [brasileira com a norte-americana principalmente] (Gilroy, 2001). Os contatos interculturais que promovem denotam, em alguma medida, a riqueza plural dessas formações em âmbito local, pois se constituem em contraponto às sensibilidades comuns, especificamente em relação à cultura hegemônica. De certo modo, o principal atributo desses encontros dançantes reside no fato de propiciar aos participantes uma espécie de aglutinação étnico-racial festiva, sobretudo pelo fato de se constituírem eventos especificamente produzidos e organizados quase exclusivamente por empresários negros e do mesmo modo fruídos pelos afrodescendentes situados nas classes populares.

Esta forma de celebração festiva adquiriu forma e conteúdo próprios ao longo dos últimos sessenta anos e emergiu na cena da diversão noturna da cidade conjugando lazer e atividade econômica. Por um lado, nos deparamos com a oferta de um tipo de serviço específico, fundamentalmente voltado para o lazer aos finais de semana e em feriados. De outro, emerge o universo da sociabilidade, instituído na e pela festa. Este mundo em miniatura e de base afetual é marcado por códigos identitários (saber dançar, reconhecer as músicas e seus respectivos gêneros, estar familiarizado com esse ou aquele baile, equipe ou projeto, reconhecer seus pares, dentre outros), os quais possibilitam encontros, desencontros e formas singulares de comunicação. O contexto destaca a existência de um *continuum* de práticas acionadas para a manutenção de suas atividades no tempo e no espaço.

Observando as facetas de serviço e de sociabilidade que essas celebrações apresentam, podemos inferir sobre a possibilidade de apresentação de uma pretensa totalidade, sugerida em alguns parágrafos atrás, pois se verifica que o nível de abrangência da cena festiva não se reduz ao espaço exclusivo dos salões em que os bailes se realizam. Eles só podem ser compreendidos se os diversos elementos em jogo, partilhados pelos apreciadores, forem levados em consideração. Desse modo, vale enfatizar que o “baile *black*”, sendo ele de que gênero for, é todo um empreendimento cultural e de lazer que não se reduz apenas e tão somente ao momento do desfrute, conforme observou Magnani (1984).

Nos dias atuais, a expressão proferida acima (*black*) vem sendo recorrentemente evocada pelos nativos dessa cena cultural. Isto nos remete a pensar sobre a apropriação de tal nomenclatura pelos atores e seu respectivo significado. De certo modo, a expressão é mobilizada correntemente pelos atores como uma forma peculiar de classificação desse tipo de encontro festivo. Ela intenta demonstrar o caráter de etnicidade de tais encontros dançantes –

bailes *black*. Vale dizer, portanto, que o termo passou a ser utilizado de modo recorrente em meados dos anos 1980, constituindo-se numa maneira local de se referir a essas festas devido à presença maciça dos afrodescendentes em seus espaços de realização.

Além disso, a grafia, de origem anglo-saxã, foi adotada com o objetivo de demarcar uma fronteira distintiva entre os bailes paulistas e os congêneres cariocas. No período em questão, os bailes realizados no Rio de Janeiro vinham sendo associados pela mídia como um dos principais vetores de violência urbana, e colocada em curso por uma parcela da população juvenil daquela cidade, sobretudo das classes populares, disseminando ondas de pânico moral na cidade, difundidas por meio de uma série de imagens negativas produzidas pela mídia a seu respeito (Vianna, 1988).

A esse respeito, Félix (2000) assinala que o termo foi mobilizado no sentido de produzir uma fronteira simbólica entre essas duas formas de entretenimento dançante negro, portadoras de semelhanças, mas também de diferenças significativas promotoras de aproximações e distanciamentos. E como diz Latour (2012), em qualquer grupamento humano existem agentes que trabalham incansavelmente para a construção de fronteiras, e este exemplo nos mostra que os bailes não ficaram imunes ao processo.

O termo baile *black* também foi mobilizado no sentido de associá-los a uma ambiência de modernidade, ao se buscar delinear em torno dos eventos um imaginário de avanço e inovação constante. Este aspecto nos remete pensar que, no Brasil, conforme destacou Sansone (2004), existe a tendência de simultaneamente associar e retratar o mundo da música popular como um embate entre as raízes (tradição) e a modernidade. Em certo sentido, o baile negro paulistano também se insere nessa perspectiva. A noção de modernidade habitualmente vem sendo associada não somente à influência estrangeira, mas acima de tudo à novidade, ao dinamismo e à inovação, enquanto a tradição, atrelada as origens, tem um centro de influência erigido em torno de uma memória afetiva que privilegia a recriação e a partilha de uma produção cultural específica, local e localizada. Por isso, na maior parte dos casos, esta forma de evento festivo dançante flerta constantemente com as tendências e os fluxos culturais globais, sobretudo com os processos inerentes às correntes e contracorrentes estadunidenses, absorvidas por meio de assimilações diversas nos contextos metropolitanos locais.

Além disso, o termo *black* constitui-se na cena dos bailes paulistanos como uma expressão de classificação generalizante. Vale dizer que nesta cena musical-cultural existem duas formas de reunião dançante, distintas entre si: uma para jovens e outra para adultos. Esses

empreendimentos, simultaneamente comerciais e de lazer, são ofertados aos afros-paulistanos por empresários afrodescendentes, cujo grosso das atividades nesse ramo se desenvolvem na esfera do lazer dançante noturno. Estes sujeitos são empreendedores e compõem uma espécie de classe média negra. Eles desenvolvem atividades nessa esfera acionando uma expertise produtiva. Para realizar o baile, eles locam determinados espaços (salões), escolhidos criteriosamente e preparados de acordo com certas imagens para a realização dessas reuniões dançantes. São conhecidos e reconhecidos nesta cena cultural-musical como baileiros.

Contudo, nesta cena também existem outros sujeitos que atuam no campo ofertando a mesma espécie de eventos. São os proprietários de casas noturnas (*night clubs*). Estes novos empreendedores ganharam força e importância social na cena da diversão dançante noturna a partir de meados dos anos 1980. São vistos apenas como “empresários” de *clubs*, sobretudo pelo fato de não manterem qualquer vínculo com a cultura dos bailes e da *black music*, tendo em vista tratarem a cena como um produto cultural a ser explorado. Tais agentes ofertam suas festas dançantes no mercado do lazer, sendo o local onde este artefato cultural (a *black music*) aparece como um produto a mais de consumo entre outros possíveis. Além disso, os eventos ofertados pelas casas noturnas, nas mãos desses sujeitos, são mais regulares. Eles obedecem aos processos de desenvolvimento das cenas musicais vinculadas a estrutura de lazer urbana que a cidade oferece. Como empreendimentos estruturados na cena do lazer dançante, não levam muito em conta as condições específicas de produção, criação e inventividade, bem como as energias irradiadas pelas comunidades de fãs que os acessam, ao contrário dos bailes organizados pelos baileiros, cujos espaços adquirem significação. Vale dizer que o empresário afro-paulistano privilegia realizar a sua festa em determinados espaços vinculados à tradição, sobretudo pelo fato de levarem em conta a especificidade de seu público, bastante identificado com toda a atmosfera delineada ao redor dos espaços rituais que se constituem os salões de festas e recreações de importantes clubes ou entidades associativas.

Essas formas distintas de baile se desenharam no coração da metrópole paulistana no decorrer da década de 1970. Desde esse período se manifestam em paralelo e de modo bastante incisivo na vida noturna da metrópole. Fomentaram na cena a formação de figurações dessemelhantes, sobretudo pelo fato de produzirem enclaves específicos e diferenciados para a presença e fruição dos aficionados, definidos muitas vezes pelo tipo de consumo musical e por outras variáveis como a faixa de idade por exemplo. Deste modo, definem formas diversificadas de busca por excitação e prazer no lazer. Como zonas erógenas em que se busca a agitação, tais enclaves se constituem em *loci* específicos nos quais as práticas sociais a eles conectadas se

desenvolvem e se propagam por processos de contaminação. Aqui especificamente me refiro aos salões de encontros sociais e recreativos, exclusivamente locados para esse fim. Nesses espaços, muitos conteúdos são acionados para erigi-los de modo diferenciado, fundamentando um tipo de celebração produzida e direcionada aos jovens, e outro orientado exclusivamente para o desfrute dos adultos.

Em ambos os casos, os eventos destinados a esses distintos grupos se enquadram na categorização classificatória “baile *black*”. Contudo, pelo fato da presença maciça dos afrodescendentes adultos em suas ambiências, o segundo tipo de evento recebe a alcunha de “nostalgia”, pois são frequentados majoritariamente por pessoas cuja faixa etária é superior aos 30 anos. Em essência, o que distingue um tipo de festa de outro são os temas que exprimem. Em linhas gerais, esses temas definem uma fronteira calcada entre tradição e modernidade. Em ambos os casos, além da questão geracional, está em jogo, fundamentalmente, uma questão calcada no tempo: presente versus passado constituem os elementos essenciais que os fundamentam.

Embora o passado ganhe vida com bastante ênfase nas ambiências dos bailes do gênero nostalgia, há que se ter em conta que esse tipo de celebração dançante se inscreve no provisório do tempo presente. Isto faz com que o baile apresente em seu âmago um caráter de transitoriedade, estabelecido no aqui e no agora em que se realiza. Entretanto, apesar de delinear esse caráter de efemeridade, as suas atividades reivindicam permanência e regularidade ao longo da linha cronológica tracejada pelo tempo histórico.

Desse modo, o baile *black* nostalgia, foco deste estudo, ao insistir em não perecer, coloca na ordem do dia um embate travado com as forças e fluxos da modernidade, uma vez que sua dinâmica exalta o tempo através da eterna celebração ritualística do passado, acima de tudo um tempo ido eminentemente étnico. Este tempo pretérito traz em si e para si e como caráter o fato de criar outro mundo possível, inscrito fora do tempo ordinário em que transcorre a vida cotidiana, numa espécie de liminaridade. Por isso, o baile torna-se capaz de vencer o próprio movimento de vida e morte que envolve as celebrações festivas dançantes imersas nesses fluxos e contracorrentes globais, uma vez que encenam práticas refletidas em um tipo de comportamento restaurado na cena cultural que o acolhe, e que o faz, em alguma medida, resistir aos processos desestabilizadores da contemporaneidade.

Nesta perspectiva, verifica-se que os conteúdos que essa forma de festividade dançante especificamente negra expressa incidem sobre os aficionados impactando-os. Assim, tendem a

acionar formas simbólicas do estar junto de modo afetual, (Maffesoli, 2006). Estas formas de socialidade podem ser percebidas tanto pela escolha e incorporação de conteúdos estéticos distintos que compõem e organizam o visual dos corpos que os frequentam, quanto pelas práticas sociais e representações que produzem. Tais práticas e representações fazem funcionar todo um conjunto de referências a partir dos espaços em que se realizam. Esses códigos são, fundamentalmente, acionados pelo gosto à dança e ao gênero musical que os definem, os quais são mobilizados em tais ambiências como forma de distinção, tanto cultural quanto geracional e mesmo étnico-racial. Nesse sentido, identidade e diferença formam também um importante par conceitual para se pensar e analisar o baile *Black* de um modo geral e o baile nostalgia em particular, pelo fato de os gêneros musicais consumidos pela audiência nessas ambiências se constituírem como elementos emblemáticos e constitutivos da diferença racial.

Por sua vez, a indumentária associada aos ritmos musicais preferenciais pela audiência que os frequenta constituem-se em peças-chave no cenário em que se inscrevem, pois se constituem em vetores de elaboração do estilo. Este, por sua vez, funciona como uma importante regra de aceitação (Clarke, 2014; Abramo, 1994). O estilo exigido para se frequentar os bailes age como um código de reconhecimento e identidade, acionado especialmente para a participação nessas modalidades recreativas específicas. Portanto, o estilo se constitui como um elemento significativo para o entendimento, análise e compreensão dos distintos bailes que se manifestam na cena noturna paulistana. Ele atua no sentido de atração e repulsão dos grupos entre si, e simultaneamente serve de cimento para aglutinar os sujeitos nesses enclaves, erigidos pela oferta de um determinado tipo de consumo cultural e em caracteres e códigos geracionais. Nessa perspectiva, o baile *black* do gênero nostalgia propicia o encontro entre pessoas estranhas ao mesmo tempo em que traz consigo um grande potencial de conagração entre elas, uma vez que partilham do mesmo gosto musical e preferências estéticas.

Na maior parte dos casos, os jovens se referem ao tipo de baile que frequentam apenas e tão somente como baile *black*. Por sua vez os adultos se referem aos eventos em que comparecem, na maioria das vezes, como baile “nostalgia”. A adoção de expressões distintas é uma clara maneira de demarcar uma fronteira simbólica entre os grupos de afinidade e suas respectivas formas de associação. Entretanto, existem nativos que classificam e reconhecem ambas as celebrações dançantes apenas e tão somente como “baile *black*”, em virtude da participação concreta e maciça dos afrodescendentes nas atividades que são postas em curso nos enclaves em que esses encontros dançantes ocorrem.

As festas dançantes produzidas e organizadas para os jovens ocorrem com maior regularidade na cena. Em boa parte dos casos, essas festas vêm ocorrendo em casas noturnas estabelecidas em regiões centrais e nobres da cidade. Na atualidade esses espaços denominam-se *Clubs*. Por se realizarem em locais e datas fixas, os eventos organizados nesses locais têm periodicidade semanal devido a sua maior regularidade de oferta e procura por esses agentes. No entanto, eles estão atrelados ao movimento de vida e morte desses equipamentos de entretenimento e lazer dançante, em face dos processos competitivos ditados pelas regras do mercado massivo de consumo de bens culturais.

Por outro lado, essas casas noturnas não dispõem de espaços amplos, o que faz com que a sua lotação seja limitada e restritiva. Na maior parte dos casos são ambientes sofisticados, não pelo fato de estarem localizados em regiões nobres da cidade, mas fundamentalmente por apresentarem arquitetura moderna associada a mais avançada tecnologia do entretenimento. Neles são cobrados valores significativos para o ingresso, cujos preços podem oscilar bastante de uma casa noturna à outra. Contudo, na cidade de São Paulo, o preço médio para desfrutar de uma balada num *Club* gira em torno de oitenta reais (R\$ 80,00). Algumas vezes no valor está incluída a taxa de consumação mínima, o que acaba sendo um importante atrativo. Normalmente, esses equipamentos comportam a presença de não mais que 600 dançarinos por edição. Aqui o elevado valor do ingresso funciona como um importante dispositivo de seletividade, pois opera como uma barreira para afastar os “indesejados” e ao mesmo tempo atrair o tipo de público considerado “ideal”.

Nos bailes para jovens difundem-se ritmos musicais negros contemporâneos, os quais são propagados ao nível de um consumo massivo, tanto em âmbito local quanto global. Na maior parte das vezes, são canções veiculadas nas rádios comerciais, e frequentemente estão no topo das paradas de sucesso. Esses hits são faixas musicais produzidas por artistas jovens que se transformaram em ícones da cultura *pop*, tendo como principais expressões a *dance music* e ao R&B contemporâneo. São, sobretudo, produções mais recentes da música negra norte-americana e difundidas por praticamente todo o planeta. De certo modo, são musicalidades que circulam no chamado *mainstream*², pelo fato de flertarem de modo íntimo e incisivo com o popular-massivo. Nesse tipo de festa os estilos musicais consumidos são o *rap*, tanto nacional

² Termo absorvido da língua inglesa. Em português tem significado de massivo, comercial. Para uma melhor definição, significa um grupo, estilo ou movimento com características dominantes. O conceito está relacionado com o mundo das artes, principalmente da música e da literatura. Um grupo musical *mainstream* agrada a maioria da população e apresenta um conteúdo que é usual, familiar e disponível a maioria e que é comercializado com algum ou muito sucesso (Fonte: <https://www.significados.com.br/mainstream>. Acessado em 30.08.2017)

quanto internacional, e o *Rhythm Blues*, também conhecido numa forma variante como *R&B* ou Charme.

Já os bailes organizados para o consumo e frequência dos adultos, quando colocados em relação direta com os bailes oferecidos aos jovens, são classificados nesta cena como as festas dos “nego véio”, pelo fato de enfatizarem um tipo específico de presença e de consumo cultural em suas adjacências. São os adultos que maciçamente os frequentam. Além disso, esses eventos procuram enfatizar um tipo específico de difusão musical, a qual gravita na órbita de músicas intituladas na cena como “*flash back*”³. As faixas musicais apresentadas à audiência são composições do passado fundamentalmente. São canções que faziam parte do gosto musical da audiência que os frequentavam, principalmente no período demarcado entre as décadas de 1960 e 1990.

Naquele período, estas celebrações festivas eram intituladas de “bailes” apenas. Hoje são conhecidas e reconhecidas na cena como festas ou bailes *black* nostalgia. Estas celebrações dançantes, em alguma medida, foram rebatizadas com essa alcunha por criar em torno de si uma imagem que as vincula a algo que está em desuso, fora de moda, ao pretérito. Promove, de certo modo, uma viagem ao passado, mesmo estando se referindo a um tempo pretérito não tão distante assim.

Desse modo, resolvi estudar esse tipo de baile por duas razões: a primeira é que ele é um fenômeno sociocultural que já adquiriu permanência e regularidade na paisagem urbana da cidade, pois a sua ocorrência vem se dando a mais ou menos 60 anos. A segunda causa refere-se ao significado cultural e geracional, traduzido pelo tipo específico de presença e fruição em suas adjacências, onde se intenta reviver um passado recriado. Nestes eventos são elaborados e enfatizados signos de etnicidade atrelados a esse tipo de produção sociocultural, como formas de dança e gêneros musicais por exemplo. É nesse sentido que as análises aqui propostas serão desenvolvidas.

Em certo sentido, mesmo com a necessidade de tornar o familiar em exótico, há que se destacar o fato de que me sinto um nativo nesta cena musical. Quando jovem participei ativamente das atividades desenvolvidas por esses eventos. Os bailes faziam parte do leque de opções de lazer disponíveis na urbe naquela etapa de meu ciclo de vida. Desse modo, intentarei a apreender seus principais aspectos, tanto do ponto de vista simbólico e cultural, quanto do

³ Nas cenas musicais refere-se a músicas do passado, que não fazem mais parte do circuito de difusão musical do presente. Músicas antigas, portanto, que caíram no esquecimento e estão fora de moda.

econômico e político, com o objetivo de abarcá-los em sua totalidade, sobretudo porque mesmo tentando manter a objetividade científica, ainda me sinto um nativo na cena.

Nas primeiras incursões a campo, pude perceber que este tipo de festa está inscrito na tradição. Este aspecto, em si mesmo, já funciona como um bom pretexto para que o objeto mereça ser estudado. É um fenômeno que a partir da confluência de uma série de elementos instituiu no meio urbano uma cena musical e cultural eminentemente negra, que resistiu ao tempo e às correntes e contracorrentes da globalização, a qual tem bastante relevância ainda hoje. Assim, o baile *black* nostalgia vem ao longo dos anos desenvolvendo um leque de atividades, as quais visam dar destaque a certas práticas sociais inscritas no longo curso e que são transmitidas às gerações no concreto da vida cotidiana.

Assim, o baile *black* compõe um mosaico de imagens que se delineia a partir de oposições binárias importantes para a sua compreensão. Como ponto de partida, há que assinalar que os bailes feitos para os jovens se opõem aos bailes que são organizados para os adultos, tanto em termos estéticos quanto estruturais. Tal aspecto desenha uma fronteira entre um “nós” e um “eles”, respectivamente entre identidade e diferença que se estende para além do baile. Esse processo também é percebido em outros grupos sociais, vistos e tidos como “diferentes”, não somente em termos étnicos e raciais, mas, acima de tudo, em termos socioeconômicos e culturais, fatores determinantes e constituintes das classes sociais.

Essa fronteira existe de fato, entretanto ela é porosa. Bruno Latour (2012, p. 51) assinala que a primeira característica do mundo social é o constante empenho de algumas pessoas em desenhar fronteiras que as separem de outras; mas os sociólogos do social consideram que a principal característica desse mundo consiste em reconhecer, independentemente de quem as traceje e com quais ferramentas, a existência inquestionável dessas fronteiras. Por outro lado, pelo fato de em muitos casos elas serem porosas, também há uma relação de identificação entre o nós e o eles, quando os jovens se dirigem aos bailes nostalgia para dançar o samba-rock, ou ainda quando frequentam as academias de dança para aprender esse bailado que dificilmente é ensinado e aprendido nos bailes, e mesmo quando desenvolvem certo apreço pelas coisas do passado, cujo exemplo pode ser ilustrado pelos versos da música “Senhor tempo bom” de Thaíde e DJ Hum.

Essa dinâmica da fronteira também desenha um traço que efetua uma cisão entre o presente e o passado. Por outro lado, modernidade e tradição compõem certas imagens que, em alguma medida, estabelecem a vinculação dos sujeitos à efervescência das festas a partir da

situação etária que cada qual experimenta no curso dos processos sociais contemporâneos. De certa maneira, a questão etária funciona como um denominador comum que possui implicações diretas num tipo específico de consumo cultural. Atração e repulsão também formam um par conceitual analítico interessante para se pensar o baile, na medida em que, como festa ou ritual em que músicas, desejos, sonhos e aspirações são performatizados, atrai um determinado tipo de ator para os seus arredores e repele outros, o que nos faz pensar num jogo incessante de dentro e fora, pertença e não pertença, engajamento e distanciamento, bem como a duração e a transitoriedade como aspectos fundantes que conferem relevo em relação a sua estruturação no espaço social abrangente.

O tipo de baile que os nativos conhecem e reconhecem pela denominação de *black* nostalgia, além de remeter à rememoração constante de músicas e signos do passado, delinea um espaço de participação e de desenvolvimento de práticas que envolvem, em muitos casos, pessoas situadas nas faixas de idade localizadas acima dos 30 anos. Entretanto, nota-se que não há uma restrição etária formal para dele se poder participar, desde que se esteja vivendo a fase adulta da vida e tendo disposição e inclinação para se aceitar as regras e os valores que os conformam. Independentemente da idade, ter afinidade e gosto pelos gêneros e ritmos musicais que neles se difundem é fundamental para se delinear a *vibe*⁴ da festa, pois estes eventos são animados por uma multiplicidade de gêneros e ritmos musicais, fundando um tipo de difusão musical pautada no hibridismo.

Este tipo de difusão musical diversificada privilegia a execução de faixas musicais do passado, principalmente em relação ao gênero samba-rock, mais afeito aos artefatos de um passado localizado na origem. O interessante a ser salientado é que a dança assim nomeada é bailada a partir da difusão de distintos gêneros musicais, tais como o *jazz-swing*, a bossa, o *rock*, o samba, o *suffle*, o sambalanço, dentre outros, não havendo um gênero musical específico determinante para a execução de seus passos. Isto nos faz pensar que as próprias músicas, sendo as canções das mídias, fundamentam uma existência, em seu turno, instituída por meio de uma luta travada contra o tempo, haja vista se inserirem num processo de luta e resistência contra o esquecimento. Por esse motivo, insistem em não desaparecer, em perecer, adquirindo um caráter de vida póstuma, conforme salientado por Warburg (2015), mesmo estando envolvida em uma lógica processual na qual tudo aquilo que chega neste mundo surge já tendo de partir.

⁴ A expressão advém da língua inglesa. Ao pé da letra, significa vibração. Esta palavra foi cunhada em festas de música eletrônica. Virou gíria nos meios urbanos e se disseminou por diversos grupos. Refere-se, portanto, ao clima da festa, ao grau de vibração e efervescência que ela produz nos aficionados.

Portanto, esse tipo específico de reunião dançante permite aos seus participantes descreverem uma viagem no tempo por meio da rememoração de experiências vividas coletivamente num tempo passado específico. É um momento de resgate simbólico do período em que se era jovem, ou seja, daquela etapa do curso da vida em que há uma espécie de “licença social” para o usufruto do tempo livre no lazer, onde certas práticas são vividas com um leque maior de liberdade. Esta fase da vida em alguma medida está intrinsecamente relacionada com algumas questões estruturais, como o fato de não estar casado e não ter filhos, embora muitos jovens hoje em dia tenham filhos e isso não seja um entrave ou uma restrição para a fruição do tempo livre no lazer.

Assim, o baile *black* nostalgia, em alguma medida, autoriza o ator social que frequenta as suas ambiências a reviver a sua juventude simbolicamente no presente. Este, por sua vez, permite ao sujeito acessar este passado localizado, recriado no baile e vivido de forma intensa na vibração festiva. Reelabora-se o presente a partir de referências do passado, no qual o gosto musical é parte fundamental do processo. Não por acaso o termo “nostalgia”, sendo muitas vezes associado a um estado melancólico ocasionado pela falta de algo, passa a fazer sentido, principalmente quando se está diante de determinados fenômenos, envoltos em processos sociais e culturais, que permitem recriar certas imagens, representações e etc., guardadas em algum lugar de memória.

Nesse contexto, o passado é acessado do presente e recriado, o que lhe permite ser atualizado sobre novas bases para produzir os efeitos desejados pelo grupo e concomitantemente reforçar os significados. Daí a denominação nostalgia adquirir proeminência neste estudo, tendo em vista que ela nos estimula a compreender a íntima relação que se estabelece nos espaços dos bailes entre as práticas e os sentidos. Esta noção remete a ideia de saudade. Assim, impele os sujeitos a um exercício de memória, delineando certas reminiscências resgatadas por meio de práticas sociais pautadas em comportamentos restaurados, acionados reiteradamente nos espaços de fruição dos bailes. Vale dizer, então, que essas práticas festivas permitem o resgate de lembranças e certos sentimentos tragados pelo esquecimento.

Em certo sentido, as recordações também permitem aos sujeitos descrever trajetórias e aspectos importantes do viver. Através delas, as atividades passadas são percebidas como fases das experiências de vida, fundamentadas a partir de determinadas práticas sociais a *performatizar* a vida, pois inseridas em um *continuum* permanecem atuantes no plano mais

íntimo do ser. De certo modo, descrevem um aprendizado passado inscrito no corpo dos sujeitos e no corpo social e constantemente ensaiado, treinado. São práticas inventariadas que não devem cair no esquecimento, não somente em termos individuais, mas fundamentalmente coletivos. Estas práticas são fruto de um tipo de experiência que se delineia no plano individual, mas que só se torna possível quando o grupo está reunido para desfrutar de uma forma específica do estar-junto.

Desse modo, o baile tem como característica fulcral a mitificação do passado, muito pelo fato de permitir aos agentes envolvidos não só o apagamento de lembranças negativas do viver (conflitos, dúvidas e angústias) que perpassam as diversas etapas do ciclo da vida, devido a possibilidade de recriação e experimentação de práticas fundantes numa outra temporalidade e já experimentadas noutra ocasião. Reatualiza-se um momento específico da vida que é recriado em presença de outros de modo intenso e efervescente na fruição do presente na festa, que instaura um momento extraordinário, um mundo onírico fundamentado em uma ambiência de intenso prazer e de muita excitação, numa busca constante por determinadas sensações e emoções. Celebra-se a vida por intermédio de um dispositivo que permite a experimentação de uma espécie de “rejuvenescimento simbólico” como dito numa passagem anterior.

Se no final do século passado os bailes davam sinais de refluxo, devido à visível escassez de eventos, nos dias que correm a celebração festiva dançante do gênero *black* nostalgia, parece ter ressurgido com intensidade. Em meados dos anos 1990, esses eventos arrefeceram, levando algumas equipes de som do porte e importância de *Chic Show* e *Zimbabwe* a abandonar repentinamente as atividades na cena, a ponto de praticamente entrarem num processo de crescente ostracismo, tendo sobrevivido apenas na memória de seus aficionados. Na atualidade, esses eventos revivem, sendo recriados reiteradamente. Eles inovam em termos estéticos para continuar a existir num tempo em que o transitório virou regra. Assim, o baile nostalgia reivindica na cena musical-cultural paulistana permanência, adquirida por meio de práticas regulares.

Assim, o baile *black*, capitaneado pela alcunha dos eventos do gênero “nostalgia”, ressurgiu na cena festiva e dançante noturna da cidade a partir do início deste século XXI, com o notório aumento do número de eventos, impulsionados pelo elevado interesse por parte de seu público aficionado e consumidor. Em razão do renovado interesse por parte do público em relação a essas festas, alguns dos antigos empresários e proprietários das equipes de som voltaram a realizar bailes e muitos deles vêm impulsionando as suas atividades em duplo

sentido: motivados pelo aumento de prestígio pessoal e fundamentalmente pelo aspecto empresarial do baile.

Por outro lado, há que se destacar que a dança intitulada *samba-rock*, como será demonstrado no quarto capítulo, vem desempenhando um importante papel nesse sentido, uma vez que o renovado interesse do público está calcado no fascínio pela dança. Além disso, a dança está impulsionando o reconhecimento em torno do ritmo, o que faz com que ele seja considerado também um gênero musical. Nesse sentido, vale dizer que muitos grupos musicais, desde o início deste século, como o Clube do Balanço, Sambasonics, Farufyno, Sandália de Prata, dentre outros, estão compondo as suas canções sob este rótulo. Estes grupos e/ou bandas musicais foram formados nos últimos anos e executam a respectiva *performance* artístico-musical sob o guarda-chuva dessa definição. De certo modo, essas bandas musicais engendram um caráter de positividade, pois adotam uma postura de renovação da cena musical-cultural brasileira quando trazem à luz uma nova proposta rítmica. Por intermédio de importantes personagens, como esses músicos e professores de dança, o *samba-rock* vem sendo difundido em espaços instituídos para além das cercanias dos bailes, especificamente em academias, escolas de dança de salão, bares e espaços públicos, ampliando o seu alcance cultural e social, impulsionado pelo interesse desses atores em atrair o público jovem.

O *samba-rock*, como um gênero de dança que performatiza uma multiplicidade de gêneros musicais, se tornou um elemento bastante significativo no universo dos bailes afro-paulistanos, haja vista ter se consolidado como um signo cultural específico dos afrodescendentes que vivem na cidade de São Paulo. Deste modo, como dança ou música, tornou-se complementar à outros signos e elementos tradicionais da cultura negra, tais como o carnaval, a feijoada, o próprio samba e o candomblé, por exemplo, que foram esvaziados de sentido como elementos culturais eminentemente afro-brasileiros quando transformados em símbolos fundamentais constituintes da cultura nacional, como sublinhado por Peter Fry (1982).

Atualmente, não é nada fácil tentar prognosticar quantos bailes do gênero nostalgia estão sendo realizados por final de semana na capital paulista. Uma das dificuldades enfrentadas para se chegar a um número exato se dá em virtude da escala espacial da cidade, que ergue uma barreira nesse sentido, o que torna impossível ir a todos os eventos realizados na cidade. Há o fato também de que nem todos os bailes são divulgados nas páginas da internet voltadas a esse fim. Em grande parte dos casos, a divulgação de tais eventos se restringe ao seu local de ocorrência e muitas vezes o boca a boca funciona de forma eficaz. Entretanto, arrisco-me a

dizer que não são poucos. Num prognóstico não muito exato, talvez estejam sendo realizados, em média, aproximadamente 15 bailes por final de semana, os quais privilegiam a difusão e o consumo exclusivo de uma variedade de ritmos musicais negros nos ambientes em que se realizam.

Obviamente, como observador participante que está imerso no campo, e cujo principal interesse é a coleta e análise dos dados, entendo ser necessário esclarecer que é humanamente impossível frequentar e observar todos os bailes que se realizam por final de semana no espaço urbano que comporta a cidade de São Paulo. Há uma série de dificuldades a serem observadas e aqui consideradas.

A primeira e talvez uma das mais fundamentais seja a escala espacial da cidade, como sublinhado anteriormente. Vianna (1988), ao analisar os bailes funk no Rio de Janeiro em meados dos anos 1980 se deparou com tal dificuldade. O Antropólogo aconselha aos pesquisadores que se lançam ao estudo desse tipo de evento a adotar algumas decisões técnicas *a priori*, muito pelo fato de a maioria dos eventos se realizarem de modo simultâneo e em lugares distintos. Este fato, em si mesmo, torna impossível o acesso do pesquisador a todas as ambiências em que se realizam, bem como manter contato com a totalidade dos nativos frequentadores.

Nesta perspectiva, me deparei com tal dificuldade devido à escala espacial da cidade de São Paulo ser de dimensões metropolitanas. O fato em si já é um indicativo da dificuldade encontrada pelo pesquisador em percorrer todos os bailes, pois, em grande medida, esses eventos se realizam em locais distantes uns dos outros quando simultâneos. Ademais, há também a questão referente à estrutura urbana da cidade em si, pois há a um fato concreto na vida de todo cidadão paulistano que é o tráfego intenso de veículos automotores nas vias da cidade a qualquer hora do dia ou da noite, o que torna os deslocamentos e as itinerâncias do pesquisador para observar a maior quantidade possível de bailes assaz dificultosa, sendo uma tarefa complexa de ser realizada. Outro inconveniente está assentado na questão da observação direta do pesquisador nos bailes. A observação de eventos dessa natureza também traz as suas dificuldades, uma vez que se está inserido num espaço físico amplo e com abundante presença de pessoas em fluxo intenso e contínuo. Em virtude disso, torna-se impraticável abarcar o maior número dos acontecimentos ali desenvolvidos com o olhar, pois é muito difícil ao olhar humano captar a totalidade dos fatos em desenvolvimento no calor da hora, no momento exato em que ocorre a ação. Além disso, outra variável a atuar é aquela relativa à extensão do ambiente

festivo, se constituindo como mais um indicativo da limitação do olhar humano em captar tudo aquilo que se passa no entorno da festa.

Desta feita, resolvi observar apenas três bailes, que se encontram descritos no terceiro capítulo, sendo eles: 1) **Nostalgia Moderna**, realizado pela equipe Green Express; 2) Baile **Johnny**, da equipe do mesmo nome; 3) **Musicaliando**, do baileiro Carlos Família. Selecionei estes eventos porque os classifico como os mais importantes do gênero nostalgia realizados na cena festiva da atualidade. Esta escolha foi determinada em função das semelhanças e diferenças que apresentam. As análises propostas visam desnudar as suas principais características, que seguem um padrão. A justificativa para tais escolhas ocorreu por uma razão muito simples: o fato de dois desses bailes, Johnny e Musicaliando, não somente do ponto de vista do pesquisador, mas também dos nativos, serem atualmente os mais importantes e tradicionais da cena; há também o fato de terem adquirido a capacidade de receber grande público nos enclaves em que se realizam. Para além desses aspectos, vincula-se a questão da permanência e da regularidade, devido a recorrência com que se expressam no meio social e cuja dinâmica está atrelada ao seu tempo longo de existência. Em alguma medida, tais eventos estão intimamente associados aos antigos baileiros, especificamente àqueles que são ex-proprietários das antigas equipes de som⁵. Contudo, como enfatizado anteriormente, são eventos realizados com certa regularidade, delineando um quadro no qual se observa que um deles manifesta-se semanalmente.

Seja qual for o baile ou celebração dançante festiva que se vincule ao nome de qualquer um desses produtores, há a convicção de que a noite será memorável, na qual música e dança, em associação com uma forma específica de sociabilidade, instituem espaços-tempos extraordinários da vida coletiva na forma de um ritual festivo. Como tal, esses eventos fomentam agregados de condutas e ações simbólicas, pois feitos e refeitos reiteradamente no curso do tempo pintam com um colorido especial à vida social, dando-lhe charme, graça, intensidade e ritmos próprios da experiência humana. Nesse sentido, esses acontecimentos sociais constituem-se portas de entrada privilegiadas para a compreensão de processos de elaboração das identidades sociais, da construção das subjetividades e da natureza dinâmica e sempre tensa da experiência social, uma vez que mesmo sendo um fenômeno que se instaura

⁵ Uma equipe de som é resultado da reunião de parentes ou amigos próximos que se juntam para realizar festas dançantes. É uma ação associativa com um fim comercial ou não, lembrando que esses empreendimentos associam lazer e empreendimento comercial. Em São Paulo, o primeiro desses empreendimentos foi a “Orquestra Invisível” de Osvaldo Pereira no final dos anos 1950. Ao período subsequente surgiram outras, tais como “Tropicália”, “Os Carlos”, “Ney Paulo”, “Chic Show”, “Zimbabwe”, “Black Mad” e “Tranza Negra”, dentre outras.

no extraordinário da vida cotidiana, emerge como importante elemento demarcador das diferenças, conforme enfatizado por Cavalcanti (2014).

De um modo geral, o baile *black* paulistano, e aqui me refiro ao baile nostalgia, é simultaneamente um tipo de evento com fortes contornos de classe social, porque frequentado por sujeitos oriundos das classes menos abastadas e tendencialmente étnicorracial em virtude da maior parte de seus aficionados serem afrodescendentes. Ou seja, majoritariamente frequentado por pessoas de baixa renda, em grande parte negra, apesar de ser possível constatar a razoável presença de pessoas brancas, público cuja grande maioria é originária de bairros localizados nas franjas da cidade que compõem a sua periferia. Entretanto, o baile Musicaliando fornece algumas pistas no sentido de indicar a presença de uma classe média negra em suas adjacências, em virtude do grande potencial de conagração demarcado pelo viés econômico, uma vez que torna necessário aos atores disponibilizar consideráveis recursos financeiros para frequentá-lo. O aspecto econômico do baile será matéria de análise no terceiro capítulo, onde procurarei examinar e descrever esses três bailes separada e detalhadamente.

Esses eventos são atividades que se edificam na órbita do lazer noturno urbano, constituindo-se praticamente numa atividade de lazer destinada aos afrodescendentes paulistanos, sendo realizados em praticamente todas as regiões que compõem o perímetro urbano da cidade. A propósito, esses eventos emergem como fenômenos de massa uma vez que angariam grande capacidade de mobilização grupal. Em suas cercanias aglutinam, periodicamente, grande quantidade de festeiros atraídos fundamentalmente por um estilo de dança. A rigor, ressalte-se, há bailes organizados nas regiões periféricas da cidade que apresentam estrutura simples em função dos baixos investimentos. Em alguma medida, tais eventos recebem pouca divulgação. Em certo sentido, são destinados à fruição e ao consumo de agentes que habitam o entorno dos espaços onde se realizam.

Diante de um olhar não muito atento, os bailes se apresentam demasiadamente similares uns aos outros. E no fundo isso é um fato interessante em ser levado em conta, pois se parecem efetivamente entre si, haja vista seguirem a um padrão estrutural e de fruição. De um modo geral, é bastante complexo diferenciar um em relação ao outro, a não ser pelo local de realização, a estrutura disponibilizada e outros itens disponibilizados pelo baileiro no sentido de preparar e adequar o espaço locado para receber esse tipo de celebração dançante e festiva. Alguns eventos são realizados em salões luxuosos, enquanto outros em instalações mais modestas. O modo de organizar o baile segue o mesmo script. Todos, sem exceção, são movidos

a som “mecânico”. Tal fato reflete a associação das mídias de áudio, ou seja, equipamentos eletroeletrônicos, com música gravada, ou música das mídias, segundo Valente (2002) e conduzidos por alguns maestros mecânico, ou seja, DJs. O salão é todo decorado por uma parafernália eletrônica de luzes e som. Diante disso tudo cabe ao público inundar o espaço com a sua alegria contagiante e seguir as regras vigentes nessas ambiências.

Tal qual o antropólogo Hermano Viana (1988), que investigou os bailes funk cariocas em meados dos anos 1980, tentei perceber quais as diferenças e semelhanças o baile nostalgia apresenta de equipe para equipe (ou de núcleo festivo para núcleo festivo) que o realiza. Por meio do trabalho de campo, pude perceber que os eventos visitados apresentavam semelhanças, pois obedeciam a uma mesma lógica e dinâmica de estruturação e fruição. Sendo assim, procurei privilegiar mais as similitudes que as distinções, devido ao fato de incidirem luz sobre os modos como transcorrem as práticas sociais reiteradas nesses espaços. Vale dizer que tais práticas adquirem visibilidade por meio da *performances*, executadas pelos dançarinos no momento de fruição da festa. Estes sujeitos emergem como performers e plateia simultaneamente. Executam uma ação e por meio dela demonstram certas habilidades. Por trás deste procedimento, infere-se que há bastante ensaio, treino prévio. Assim, de certo modo, todos os sujeitos que participam do baile oferecem um espetáculo para si mesmos e para os outros, tendo ou não consciência disso. Igualmente, há o fato de que essas práticas ou comportamento restaurado impliquem um culto a algo consolidado como tradicional, o que pode vir a sugerir a inscrição desses eventos no tempo histórico por resistir às forças e aos fluxos desestabilizadores da era moderna ao atravessar as décadas, sobrevivendo às tendências e às dinâmicas que impõem as transformações na esfera social e cultural.

Os bailes paulistanos se estruturam, acima de tudo, pelo investimento financeiro dispendido pelo produtor-organizador do baile, que investe significativos recursos com o intuito de oferecer ao público a melhor estrutura. Esta está refletida na escolha do salão, na sonorização e iluminação do ambiente, bem como na contratação de DJs renomados, que se apresentam como principal atração da festa. Entretanto, vale destacar, estes sujeitos devem se apresentar em parceria com os DJs residentes da festa, respeitando-se uma ordem de apresentação, classificada como *line-up*⁶. Estas diferenças às vezes são sutis, outras bastante significativas. O público frequentador, na hora da escolha, considera aspectos que dizem respeito tanto à

⁶ Ordem de apresentação dos DJs em qualquer tipo de celebração dançante que veicule música gravada por meio de equipamentos de som eletroeletrônicos.

estrutura disponibilizada quanto à beleza estética e luxuosidade oferecida pelo local de realização, bem como a possibilidade do estabelecimento de um tipo de interação social harmoniosa, muito em razão de se estar diante de pessoas desconhecidas, mas que partilham dos mesmos valores e preferências estéticas.

Toda festa e o ritual que é acionado pelo baile seduz o olhar, tanto daquele que não está treinado para observá-lo, quanto daquele participante que, de algum modo, lhe dirige apenas um olhar contemplativo. No baile nostalgia, há um jogo múltiplo de olhares e o contato físico intenso devido ao deslocamento incessante dos corpos pelo salão e pela pista de dança, que se roçam e se tocam a todo momento. Luzes acompanhadas de som em volume ensurdecedor; aglutinação de pessoas num espaço delimitado e exclusivamente preparado para a fruição festiva dançante. Tudo isso tido em conjunto impulsiona a formação de uma massa amorfa e coesa. Aqui podemos perceber todo um jogo que se estabelece entre o indivíduo, essa invenção do pós-medieval, também conhecido como era moderna, com o coletivo. Há toda uma economia e um investimento afetivo que, não por acaso, atinge o clímax na metade do tempo decorrido de festa. A busca por esse tipo de excitação, por esse frenesi, parece ser o fim último do baile *black* nostalgia. Nas idas e vindas a campo pude constatar a alegria estampada na face dos dançarinos e de todos aqueles que estão nesses espaços, ora dançando, ora conversando, ora namorando, ou simplesmente projetando o olhar para onde se deseja, a fim de poder captar a maior parte dos acontecimentos no cenário em que se desdobra tal espetáculo humano. É uma energia que aciona certas sensações, emoções e afetos, a qual se dissemina mais por contaminação que por apropriação, viralizando por toda ambiência festiva.

Vale dizer, então, que tenho como pretensão elaborar um ponto de vista abrangente da festa, elaborando uma perspectiva ampla desses eventos. Esta elaboração passa necessariamente pela descrição do público frequentador, da organização, enfim, de tudo aquilo que faz o baile *black* do gênero nostalgia ser o que é, ou seja, no meu modo de ver e perceber, um símbolo de etnicidade que, em alguma medida, expressa a negritude paulistana, de acordo com a experiência deste grupo social. E é o que vou tentar mostrar e defender. Ou seja, o fato de não ser apenas consumo, como nos alertou De Certeau, mas igualmente produção, pelo fato de se constituir como algo produzido e atualizado no ato do consumo. E por ser produção, entendo eu, produziu o *samba-rock* como um símbolo cultural de expressão da negritude paulistana, sendo um artefato cultural praticado por meio de um ritual específico: o baile. Não um baile qualquer, mas um tipo de celebração dançante que remete a uma tradição,

fundamentalmente por conservar e transmitir às gerações seus principais elementos, os quais refletem um tempo específico recriado e reatualizado na transitoriedade do aqui e do agora.

A questão central que norteia a investigação está ancorada na percepção da recorrência (reiteração/restauração) de um modelo festivo que o baile nostalgia consolidou na cidade, o qual pode ser considerado de duplo caráter. Este modelo fomenta tanto a cena cultural-musical a ele vinculada quanto nutre o samba-rock como um produto cultural próprio, fundamentalmente em razão de tais artefatos atuarem na cena de modo relacional e complementar. Dessa questão maior desdobram-se outras, laterais. Uma delas nos instiga a tentar entender o porquê de o baile nostalgia, tido como uma produção popular urbana, não se deixar esquecer, não cair no esquecimento e desaparecer? Qual é a força, ou a vitalidade, que ele contém como um momento ritual liminar? O que o faz resistir às pressões e às forças destruidoras do mundo moderno, cujos fluxos e processos levam embora rapidamente tudo aquilo que desembarca neste mundo? A outra questão se refere a uma observação de Peter Fry ao afirmar que eventos desse tipo “são instâncias onde os negros brasileiros criam símbolos novos de etnicidade de acordo com sua experiência social” (FRY, 1982, pag 15). Diante disso, quais são os símbolos étnicos que o baile produziu? A hipótese é a criação do samba-rock como um desses símbolos, haja vista ele se constituir, na atualidade, num elemento fulcral para a articulação da etnicidade afro-paulistana.

Assim, a ideia central é tentar demonstrar que esta regularidade está vinculada ao seu principal artefato cultural, ou seja, o samba-rock. Com isso, procuro também destacar o fato de as práticas socioculturais inerentes aos bailes terem possibilitado o enredamento entre esse modo de festejar e seu público: os afros-paulistanos. Assim, o processo identitário evocado por estas celebrações favorecem, na simultaneidade, tanto a produção de um marcador social quanto a criação de um símbolo étnico-racial local.

Estas festas e sua cena cultural-musical, observadas na sua dimensão histórica e social, fundamentam um leque de práticas socioculturais e econômicas implicadas em disputas, negociações e trocas diversas, as quais são engendradas tanto entre a audiência quanto entre os organizadores, conhecidos na cena como “baileiros”. Em relação aos primeiros, essas disputas se dão no entorno do salão e da pista de dança; é uma disputa por parceiros, espaços e demonstração de habilidades. Já os segundos competem pelo mercado, por prestígio pessoal e social, pois aqueles que produzem as melhores festas adquirem maior prestígio, angariando reconhecimento, além do retorno de lucros que garantem o sucesso dos negócios.

De certo modo, as atividades desenvolvidas em seu entorno fomentam certas mediações na esfera econômica e política que se tecem entre pessoas de dentro e de fora da cena. Ademais, esta cena cultural e musical engendra a oferta de um tipo de serviço que se conjuga ao universo da sociabilidade, ambos dispositivos acionados na dimensão do lazer. Tomando de empréstimo a noção de Costa (2009), vale dizer que esta cena afro-paulistana nos permite refletir a respeito do tipo de festa acionado no contexto. Com isso temos condições de observar que sua matéria está atrelada a uma dinâmica de lazer e negócios, representando um tipo de prática cultural que mantém um vínculo estreito com as múltiplas esferas da vida social dos afrodescendentes na cidade de São Paulo.

A estrutura da tese

Para interpretar e explicar a complexa teia de relações que envolvem os bailes negros do gênero nostalgia, o presente trabalho estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro é fundamentalmente teórico, no qual intenciono apresentar e discutir os principais conceitos e categorias de análise do objeto, que se opera por meio de um olhar transversal tendo em vista considerar uma multiplicidade de aspectos. São quatro conceitos aqui mobilizados: *performance*, cena, geração e memória.

O primeiro desses conceitos (*performance*) se relaciona de forma direta com as práticas socioculturais desempenhadas pelos atores nas cercanias dos bailes, que assumem papéis sociais reconhecidos coletivamente, os quais são distintos daqueles representados no cotidiano. Para que o ator social performatize *in acto* as suas ações, este tem que estar diante de uma audiência ou plateia. Perante esse outro, reveste-se de outra fachada. Ao mesmo tempo, a noção de *performance* nos sugere que os atos praticados nas ambiências dos bailes implicam um treino prévio, pois antes do contato face a face há ensaio, uma prática anterior, ou seja, adoção de um tipo de comportamento já vivenciado outrora e configurado sobre a repetição. É um tipo de comportamento incorporado, delineado no interior dos processos sociais que é manifestado de forma natural perante uma audiência, e muitas vezes sem se dar conta disso. Constitui-se, portanto, como uma encenação desempenhada em público, sendo um momento especial de exibição para a audiência de certas habilidades, sobretudo corporais, vistas nos gestos, expressões, movimentos e mesmo na composição do figurino, necessário para uma boa atuação. No caso dos bailes, a encenação refere-se aos seus aficionados, que nas adjacências da pista de dança do salão mobilizam uma forma de atuação reconhecida socialmente e inspirada, acima de tudo, pelas músicas e danças executadas nessas ambiências. De um modo abrangente,

performatiza-se a música com a dança. Para tanto, os sujeitos acionam determinados passos, movimentos e gestos mediante um tipo específico que é encenado perante a audiência (os outros), e cujos códigos acionados são reconhecidos pelo grupo. É um tipo de encenação que visa não frustrar as expectativas gerais da pretensa plateia.

Outro conceito utilizado nas análises é o de cena musical. Ele permite examinar grupos sociais em meios urbanos que se articulam por meio da música, ou seja, como produtores ou consumidores de um dado gênero musical difundido num contexto social específico. O conceito é importante porque localiza o fenômeno em um dado lócus sociocultural. Ao mesmo tempo, permite ao pesquisador o entendimento das múltiplas articulações do fenômeno musical com o espaço urbano, uma vez que ele pode revitalizar certos espaços e/ou levar ao declínio outros. Por sua vez, o conceito de geração esta sendo utilizado no sentido de delinear a situação dos sujeitos no processo social, tendo em vista constatarmos que são os afrodescendentes adultos quem frequentam os bailes do gênero nostalgia. Portanto, fruídos por um grupo social específico que configura uma unidade geracional. Por fim, utilizo também o conceito de memória no sentido de realçar o diálogo entre o fenômeno estudado e o passado, tendo em vista que o consumo musical e tipo de comportamento estético praticados nos bailes atuais constituem referências de festejos de outrora, notadamente formatados na origem. Os bailes traçam um quadro em que o passado é recriado do e pelo presente, como um tipo de recriação recorrente, reiterada. Todos estes quatro conceitos serão mais bem explicitados no primeiro capítulo desta tese, onde tentarei mostrar os principais aspectos de cada um deles e a relevância de cada qual para a investigação.

No segundo capítulo, tratarei especificamente da configuração da cena dos bailes nostalgia na cidade de São Paulo desde o momento de sua fundação. Para tanto, adoto como recurso um itinerário sócio histórico, por meio do qual procuro enfatizar o quadro em que se opera o surgimento do baile, ocorrido no ano de 1958. A ideia central é tentar demonstrar que o seu posterior desenvolvimento fornece as bases para a configuração de uma cena musical-cultural no contexto urbano em questão. Aqui intenciono dar relevo aos seus principais traços e elementos estruturais. No curso de seu desenvolvimento, a questão econômica apareceu pelo fato de privilegiar, para além do lazer, a busca do lucro, iluminando, de certo modo, as suas ambiguidades: de um lado temos a oferta de um serviço específico voltado ao divertimento; de outro o universo do lazer, do prazer, da busca pela excitação, remetendo ao estabelecimento de certas relações sociais pautadas no afeto. Esses elementos se articulam também à questão

eminentemente musical, que se constitui como um meio produtor importante de símbolos étnicos atrelados a traços de uma negritude local e localizada.

O terceiro capítulo centra-se na própria dinâmica e lógica do baile. É a parte da investigação apoiada na descrição etnográfica dos eventos. Constitui-se, portanto, no momento da investigação que coloca em confronto o investigador com o campo, numa relação dialógica que se pauta num tipo de experiência tecida de dentro e de perto, e com os sujeitos do estudo. A ideia central aqui é apresentar as várias facetas e as ações dos atores nas ambiências festivas, tentando apreender os seus significados pelo fato dos bailes, de um modo geral, configurarem um universo à parte, demarcado por códigos (as danças, as músicas, indumentária, trejeitos corporais, gestos, posturas, adereços, etc.), além do aspecto das lealdades acionadas tanto em torno das festas quanto em relação ao prestígio social de seu organizador. Outro dado importante refere-se à questão estética dos eventos, representada pelo entorno festivo, focado nas ambiências dos salões de eventos sociais, e pela composição da aparência e do figurino adotada pelos atores. Isso sem levar em conta o aspecto econômico, já que a busca pelo lucro, além de trazer retorno aos investimentos, tem o caráter de mobilizar uma quantidade significativa de trabalhadores (brigada de trabalho), que desenvolvem, no ato do festejo, funções diversas para o seu bom funcionamento. O terceiro capítulo, portanto, pretende descrever três festas atuais demarcadas por gradações, conforme especificado anteriormente. Com isso intuímos apreender as suas principais semelhanças e diferenças, além da importância de cada qual na cena festiva paulistana.

O quarto e último capítulo da tese versa sobre o samba-rock, principal elemento dos bailes nostalgia. Um DJ da cena costuma dizer que um baile Nostalgia é feito por 65% de samba-rock, 25% de balanços (*funk, soul, rap, R&B*) e 10% de melodias (músicas lentas). Esta parte do trabalho vai procurar mostrar que o surgimento do samba-rock se deu praticamente concomitante ao início dos bailes ditos “mecânicos”, inauguradores da cena com as Orquestras Invisíveis. Em certo sentido, o samba-rock constitui-se num gênero ou estilo de dança de salão.

Ao longo da década de 1960, o samba-rock se desenvolveu e se fortaleceu. Muitos nativos afirmam que esta dança nasceu da mescla do samba com o emergente *rock n' roll* de meados anos 1950. Naquele momento inicial, apareceu no cenário dos bailes exclusivamente como uma dança. No princípio, os apreciadores dos bailes, quando tocava um tipo específico de música ou ritmo, ao convidar a dama para dançar anunciava: “vamos dançar um rock nesse samba aí?”, dando início a mescla de passos e movimentos distintos. Ou seja, no início pratica-

se um novo modo de dançar *rock*, sem os passos aéreos, gingando o quadril compassadamente e evoluindo sobre a marcação do samba. Posteriormente, já no início dos anos 1970, esse estilo de dança, já consolidado na cena, passou a ser chamada pelos nativos de *rock-samba*, como uma clara maneira de procurar distanciar a dança do *rock n'roll* progressivo, muito difundido entre a juventude branca do período, e incisivamente presente nos cenários urbanos daquele momento.

No final dessa década, com o aparecimento de uma coletânea musical denominada “samba-rock o som dos *blacks*”, a referida dança recebe a denominação pela qual é reconhecida atualmente. A partir de então, a própria música acionada para ativar os passos da dança gradativamente recebe tal denominação. Muitos músicos nacionais, principalmente Jorge Ben, tiveram as suas músicas classificadas na cena dos bailes por samba-rock. Muitas sonoridades nacionais pouco a pouco recebem este rótulo. No início do corrente século, aparece na cena uma infinidade de bandas musicais fazendo músicas sob tal denominação. É o caso das bandas Clube do Balanço, Sambasonics, Sandália de Prata, dentre outras.

Com isso, a cena dos bailes se amplia em virtude da conjugação da música e da dança, e adquire também um caráter estritamente musical. Salvo os grupos musicais anteriormente citados, surgem igualmente na cena alguns DJs especializados em tocar e difundir o gênero, bem como professores para ensinar a dança. Até então, a dança constituía-se como um artefato cultural que era transmitido de pais para filhos e em casa. Nos bailes, não se ensina a dançar. A pista é o local sagrado onde se performatiza seus movimentos.

Assim o samba-rock se transforma num amplo movimento cultural dos afros-paulistanos. A atualidade está assistindo a um movimento no sentido de levar o samba-rock para além das cercanias do baile nostalgia, o seu berço. Alguns personagens, como jovens DJs e dançarinos, estão levando a dança para outros espaços, tais como casas noturnas, bares, escolas de dança, academias e espaços públicos, como a avenida Paulista, que num domingo por mês recebe um baile de samba-rock ao ar livre e durante o dia. Sinais dos novos tempos, que instituiu também a dicotomia entre samba-rock tradicional e samba-rock moderno, devido ao fato deste último ser um gênero produzido por DJs, flertando com a música eletrônica por meio de remixes e também com músicas que levam esse tipo de batida e que funcionem no baile.

Diante de todo o contexto delineado pelo estudo, vale enfatizar, então, que algumas questões metodológicas surgiram com o trabalho de campo e mesmo no momento de elaboração

do texto. Desse modo, intencionei aqui elaborar um texto que privilegiasse o diálogo com os interlocutores e com as fontes, de modo a destacar o encontro desses elementos como algo inerente ao processo de produção do conhecimento sobre a cena festiva abordada pelo estudo, haja vista o objeto ser interpretado [e construído] a partir do confronto do pesquisador com o campo “e não como uma realidade detentora de um significado lógico preexistente à observação” (COSTA, 2009, p. 19).

Nesse sentido, essa pesquisa foi desenvolvida por meio de observação participante, realizada, sobretudo, no contexto efervescente dos bailes nostalgia, organizados em diferentes pontos da cidade de São Paulo e em distintas datas ao longo do ano. Especificamente, além dos três eventos citados, observei ainda dois bailes realizados pela equipe de som *Chic Show*: um no Clube Atlético Indiano, localizado na Zona Sul da cidade e realizado em parceria com a equipe *Black Side*; e o segundo realizado na Casa de Portugal no ano seguinte⁷. No total, visitei duas edições de bailes organizados por essa equipe; nove edições do baile Musicaliando e sete edições do baile Johnny, além de visitas regulares ao baile Nostalgia Moderna da equipe Green desde o ano de 2014, devido ao fato desse evento apresentar frequência semanal.

As observações tecidas nos ambientes festivos produziram um diário de campo. Este objeto se constituiu numa importante ferramenta para a elaboração do texto, por se fundar como a principal fonte de consulta e suporte da memória do etnógrafo. Em associação ao trabalho de campo, realizei 24 entrevistas, as quais foram direcionadas para pessoas consideradas “de dentro” da cena dos bailes. Por meio delas, coletei depoimentos tanto de frequentadores quanto de organizadores e DJs. A escolha das pessoas entrevistadas seguiu um critério bastante comum: os entrevistados me indicavam outros entrevistados e assim por diante, o que de certo modo delineou a extensa rede de relações e contados que se estabelece na cena festiva e no campo. Estabeleci ainda um sem número de conversas informais com esses interlocutores, os quais nesses breves e bons momentos compartilhados, devido à ausência do intimidante gravador, forneceram-me informações importantes a respeito da cena, inclusive realçando as tensões e os conflitos nela existentes, que muitas vezes aparecem ao pesquisador de forma velada. Além disso, as demais fontes empregadas foram: jornais e revistas (que produziram artigos sobre o tema); mídias sociais e sites da internet, tais como Facebook e Youtube, com páginas voltadas ao tema, bem como a pesquisa de vídeos e documentários a esse respeito.

⁷ Devo salientar aqui que, nesses últimos três anos, a *Chic Show*, por meio de seu proprietário, o empresário Luizão, vem tentando retomar as atividades na cena festiva dos bailes.

O texto produzido foi ilustrado com imagens fotográficas capturadas nos bailes, e também em sites e comunidades nas redes sociais, o que de certo modo reflete a itinerância do pesquisador pela cena dos bailes, em seus distintos espaços de realização e *performance*. Tais imagens não constituem fontes importantes apenas pelo fato de fundamentar as ideias desenvolvidas no texto e legitimadas por intermédio dessas imagens, mas também por que elas próprias engendram informações que às vezes nos passam despercebidas, ou que em muitos casos as palavras não dão conta de expressar. Não tenho a pretensão de esgotar o assunto, pois este é apenas um ponto de vista entre tantos outros a respeito do objeto e do tema. Por fim, acredito que esta investigação pode servir de base para se suscitar novas indagações, uma vez que esse é o papel da ciência com a produção de novas questões no inesgotável manancial do conhecimento humano.

Capítulo 1 – Interfaces teóricas: alinhavando as perspectivas de análise

“Embora levemos as teorias para o campo conosco, elas só se tornam relevantes quando iluminam a realidade social. Além disso, com muita frequência, tendemos a descobrir que não é todo o sistema de um teórico que promove essa iluminação, e sim ideias dispersas, seus insights retirados do contexto sistêmico e aplicados a dados dispersos”
(Victor Turner, 2008, p. 19)

O presente capítulo será dedicado à vinculação desta investigação às correntes teóricas mobilizadas para fundamentação das análises e reflexões aqui desenvolvidas. No processo de trabalho de campo realizado por meio de observação participante, me deparei com uma série de variáveis atuando de modo entrelaçado, as quais, de certo modo, fornecem pistas a respeito do fenômeno examinado. Este caráter nos permite pensar a existência de um espaço de intersecção em torno da comunidade imaginária e afetual, intitulada pelos nativos e igualmente tratada neste trabalho por baile nostalgia.

Para melhor compreender o emaranhado de ideias, valores, crenças e comportamentos restaurados que fundamentam este tipo de baile e seus artefatos, adotei como estratégia a elaboração de um ponto de vista que percorresse um conjunto de proposições teóricas, de modo a me permitir realizar uma análise transversal do fenômeno investigado, considerando as suas distintas nuances. Para tanto, apoio-me nos pressupostos teórico-metodológicos de quatro linhas reflexivas, quais sejam: *performance*, cena, geração e memória.

Ao adotar tais linhas de análise como orientadoras das reflexões desenvolvidas nesta investigação, vale ressaltar que incorporo o conselho do antropólogo português José Machado Pais (2003) proferido num trabalho produzido no início do corrente século, pronunciado quando examinou a dinâmica das culturas juvenis em Portugal. Nesse trabalho, o referido autor elaborou um ponto de vista significativo sobre as análises dos fenômenos sociais proporcionadas pelas teorias. No seu entendimento, tais conjuntos de princípios constituem corpos estruturados que definem os paradigmas. Estes, por sua vez, compõem modelos de pensamentos orientadores da investigação e da reflexão em determinado campo científico. A esse respeito o autor sublinha que:

Na linha de uma certa tradição sociológica, a definição de uma problemática de investigação implica que o investigador inscreva o seu trabalho científico no quadro de uma ou mais teorias, cientificamente legítimas – quadro teórico esse que serve de base de referência e de legitimação ao processo de investigação. (...) Na linha desta tradição sociológica, é a partir de determinado quadro de referências teóricas que é

possível à construção de objetos de investigação que, por sua vez, se vão delimitando a partir de determinadas hipóteses (PAIS, 2013, pp. 14-15).

Diante dessa perspectiva, vale dizer ainda que o objeto construído e investigado neste trabalho foi edificado sob as bases das linhas analíticas anteriormente citadas. Em vista disso, um aspecto importante deve ser observado: o próprio campo me levou à adoção de teorias distintas para as reflexões elaboradas ao longo desta tese. Deste modo, tentarei, nos parágrafos e tópicos seguintes, explorar esta apropriação, pois entendo que as categorias de análise citadas dialogam entre si, o que contribui significativamente para uma melhor compreensão do fenômeno social aqui examinado. Julguei estas categorias como ferramentas úteis para iluminar a problematização proposta, sendo os fios de Ariadne a nos guiar na busca das respostas para as questões levantadas no projeto da pesquisa.

Deste modo, mobilizo neste trabalho o conceito de *performance* acima de tudo porque ele tem o caráter de se projetar sobre às práticas desenvolvidas pelo conjunto dos atores sociais nos espaços-tempos de realização dos bailes, que por se constituírem eventos repetitivos, marcados pela reiteração das práticas, delineiam “comportamentos restaurados”, duplamente vivenciados; falar em cena musical-cultural é o mesmo que falar da relação que a manifestação cultural estabelece com esses espaços-tempos específicos de realização situados e espalhados pelo contexto urbano e social paulistano. Há ainda o fato de essas práticas serem encenadas em regiões e equipamentos específicos da urbe. Portanto, em alguma medida, elas tomam a cidade como palco e cenário privilegiado de representação, constituindo um circuito de festas por onde os atores sociais envolvidos descrevem suas itinerâncias e estabelecem relações sociais face a face em determinados equipamentos de lazer ancorados na paisagem urbana. Falar de geração é o mesmo que discorrer sobre uma audiência específica, formada por sujeitos que partilham de uma mesma situação no processo social, neste caso uma situação demarcada não só pela questão etária, mas também de classe e étnicorracial; e por fim, a questão da memória, devido ao fato de o baile colocar em evidência a exaltação reiterada de um passado reconstruído e recriado no presente, trazendo à tona e ao mundo contemporâneo vestígios de uma época remota, cujos principais aspectos se entrelaçam a elementos emergentes e insinuantes da contemporaneidade, colocando em evidência o confronto entre tradição e modernidade. Assim, o baile ao performatizar certas práticas, movimentos, gestos, expressões e dar realce a um tipo de comportamento localizado no tempo e no espaço, em si e para si adquire o caráter de descrever uma luta de vida e morte contra o esquecimento ao se constituir como um veículo de transmissão cultural, pois acontecimentos do passado, forjados numa pretensa origem, como

músicas, modos de comportamento, valores, crenças e conhecimento “encorporado” sejam passados sempre adiante, assombrando os aficionados e deleitando-os ainda na atualidade.

1.1 - Performance: uma categoria abrangente

Iniciarei esta reflexão teórica com a categoria “*performance*”. Primeiramente torna-se necessário enfatizar que o termo deriva, segundo Dawsey (2005), do francês antigo *parfournir*, cujo significado é “completar” ou “realizar inteiramente”. Refere-se justamente ao momento da expressão. Portanto, traz em seu cerne a perspectiva de “completar” uma experiência vivida; institui-se como uma forma de expressão. Desse modo, está diretamente implicada na ação e no que é desempenhado no ato, cuja representação realça a experiência em si, ou seja, a própria ação *in acto*. É uma busca de sentido para as ações, ou seja, para o que está sendo realizado no aqui e no agora da transitoriedade da vida. Diante desse pressuposto, a noção de *performance* foi desenvolvida e apropriada como suporte para estudos sociológicos e antropológicos. É nesse sentido que pretendo caminhar e tentar delinear os principais traços dessa linha reflexiva nesta investigação.

Como ponto de partida, necessário se faz enfatizar que o marco teórico produzido em torno dessa categoria ampliou-se no decorrer das últimas quatro décadas. A notoriedade despertada em torno da noção vem fazendo com que o termo seja recorrentemente utilizado numa variedade de campos e estudos acadêmicos, principalmente em pesquisas de áreas congêneres das ciências humanas, como a sociologia e a antropologia. A utilização deste conceito em tais campos cresceu progressivamente nos últimos anos, especificamente em decorrência da popularidade obtida não só no meio teatral, mas, sobretudo, no universo acadêmico para análise e compreensão dos fenômenos sociais.

Carlson (2009), por exemplo, sublinha que o conceito surgiu e se desenvolveu no seio do teatro contemporâneo. Nesse campo, foi e ainda é comumente utilizado para se referir aos espetáculos relativos tanto à música quanto à dança, também tidos como “*performances*”. Contudo, o termo passou a ser mobilizado com certa regularidade também em outras áreas do conhecimento humano, como a literatura e as artes em geral, especialmente as artes plásticas devido ao citado reconhecimento alcançado nos últimos anos.

A discussão em torno da utilização e apropriação da noção tanto de *performance* quanto de “drama” ganhou força nas ciências sociais no último quarto do século passado. Silva (2005), por exemplo, entende que o enfoque em torno desses dois gêneros, principalmente do primeiro, é uma tendência recente, principalmente na antropologia, notadamente em perspectivas que

vem priorizando a análise de eventos rituais a partir da perspectiva do teatro, cujos estudos emergem como um significativo suporte para a apreciação e compreensão dos acontecimentos sociais. Dentro desse contexto, as experiências desenvolvidas em função do uso destas categorias vêm sendo ampliadas no campo das ciências sociais do período citado à atualidade.

A intensificação do uso do termo em outras disciplinas e campos acadêmicos ocorreu devido ao aumento em progressão geométrica de sua popularidade. Em vista deste aspecto, uma multiplicidade de disciplinas passou a apresentar estudos lançando mão da categoria *performance*, dos quais derivaram uma notável quantidade de escritos, segundo Carlson (2009). Estes estudos trouxeram como resultado um conjunto complexo de orientações teórico-metodológicas. As ideias que norteiam grande parte dessas reflexões visam à elaboração de um *corpus* abrangente sobre os diversos interesses em torno do tema, os quais procuram abordar que espécie de prática humana a *performance* ambiciona tratar e descrever. O que vem a ser então *performance*?

Para tentar responder a pergunta, recorro não só as ideias do autor anteriormente citado, mas do mesmo modo adoto como espectro referencial as reflexões de outros importantes pensadores nesse campo, como Richard Schechner (2005; 2012), diretor de teatro e antropólogo credenciado no *métier* como o principal teórico e formulador das noções basilares nesse sentido. Diana Taylor (2013) e Dawsey (2013) e Silva (2013), dentre outros pesquisadores, seguem os pressupostos de Schechner e se debruçam igualmente sobre o tema no intuito de ampliar o leque compreensivo sobre os usos e os abusos a seu respeito.

Deste modo, a seguir, pretendo abordar, mesmo que resumidamente, as contribuições dos principais teóricos da *performance* para sociologia e a antropologia.

1.1.1 Performance e antropologia

Victor Turner foi pioneiro a respeito do uso da noção de *performance* no campo da antropologia devido a influência recebida de Schechner a partir dos anos 1970. Turner não mediu esforços para aproximar esta ciência humana do universo do teatro, criando a vertente denominada antropologia da *performance*. Segundo Dawsey (2005), o ponto de partida de cada um desses autores é diferente, pois as reflexões embrionárias de Victor Turner vêm da sua experiência com os rituais Ndembu nos anos 1950, enquanto as reflexões de Schechner pautam-se na sua experiência com o teatro de vanguarda.

Com o objetivo de aprofundar e lapidar a sua concepção a respeito dos dramas sociais, Turner descreveu um percurso que se estende do ritual ao teatro e do liminar ao liminóide, categorias de análise centrais na sua produção teórico-metodológica. Do ponto de vista do autor, os dramas sociais afetam os dramas estéticos e esses afetam os dramas sociais, sendo este aspecto um indicativo de um movimento de circularidade. Por outro lado, conforme Dawsey (2007), a noção de “comportamento restaurado” foi fulcral para as formulações de Turner no terreno da *performance*, pois ela traz a imagem de que uma experiência se completa ou se realiza somente através da *performance*, que nada mais é que uma forma peculiar de expressão.

Essas imagens são importantes no modelo teórico-metodológico forjado pelo autor dos dramas sociais. Turner pensa o mundo social a partir das noções de estrutura e antiestrutura. Estas noções estabelecem entre si uma relação dialética. O primeiro termo pretende abarcar a própria realidade na qual está imersa a vida cotidiana. O segundo, por sua vez, representa “momentos extraordinários”, os quais são classificados pelo autor como “dramas sociais”. Segundo Turner, “a estrutura de fases do drama social não é produto do instinto, e sim de modelos e metáforas que os atores carregam em suas cabeças” (TURNER, 2008, p. 32). Numa outra passagem do texto, chega a enfatizar que esta abordagem processual dos dramas sociais é decisiva como um guia para a compreensão do comportamento humano.

Não tenho a pretensão de tratar pormenorizadamente a produção teórica de Victor Turner a esse respeito, mas apenas apresentar os principais pressupostos de sua formulação relativa aos dramas sociais em virtude da importante aproximação e fecundo diálogo tecido com a teoria da *performance* de Richard Schechner (2005; 2012), com o qual efetuou trocas proveitosas e cuja contribuição foi significativa para o alargamento do campo e o consequente reconhecimento do conceito.

Turner nas análises que desenvolve utiliza-se de uma linguagem e de termos advindos da dramaturgia. Assim, ele elabora o seu modelo teórico absorvendo termos e mesmo expressões metafóricas provenientes desse campo. Segundo Dawsey (2005), por meio dos estudos realizados sobre a sociedade Ndembu nos anos 1950, Victor Turner observou que aquela forma de organização social adquiria efervescência nos momentos de crise. A partir dessa perspectiva, elaborou um modelo investigativo definido como “drama social”, o qual se tornou um recurso analítico para os estudos em curso do autor, bem como para as formulações posteriores no campo da antropologia da *performance* e da antropologia da experiência.

Segundo alguns analistas da obra do antropólogo, Turner desenvolveu o conceito inspirado nas reflexões de Van Gennep sobre os ritos de passagem. Este autor, segundo Dawsey (2005), descobriu que os ritos de passagem articulam três momentos, ou sub-ritos: 1) separação; 2) transição [“liminaridade”] e, 3) reagregação. No paradigma de Turner, esses três momentos se desdobraram em quatro. A esse respeito, o próprio Turner afirma o seguinte:

O estudo de estruturas temporais envolve o estudo do processo comunicativo, incluindo fontes de pressão para se comunicar dentro de e entre grupos. Isto leva inevitavelmente ao estudo dos símbolos, signos, sinais e marcas, verbais e não-verbais, que as pessoas empregam para alcançar metas pessoais e do grupo. Dramas sociais são, portanto, unidades de processo anarmônico ou desarmônico que surgem em situações de conflito. Tipicamente eles possuem quatro fases de ação pública observáveis (TURNER, 2008, p. 32-33).

Na sequência do desenvolvimento de seu texto, o autor dos dramas sociais procura detalhar essas quatro fases, sendo elas: 1) separação ou ruptura; 2) crise e intensificação da crise; 3) ação reparadora; 4) desfecho (que pode levar a cisão ou a reconciliação [fortalecendo a estrutura] social em um nível diferente de integração política) [Turner, 2008]. Com essa tese, Turner procurou demonstrar, de acordo com Silva (2005), que os dramas sociais emergem com maior frequência nos momentos críticos da sociedade, pois as estruturas sociais (em certo sentido estando dentro dos indivíduos, pois são estruturas individuais e de grupo que as pessoas carregam em suas cabeças e sistemas nervosos), como conjuntos empiricamente observáveis, são dotadas de tensões. E em algum momento essas tensões afloram. Elementos não resolvidos da vida social se manifestam e produzem conflitos.

Turner (2008) descreve as fases dos dramas sociais no seguinte sentido: a ruptura das relações sociais formais ocorre entre pessoas e grupos. Ela é sinalizada pelo rompimento público da norma ou contrato que regula as relações entre as partes. De certo modo é um símbolo de dissidência. Não se trata de crime, mas é um estopim simbólico para o confronto ou embate. Esta violação pode ser praticada por um indivíduo por que ele age, ou acredita agir, em nome de outros sujeitos, pois deles se considera seu representante legítimo.

Por sua vez, seguido a essa ruptura vem um momento de crise crescente, com tendências para alargar a ruptura para um quadro mais amplo de relações sociais, cujas partes conflitantes pertencem. Em certo sentido, a crise se dissemina de modo viral nos grupos antagônicos da sociedade da qual fazem parte. Este estágio, o de crise, refere-se a um ponto de inflexão, pois

revelam momentos de perigo e suspense, sobretudo porque desnuda o verdadeiro estado de coisas na sociedade, tornando dificultoso o uso de máscaras ou então se fingir que nada aconteceu. Estas crises, do ponto de vista do autor, têm características liminares, pois trata de um limiar entre fases relativamente estáveis do processo social, assumindo um aspecto ameaçador e desafiando os representantes da ordem e lidar com esse conflito de interesses.

A terceira fase refere-se a uma ação corretiva. É uma ação que visa limitar o desenvolvimento da crise e sua difusão para todo o sistema social perturbado. Tais ações podem abranger desde conselhos à arbitragem informal, apelo a mecanismos legais e jurídicos formais, e até mesmo *performance* de ritual público. A esse respeito o autor afirma o seguinte:

A noção de escalada também pode se aplicar a esta fase: em uma sociedade industrial, complexa, por exemplo, os antagonistas podem transferir uma disputa de uma corte menor para a suprema corte, por intermédio de instâncias judiciais intervenientes (TURNER, 2008, p. 35).

A quarta e última fase do drama social refere-se à reintegração do grupo social perturbado, ou ao menos o reconhecimento e/ou a legitimação social da cisma irreparável entre as partes em litígio. Grosso modo, esta etapa do drama social é aquela do clímax, que implica uma solução do conflito ou ao menos a chegada a um resultado provisório, sendo uma oportunidade para se elaborar um balanço da situação.

Em relação a esta última fase, Turner destaca:

Do ponto de vista do observador científico, a quarta fase – aquela do clímax, solução ou resultado temporário – é uma oportunidade para se fazer o balanço. (...) E o que é mais importante, a natureza e a intensidade das relações entre as partes, e a estrutura do campo total, ter-se-ão modificado. Pode-se descobrir que oposições se tornaram alianças, e vice-versa. Relações assimétricas podem ter-se tornado igualitárias. Status elevado pode ter-se tornado status baixo, e vice-versa. O novo poder terá sido canalizado para o antigo, e novas e antigas autoridades defenestradas (TURNER, 2008, p. 37).

A partir deste modelo analítico dos dramas sociais, Dawsey (2005) nota que Turner, para tentar entender o funcionamento da estrutura social, efetua um desvio. Busca um lugar onde seja possível detectar elementos não-óbvios das relações tecidas na sociedade, já que as estruturas que a delineia se revelam com maior intensidade nos momentos extraordinários. Estes, por sua vez, se configuram e se manifestam como “anti-estruturas”. Assim, levando-se

em conta tais movimentos e fluxos, cabe ao antropólogo acompanhar os deslocamentos surpreendentes da vida social. Com isso, Turner pretendeu desnudar a intrínseca relação entre o ritual e o conflito, ao privilegiar como objeto de análise o antagonismo que se apresenta entre a estrutura e a anti-estrutura.

Contudo, Turner define a estrutura como o elemento central de configuração da própria vida cotidiana. De outro lado, a anti-estrutura configura os espaços liminares dos dramas sociais. Estes são momentos de interrupção do fluxo social criado pela própria sociedade para lidar com as próprias contradições, conflitos, crises, e/ou problemas irresolutos que ameaçam a existência da estrutura social. São situações que colocam em suspensão o transcurso da vida cotidiana. Segundo Silva (2005), esta ideia remete a duas noções importantes e basilares do modelo de Turner: liminaridade e *communitas*.

Turner entende os “dramas sociais” como liminares porque eles emergem nos interstícios da estrutura social. Desse modo, os eventos liminares propiciam aos atores sociais vivenciarem uma experiência concreta de diluição ou questionamento das hierarquias quando se colocam num momento de margem da sociedade. Este é um momento de interrupção das atividades cotidianas. Ele possibilita a criação de outros tempos-espacos nos quais indivíduos e grupos possam representar, simbolicamente, papéis que correspondam a uma posição social invertida em relação ao *status* ou à condição ocupada no quadro classificatório da estrutura social. Dawsey (2005) chama a atenção para o fato de Turner ter observado, em suas investigações, que as sociedades, de um modo geral, suscitam efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana. Através de ritos, festas, cultos, carnavais, música, dança, teatro, procissões, rebeliões e outras formas expressivas, universos sociais e simbólicos se recriam nas experiências, delineadas a partir de elementos dispersos na complexidade da vida social. Estas experiências normalmente irrompem nos espaços liminares. Portanto, elas são fundantes e únicas. Isso porque podem apresentar em sua composição o sentimento de *communitas*. Segundo Silva (2005) citando Turner (1974),

Essencialmente a “*communitas*” consiste em uma relação entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Estes indivíduos não estão segmentados em função e posições sociais, porém defrontam-se uns com os outros, mais propriamente a maneira do “eu” e “tu” de Martin Buber (TURNER, 1974, p. 161).

Vale dizer, então, que o sentimento de *communitas* surge espontaneamente no seio do grupo. Ele é motivado pela assunção de valores, crenças ou ideais coletivos, configurando-se numa antiestrutura, segundo Silva (2005). Na concepção de Turner, a antiestrutura não significa

ausência de estrutura, mas se afigura como um modelo alternativo de organização social, emergindo espontânea e momentaneamente nos interstícios da sociedade. Ela dialoga com a estrutura social, inclusive contribuindo para a sua revitalização. Dawsey (2005), em relação ao aspecto de *communitas* delineado pela anti-estrutura, faz a seguinte observação:

No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjuntividade, com as formas alteradas do ser. No espelho da anti-estrutura, figuras vistas como estruturalmente poderosas podem mostrar-se como sendo extremamente frágeis. Inversamente, personagens estruturalmente frágeis transformam-se em seres de extraordinário poder (Turner 1969b: 94-130). De fontes liminares, imagens e criaturas ctônicas irrompem com poderes de cura para revitalizar tecidos sociais. Entidades ambíguas ou anômalas, consideradas como sendo estruturalmente perigosas, energizam circuitos de comunicação atrofiados. Abrem-se passagens em sistemas classificatórios estáticos. Surgem áreas de contágio. Espaços híbridos. Escândalos lógicos. Nos momentos de suspensão das relações cotidianas é possível ter uma percepção mais funda dos laços que unem as pessoas. Despojadas dos sinais diacríticos que as diferenciam e as contrapõem no tecido social, e sob os efeitos de choque que acompanham o curto-circuito desses sinais numa situação de liminaridade, pessoas podem ver-se frente a frente. Sem mediações. Voltam a sentir-se como havendo sido feitas do mesmo barro do qual o universo social e simbólico, como se movido pela ação de alguma oleira oculta, recria-se. A essa experiência Turner dá o nome de *communitas* (DAWSEY, 2005, p. 166).

Deste modo, podemos pensar que a *communitas* atua naquelas ocasiões em que a estrutura social está inoperante, colocando em suspenso a vida ordinária. Situando-se nas margens da estrutura social, ela consiste em ocasiões “extraordinárias” ou em momentos em que os “dramas sociais”, “ritos de passagens”, etc., interrompem o fluxo em que transcorre o dia-a-dia. Por isso, segundo Turner, a anti-estrutura e seu sentimento de *communitas* se caracteriza pela efemeridade, pelo provisório. De acordo com Silva (2005), caso esse sentimento venha a se tornar permanente, poderá ocorrer uma transformação radical da sociedade ou, como constatou Turner, apresentar indícios de a *communitas* vir a ser absorvida pela estrutura social, delineando um processo de institucionalização social.

Segundo Dawsey (2005), os anos 1970 marcam uma inflexão no pensamento de Victor Turner, a qual culmina na publicação do trabalho *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1982). Por meio desse trabalho verifica-se uma mudança significativa de

rota. Nesse desvio, Turner formula as primeiras diretrizes de uma antropologia da *performance*. Do liminar caminha-se para o liminóide. Ou seja, abre-se um novo campo de estudos nas interfaces da antropologia com o teatro, em razão do encontro colaborativo entre Turner e Schechner nos anos 1970.

Nesse período, Turner acreditava que as ciências sociais, até então, se preocupavam apenas com questões relacionadas à estrutura e ao desempenho de papéis sociais. A partir daí as suas abordagens procuram centrar-se nos momentos de interrupção dos papéis sociais, questão desenvolvida no trabalho *The Antropology of Performance*. Suas análises focam-se nas diferenças entre o seu pensamento e o de Goffman, uma vez que o sociólogo se apresentava como um observador do teatro-mundo da vida social. De acordo com Dawsey (2005), Turner passa a se interessar, de modo muito particular, pelos momentos de suspensão de papéis, ou seja, pelo “meta-teatro da vida social”.

Assim, para analisar os rituais modernos a partir da noção de liminaridade, Turner elabora a noção de “liminóide” na tentativa de explicitar, teoricamente, diferenças e semelhanças entre esses fenômenos. Segundo Dawsey (2005), a palavra liminóide deriva do grego “eidos”. Designa “forma” e sinaliza “semelhança”. O termo, portanto, significa ser semelhante sem ser idêntico ao liminal. Silva (2005) também chama a atenção para a formulação desse conceito. A esse respeito faz a seguinte observação:

Nas sociedades tradicionais (simples) onde a noção de sagrado impera, compreendendo a noção de totalidade, “dramas” e “ritos de passagem” configuram momentos de “efervescência” e “revitalização” da ordem social e, portanto, ligados ao problema de funcionamento da sociedade. Por sua vez, nas sociedades ocidentais, as atividades como o teatro, a dança ou a música, entre outras práticas culturais, tendem a configurar acontecimentos à parte do todo social e muito mais voltados para as expectativas individuais ou interesses particulares da diversão e/ou entretenimento (SILVA, 2005, p. 40).

Este fato denota que, nas sociedades complexas, os atores sociais desfrutam de uma capacidade própria de escolhas. Eles podem decidir por si próprios a participação em um determinado tipo de atividade cultural. O autor anteriormente citado enfatiza ainda que essa escolha é algo de foro íntimo, ao contrário das sociedades tradicionais que enfatizam que essa participação é um imperativo da ordem das “representações coletivas”.

Dawsey (2005) aponta para o fato de que os rituais modernos, embora menos sérios aos olhos da população em geral, apresentam um potencial maior para transformar os modos de

interação social e igualmente os conteúdos dessas interações. Aqui o indivíduo tem um espectro maior de autonomia em relação à estrutura social. Assim, o espaço liminóide constitui para os agentes e audiências uma atividade complementar, uma vez que se verifica a ausência de obrigações ou constrangimentos advindos de normas externas. Assim, esta atividade produz nos sujeitos prazer, facilitando a sua absorção nas consciências individuais. Este prazer se transforma em assunto sério no contexto de mudanças que trazem inovação.

Para concluir, a noção de anti-estrutura nas sociedades complexas, abordada a partir da noção “liminóide”, associa-se a uma perspectiva de “vazio”. Refere-se à ausência de normas e regras formais controladoras dos desejos e das ações humanas. Segundo Silva (2005), é o espaço no qual aflora a criatividade, os sonhos e os desejos. Estes elementos tendem a se manifestar no comportamento livre, propiciado pela efervescência. É um momento produtor de valores, imagens e símbolos referenciais de unidade e reconhecimento, uma vez que os fenômenos liminóides tendem a apresentar uma característica mais idiossincrática, ao promover a associação de indivíduos e grupos específicos que frequentemente competem no mercado ampliado, aproximando-os no lazer ou nos momentos de produção de bens simbólicos. É nesses termos que Turner sugere um desvio. Ou seja, o deslocamento do olhar antropológico para os fenômenos marginais que ocorrem nos interstícios das sociedades, sendo eles liminares ou liminóides, cujo desfecho é a *communitas*. Assim, o teatro e os gêneros de *performance* suscitam nos sujeitos o sentimento de *communitas*, pois no mundo contemporâneo, onde a experiência da fragmentação é dominante, os efeitos de estranhamento e a percepção de inacabamento em relação as coisas e ao cotidiano ganham relevo.

1.1.2 Performance e a sociologia

Se projetarmos nosso olhar para as ciências sociais, teremos condições de perceber que o conceito se aproxima da teoria teatral do ator, desenvolvida por Goffman (2009). O modelo de análise sociológica construído pelo autor tem como referência o teatro em combinação com a teoria dos jogos. Seu interesse se projeta sobre o desenrolar da vida cotidiana, onde procura interpretar analiticamente o comportamento de indivíduos concretos a partir de interações face a face. A partir dessa perspectiva, Goffman (2009) enxerga a sociedade fluindo como uma cena teatral, na qual os atores representam papéis no transcurso da vida ordinária. Vale dizer que estes papéis são determinados socialmente. De certa maneira, ele está preocupado com performances, como chama a atenção Carlson (2009).

Na concepção do sociólogo Goffman, o mundo social é um imenso palco no qual os sujeitos humanos se destacam a partir da interpretação de papéis predeterminados socialmente, como enfatizado algumas linhas atrás. A forma de representação desses papéis pelos atores sociais pauta-se, em alguma medida, em regras reguladoras das impressões dos sujeitos uns sobre os outros, especificamente a propósito daquilo que se pode ou não fazer enquanto se realiza uma ação qualquer. Atua-se diante de uma audiência e esta representação é orientada de acordo com a expectativa por ela produzida (indivíduo ou grupo) por se situar na condição de interlocutor. Esses atores se encontram diante de outros atores, de modo a estabelecerem uma relação face a face que envolve uma multiplicidade de interesses em jogo. Deste modo, Goffman (2009) define *performance* como

Toda atividade de um indivíduo que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua perante um conjunto particular de observadores, e que tem alguma influência sobre esses observadores. [...] Essa definição, embora levante alguns problemas, poderia servir muito bem para muitas das atividades artísticas que têm aparecido em anos recentes sob o título de performance (GOFFMAN, 2009, p. 49).

Este tipo de atuação tem um caráter ambíguo, pois é realizada diante de outras pessoas na simultaneidade da vida. Essa forma de atuação assume como expectativa o benefício desses outros e a si próprio, com o intuito de passar a impressão de que aquilo que está sendo encenado seja a realidade. Às vezes dá a entender que esta prática exige um treino prévio, um tipo específico de ensaio como fator determinante para um tipo de desempenho que soe satisfatório diante da pretensa plateia ou audiência.

Segundo Silva (2005), a noção de *performance* presente no estudo de Goffman (2009) faz referência exclusiva ao “desempenho de papéis” como um tipo de comportamento ritual acionado pelos atores no transcurso vida cotidiana. Entretanto, Carlson (2009) chama a atenção para o fato de que as formulações do aludido autor não enfatizam a produção consciente de certo tipo de comportamento, como poderia ser esperado de uma teoria de apresentação ou de jogo de papéis de atores. Temos aqui a iniciativa do indivíduo, entretanto o seu comportamento é orientado pela audiência ao mesmo tempo em que produz certos efeitos sobre essa mesma audiência. A partir dessa definição, pode-se imaginar que o indivíduo está engajado na *performance* sem estar consciente disso. Assim, a qualidade essencial da perspectiva performática é estar baseada numa relação entre o performer e uma audiência.

De acordo com Carlson (2009), Goffman define *performance* como um arranjo diferente, que coloca uma sequência circunscrita de atividades frente a pessoas no papel de “audiência”. Esta, por sua vez, deve observar as atividades dos performers sem participar diretamente delas, tendo em vista que o objetivo último de uma *performance* qualquer é uma ação voltada para a audiência. Portanto, esse objetivo somente pode ser realizado pelo performer, pelo ator que conduz ou está envolvido na ação. Para tanto o seu desempenho particular é fundamental.

Partindo dessas ideias de Goffman (2009), temos de reconhecer que o comportamento social é, de certo modo, performado, e que as relações sociais estabelecidas em diferentes níveis e vistas como representação de papéis não é algo recente, segundo Carlson (2009). A partir de tal perspectiva, podemos considerar que a *performance* é um tipo de atividade específica, individual ou grupal, “encenada” em público e onde se exhibe certas habilidades técnicas, seja ela dança, canto, jogo, etc., e orientada para espectadores específicos. É uma encenação que pode ser improvisada e/ou que segue um roteiro, e no qual os atores atuam num cenário específico. Para existir tem de haver um contingente humano. Contudo, performar não é exhibir apenas habilidades, mas, principalmente, assumir um modelo de comportamento reconhecido pelo grupo e codificado culturalmente.

Deste modo, devemos reconhecer que todo comportamento social é, de certo modo, “performado” e que as relações sociais podem ser abordadas como papéis desempenhados num contexto específico. Efetuam-se certas conexões. Segundo Carlson (2009), cinco elementos estão presentes numa estrutura de performance: 1) ação: refere-se ao que foi feito; 2) cena ou cenário: quando e onde foi realizado; 3) agente: quem realizou; 4) agenciamento: como foi realizado; 5) propósito: por quê se fez. Esses elementos, considerados de forma conjugada, refletem a situação de uma ação humana dentro de um contexto de *performance*, pois traça o fluxo ordenado da interação social. Além disso, eles sugerem a aquiescência de um tipo de comportamento individual diante de uma audiência, produzindo um efeito sobre ela. Este movimento é marcado pela reciprocidade, o que faz com que ocorra engajamento de ambos na performance, muitas vezes sem estarem cientes disso. Assim, a qualidade essencial de uma performance baseia-se numa relação estabelecida entre um performer e sua audiência.

Carlson (2009) sublinha que a maioria dos teóricos que estudam as atividades performáticas reconhece esta característica de algum modo. No entanto, outros analistas tendem

a colocar mais ênfase sobre a audiência [ou plateia] ou sobre a comunidade na qual ela ocorre. Mesmo os sociólogos caminham nessa direção.

A partir dessa perspectiva, podemos prospectar que o conceito de *performance* é, em alguma medida, tributário das estratégias teóricas desenvolvidas nas ciências sociais, notadamente na antropologia e na sociologia, haja vista dialogar com questões trazidas por pensadores como Goffman e Turner, por exemplo. Richard Schechner (2012), um importante teórico do teatro, faz aproximações e referências nesse sentido. Assim, destaca-se o fato da produção teórica deste pensador estabelecer conexões nas fronteiras de estudos do teatro tradicional com a antropologia e com a sociologia. Ela busca promover acercamentos teóricos e práticos com os estudos de Victor Turner, sobretudo, e em menor grau com o de Erving Goffman.

1.1.3 - Schechner e os estudos da performance

Richard Schechner é diretor teatral e antropólogo. Travou um debate fecundo com Victor Turner sobre o tema. Segundo Silva (2005), Schechner ocupou boa parte de seu tempo em investigações que lhe servisse de suporte para a elaboração de um modelo original de investigação e análise antropológica dos eventos performáticos. O âmago das reflexões do autor é o teatro. Contudo, sua ênfase centrou-se sobre a relação estabelecida entre o performer e sua audiência, sobretudo nos momentos de liminaridade. Por meio de análises comparativas, seu objetivo foi o de evidenciar a proximidade entre “rito” e “teatro”, pois ambos são privilegiados pelo autor como gêneros de uma mesma natureza: constituem *performances*.

Do ponto de vista de Schechner, a performance emerge como um movimento inserido num *continuum* que se estende do rito ao teatro, já que elas são ações. Adota um ponto de vista da não existência de qualquer distinção entre esses campos. Para entender a diferença entre eventos performáticos tidos como ritos e aqueles definidos como teatro, Schechner mobilizou, segundo Silva (2005), as noções de “eficácia” e “entretenimento”. Para tanto, parte do pressuposto de que em toda performance esses dois elementos estão contidos. De acordo com Schechner (2008), há “eficácia” quando repercute significativamente na sociedade, sendo veículo de solução de conflitos, provocam mudanças radicais, redefinição de posições, papéis ou status dos atores sociais. Segundo Silva, “os “ritos de passagem”, “dramas sociais”, “ritos de iniciação”, etc., podem ser tomados como exemplos típicos de performances que envolvem eficácia” (SILVA, 2005, p. 49-50).

Todavia, as performances que envolvem entretenimento parecem ser o outro lado da moeda. Os acontecimentos performáticos dessa natureza não alteram, significativamente ou efetivamente, em nada a sociedade, cujo exemplo pode ser o espetáculo teatral. Para o autor, esta polaridade entre “eficácia” e “entretenimento” atua no sentido de diferenciar consideravelmente o “ritual” do “teatro”, pois para ele nenhuma *performance* é puramente entretenimento ou absolutamente eficácia pois depende das circunstâncias, ocasião, lugar e, principalmente, do tipo de envolvimento da audiência. O rito pode ser visto como um teatro e vice e versa.

Nesse sentido, para compreender uma *performance* Schechner (2006; 2012) parte da seguinte indagação: o que é realizar uma performance? Para o teatrólogo-antropólogo, este feito significa executar uma ação com excelência, em atos que apresentem qualidade e autoridade tanto para aquele que atua como para aquele que observa a ação. É uma forma de realizar algo que possibilite ao agente obter sucesso e sentimento de prazer, de modo a atrair a atenção dos outros para si com o ato praticado. Desse modo, realizar *performance* é o mesmo que aplicar essa excelência num espetáculo, numa dança, numa peça, num concerto, num show musical, e assim por diante. Contudo, no transcurso da vida ordinária se refere a um ato de exibição, de ir a extremos, de traçar uma ação para outras pessoas, ou seja, executar uma exibição para uma audiência ou plateia determinada.

Isto parece ser um tipo de prática exclusiva de certos profissionais, sobretudo aqueles ligados ao teatro e as artes de um modo geral, mas não é. Segundo Schechner (2006; 2012), na atualidade, as pessoas comuns vivem performando as suas ações na vida cotidiana. Estes atos carregam dois aspectos fundamentais: fazer e mostrar-se fazendo. É uma espécie de desafio psicológico de se tornar outro sem deixar de ser a si mesmo. Fazer é perpetrar uma ação, realizar uma atividade, pois todos que existem agem, fazem coisas e se movimentam num determinado ambiente ou contexto social. Se mostrar fazendo requer um tipo de desempenho, imaginado e desejado, tido ou percebido como favorável. Assim, o ator social, mesmo inconscientemente, desenvolve uma forma de atuação que intenciona atrair para si a atenção dos outros, ou seja, algo exibido pela prática, um realizar fazendo. Deste modo, compreender e explicar a prática de um determinado ator ou grupo social executada num contexto sociocultural específico é realçar um tipo de ação inerente aos estudos da *performance*. Esta é uma representação cênica de um personagem qualquer. Entretanto, essas experiências dizem respeito quase exclusivamente ao performer, enquanto outras incidem de modo particular sobre a audiência.

Desse modo, o fazer e o mostrar algo sendo realizado são ações inscritas no fluxo temporal da vida e, portanto, sempre em mudança. É uma tentativa de captar um fragmento da realidade como o filósofo pré-socrático Heráclito expressou, ou seja, em constante transformação em razão da vida estar inserida num fluxo permanente. Vale dizer ainda que, segundo Schechner (2006; 2012), explicar o mostrar fazendo é um esforço reflexivo para compreender o mundo da *performance* e o mundo enquanto performance. No teatro, por exemplo, quando o ator desincorpora o personagem ao deixar de lado o seu papel e sua representação para comentar o que a personagem faz e igualmente em performances de arte criticamente conscientes, o ato desempenhado, representado, pode ser classificado como reflexivo e autoconsciente. Entretanto, na vida cotidiana as performances são inconscientes, pois são naturalizadas no decorrer dos longos processos sociais. Estes incutem nos agentes um modo de atuação e representação da infinidade dos papéis sociais, que se repetem ao longo da vida. Segundo o autor:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Sendo elas de arte, rituais ou da vida cotidiana são ‘comportamentos restaurados’, que nada mais são que acontecimentos que se desenvolvem de modo reiterado, várias vezes experienciados e para os quais as pessoas treinam, ensaiam (SCHECHNER, 2006, p. 2-3).

Realizar *performance* implica adoção de certa disciplina, pois esta envolve muito treino e ensaio. Todavia, Schechner nos mostra que a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, pois é um tipo de ação que visa enfatizar um tipo de aprendizado necessário para a incorporação de determinadas porções de comportamentos culturais, necessários e fundamentais para o sujeito se ajustar e atuar em relação aos papéis assumidos, que delineiam circunstâncias sociais e pessoais.

Toda e qualquer atividade da vida humana pode ser abordada como performance. Cada ação, desde a mais irrisória até a mais complicada é feita de comportamentos já vivenciados, ou como nos diz o autor “duas vezes vivenciados”. As atividades ou práticas que envolvem certos ajuntamentos humanos são performances coletivas. Nesse tipo de performance, o ator social, também na condição simultânea de plateia, é levado a assumir outros papéis diferentes daqueles habitualmente desempenhados no cotidiano, de modo a não frustrar as expectativas gerais, tanto sua quanto da plateia e ainda não quebrar o encantamento da “fachada”, conforme assinalou Silva (2005). Desse modo, o ator social pode se sentir mais livre para explorar com

ousadia o repertório variado de papéis sociais e, assim, expressar, sem receio, as suas emoções, sensações e o prazer quando se busca certas excitações.

Ao investigar diferentes eventos performáticos vinculados ao ritual e ao teatro, efetuando análises comparativas, Schechner colocou na ordem do dia a noção de “comportamento restaurado”. Este tipo de comportamento foi tratado pelo autor como um modelo que é característico de diversos tipos de *performance*. Para o autor, este tipo de comportamento consiste em porções ou sequências de comportamentos que, segundo Silva (2005),

Não são processos em si, mas coisas, itens, “materiais”, que correspondem concretamente a “sequências organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados [...]” (SCHECHNER, 1985, p. 35-36, apud SILVA, 2005, p. 52).

Quando um performer se apresenta diante de uma audiência, ele se apresenta como um sujeito duplo, ou seja, como definido por Schechner, como um não-eu e não não-eu. O transcorrer da vida cotidiana é marcado precisamente pela familiaridade, a qual é construída dia após dia, a partir de pequenas parcelas de comportamentos rearranjados e moldados para se encaixarem em determinadas circunstâncias e ocasiões. São as porções do comportamento restaurado se manifestando e que se repetem infinitas vezes.

Assim, eventos da vida cotidiana, tais como cozinhar, vestir, andar, conversar com um amigo são atos ou ações que foram construídos a partir de comportamentos previamente experienciados. O dia a dia da vida cotidiana é marcado justamente pela familiaridade, a qual é construída num fluxo e fundamentada a partir de pequenas parcelas de comportamentos rearranjados e moldados de modo a se encaixar em momentos específicos. Esta ideia nos remete pensar no fato de o comportamento humano, de um modo geral, ser marcado por repetições, apesar dos acasos que fazem surgir novos eventos, implicando a adoção de comportamentos que visam a implosão dessa lógica, os quais podem irromper a qualquer momento.

Seu “ineditismo” está em função do contexto, da recepção e das ilimitadas maneiras que as parcelas de comportamento podem ser organizadas, executadas e mostradas. O que resulta disso tudo pode parecer novo e original, mas suas partes constituintes – quando bem separadas e analisadas – revelam comportamentos restaurados. Schechner nos mostra, assim, que a vida cotidiana, em tempos e espaços em que transcorre a vida do dia a dia, consiste de repetições. Desse modo, o comportamento restaurado está permeado de ações físicas, verbais ou virtuais, que não são encenadas pela primeira vez, pois antes de tudo foram preparadas ou ensaiadas

previamente, mesmo que de forma inconsciente. Uma pessoa pode não estar ciente em desenvolver uma porção de comportamento restaurado, também conhecido como comportamento [ao menos] duplamente vivenciado.

Apoiado nesses pressupostos, Schechner procura demonstrar que toda performance reflete uma atividade cultural dinâmica, refeita, reelaborada, reproduzida criativamente ao longo do tempo, mas que sempre se pretende como uma prática idêntica ao que se acredita ter sido no passado, reproduzindo-se tanto no presente quanto no futuro. Deste modo, acredita que toda e qualquer *performance* pressupõe aprendizagem permanente, treinamentos, exercícios práticos e repetitivos. Segundo Silva (2005), o “comportamento restaurado” consiste em sequências de comportamentos que podem ser rearranjados ou reconstruídos, pois são independentes dos sistemas causais que as originou (social, psicológico, tecnológico). Esta imagem me remete aos bailes nostalgia realizados em São Paulo, objeto de análise desta tese, pois os vejo como eventos que ganham vida por meio dessas repetições, por intermédio de performances.

Em outras palavras, o comportamento restaurado é um modelo que informa ao performer como ele deve ou deveria agir, ou atuar, num determinado tipo de cenário. Ele ainda procura enfatizar a centralidade do sujeito da ação (performer). Assim, a restauração de eventos performáticos, tais como peças teatrais, rituais, festas, bailes, etc., restaura o comportamento do ator social diante de sua plateia (audiência), momento em que este sujeito demonstra a sua habilidade performática, seu aprimoramento na representação colocada em jogo diante de uma audiência qualquer.

Assim, saliento que o conceito de “*performance*” está sendo utilizado neste estudo pelo fato de se acreditar que o “baile do gênero nostalgia”, analisado nos capítulos anteriores, emerge como uma performance coletiva, em cujas ações postas em movimento nos aludidos eventos podem ser vistas e consideradas como porções de comportamentos restaurados, praticados *in acto* pelos apreciadores. Em dado momento do texto, trouxe a observação de que os bailes são acontecimentos repetitivos, reiterados. Esta repetição se apresenta tanto no modo de se estruturar quanto no jeito de se fruir a festa. Os atores adotam um tipo de comportamento “restaurado”, conforme avalia Schechner (2006; 2012), pois tudo que é acionado é muito semelhante sempre, pois os mesmos movimentos, expressões, modo de agir e estética são reiteradamente convocados. Ao mesmo tempo indicam uma aprendizagem prévia, pois para serem executados *in loco* há a necessidade de muito treino e ensaio para não frustrar a audiência

com um tipo de atuação que não seja a desejada pelo grupo. Um ritual liminar ou liminóide se manifestando nos interstícios da sociedade urbana contemporânea.

1.2 - A noção de cena musical

“Interessa-nos destacar a noção de cena musical. Partindo da discussão de Straw (1996, 2006), entendemos as cenas como espaços onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização. E articulando as duas noções, entendemos as cenas como espaços que encenam, negociam e atualizam os gêneros musicais”. (SÁ, GARSON & WALTEMBERG, 2008).

O conceito de cena musical também é uma chave importante para ler o baile nostalgia como uma manifestação cultural significativa para um determinado grupo social. Se bem observado, veremos que o termo adquiriu certa relevância para o estudo das práticas culturais e dinâmicas identitárias locais nas sociedades modernas. O uso dessa ferramenta teórico-metodológica permite analisar os grupos sociais produtores e/ou consumidores de algum gênero musical propagado num determinado contexto urbano e social.

Tendo em vista estas considerações iniciais, vale dizer que a expressão ganhou envergadura no meio acadêmico recentemente, especificamente na década que encerrou o século XX. Este conceito vinha sendo corriqueiramente utilizado pela imprensa e parte dos críticos musicais. Entretanto, a proposta de elaboração e estruturação de um *corpus* teórico e metodológico foi sistematizada e utilizada pioneiramente por Will Straw (1991, 2002 e 2006), um canadense historiador da área da comunicação. Além dele, outros pesquisadores mobilizaram e colocaram em evidência a noção de cena musical para investigação de objetos variados. No âmbito caseiro, podem ser citados pesquisadores como Freire Filho (2005, 2007), Sá (2011), Janotti Junior (2012; 2013), Oliveira (2015) dentre outros. Tais autores compartilham da tese que o conceito de cena, do início dos anos 1990 à atualidade, tornou-se um recurso analítico e de investigação alternativo à noção de subculturas urbanas, forjada e defendida pelos teóricos dos estudos culturais ligados ao CCCS de Birmingham, no sentido de compreender as práticas culturais juvenis encenadas nos contextos urbanos contemporâneos.

Por conta desse fato, a expressão se consolidou como um modelo conceitual e instrumental de análise bastante significativo para a compreensão de fenômenos sociais ligados à música nas cidades contemporâneas. Sua utilização passou a se dar de modo corrente em pesquisas desenvolvidas em uma multiplicidade de campos das ciências humanas, inclusive aquelas que se afastam das questões eminentemente juvenis. Diante disso, desde o início da

década de 1990, a expressão vem sendo mobilizada como uma maneira específica de evidenciar as redes de lazer, afiliações, prazer, gostos, *performance* e criatividade que informam determinadas práticas culturais e dinâmicas identitárias como elementos estruturantes da relação estabelecida entre as culturas urbanas e a música popular massiva. Deste modo, a noção de cena mira no consumo cultural como um elemento fundamental para a construção e o estabelecimento de alianças, erigidas nas margens das tradicionais disputas por hegemonia (poder), segundo Oliveira (2015).

Esta autora, não por acaso, destaca que a noção de cena assinala a coexistência de diferentes práticas musicais que interagem entre si, dinamizando variados processos de diferenciação, estimulados, em alguma medida, pela circulação de formas culturais globais. Estes artefatos agem no sentido de permear a construção de novos valores e símbolos num *lócus* urbano específico. A expressão, segundo esse conjunto de autores, oferece meios diferenciados para compreensão e entendimento da formação dos complexos circuitos que gravitam no entorno das práticas sociais, sobretudo aquelas influenciadas pela música, que fluem e se dinamizam numa multiplicidade de lugares específicos dos contextos urbanos contemporâneas de características metropolitanas.

Além desses aspectos, o conceito evoca meios diferenciados, segundo Freire Filho & Fernandes (2005; 2007), para compreender os complexos circuitos e pontos de contato que informam as características acima apontadas, evidenciadas fundamentalmente em cidades que concentram grandes contingentes populacionais. Segundo autor:

A natureza versátil das cenas problematiza a noção de que um simples determinante (classe, gênero, raça) agiria como princípio organizador da expressão cultural coletiva. Graças ao seu caráter flexível e antiessencialista, as suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana (FREIRE FILHO & FERNANDES, 2005, p. 5).

Por sua vez, Sá (2011), Janotti Junior & Sá (2013) compreendem a cena musical como um modo de construir na simultaneidade e na profusão de estímulos cidades e músicas, pontos de encontros referenciais de agregação para o estabelecimento de afetos. Do ponto de vista dos autores, a noção de cena relaciona-se, de forma direta, ao modo como determinados movimentos culturais projetam mundos e rotulam afazeres musicais. Esta ideia demonstra que as cenas, em alguma medida, também representam a formação de universos distintos, nos quais

as pessoas vivem a sua relação, particular e/ou coletiva, com a música. O conceito traça a ideia de cena como um “contexto” ou “espaço cultural” e serve igualmente para entender a música em seus processos de territorialização e formas particulares de apropriação, impulsionando modos específicos de aglutinação para a produção estética, *performances*, fruição e escuta, tanto para quem na cena circula quanto para aqueles situados em seus arredores, percebendo-a de fora (*insiders* e *outsiders*).

Herschmann (2013) salienta que o conceito de cena sugere o estabelecimento de relações sociais mais fluidas, marcadas por um cotidiano de informalidade e no qual os atores sociais são os principais protagonistas. A imagem forjada pelo aludido autor sugere a instauração de um contexto no qual os laços e os afetos (gostos e prazeres) são importantes, tendo em vista a cena ser construída pelos próprios sujeitos da ação, o que implica certo peso para a sequência das interações. Assim, o conceito de cena musical constitui uma categoria de análise abrangente e pertinente para o entendimento semiótico e sociológico das alianças afetivas dos grupos sociais que se estabelecem em distintos enclaves de um determinado território urbano, e que se conformam especificamente na órbita da música no âmbito geral, e de um gênero específico de modo particular.

Oliveira (2015) destaca que a noção de cena musical permite a abordagem de certas manifestações culturais urbanas como “espaços agenciadores de sociabilidades que envolvem intensos processos identitários”. Para tanto, fornece como exemplo os bailes *blacks* realizados no Rio de Janeiro (bailes de charme e funk). A autora entende que as cenas propiciam o estabelecimento de alianças dinâmicas, marcadas por vasta gama de diferenciação social e interação diante da manutenção de vias de comunicação entre grupos culturais e comunidades de gosto marginais.

Por meio desse ponto de vista, sublinha ainda o fato de a noção de cena poder ser estendida para a compreensão de celebrações dançantes de diversos tipos e gradações. Especificamente, mobiliza o referencial teórico-metodológico erigido em torno do conceito para examinar os bailes negros cariocas, pois, de acordo com a sua avaliação, estes *loci* constituem espaços aglutinadores de aficionados mobilizados e atraídos por um gênero de música específico, que se cristaliza no espaço social como característico deste ou daquele grupo de afinidade. Portanto, circunscrevem territórios simbólicos que reúnem diferenças, estilos e *performances* relacionadas a experiências diaspóricas e etnicorraciais, implicadas em processos de hibridação e interconexões de tradições nacionais e símbolos cosmopolitas, pautadas pelo

consumo cultural e por estratégias simbólicas de diferenciação, implicadas na formação de mercados alternativos que em alguma medida se relacionam ou se contrapõem a cultura *mainstream*.

1.2.1 - Definindo o conceito de cena

Tomando por base o quadro delineado anteriormente, podemos entender as cenas como resultantes do consumo globalizado de música e da materialização de expressões musicais em distintos espaços urbanos. Elas conformam culturas diferenciadas nas localidades territoriais, as quais se constituem a partir da apropriação de determinados artefatos em nível local ou regional. De certo modo, implicam na conformação das identidades individuais e coletivas. Oliveira (2015) chama a atenção para este fato destacando que:

A identidade cultural é um constructo social de carácter relacional e contingente, que difere de um contexto a outro, e se expressa por meio de processos individuais e coletivos de reconhecimento e autorreconhecimento. Nessas dinâmicas são estabelecidas relações sociais e simbólicas, de valores compartilhados por um determinado grupo (OLIVEIRA, 2015, p. 04).

Como citado num parágrafo anterior, o conceito de cena musical rende tributo ao pesquisador canadense Will Straw⁸. Segundo Sá (2011, 2013) o autor é o grande responsável pelo modo como o termo migrou do mundo do consumo da música para o universo dos estudos culturais, ao sublinhar que esta noção é bastante rica e abrangente para a análise dos fenômenos sociais, sobretudo aqueles que gravitam ao redor da música. Num texto publicado no Brasil (2013), o autor afirma que o termo prospera nas conversas cotidianas. E isto é fato, porque no processo de imersão no campo de nossa pesquisa, pude constatar a utilização do termo por inúmeros personagens para se referir aos bailes, comumente mobilizado por DJs e baileiros. A esse respeito Straw destaca o seguinte:

Uma série de conceitos tem servido como pontos de convergência para as diversas atividades de pesquisa realizadas no projeto. Entre eles, um dos mais produtivos é a noção de cena cultural. *Cena* é um termo que prospera nas conversas diárias sobre as culturas urbanas, mas que, até recentemente, permanecia à margem dos textos acadêmicos sobre as cidades. Jornalistas, turistas e habitantes das cidades mencionarão a cena do Temple Bar em Dublin, a cena de música *techno* em Berlim

⁸ Professor do Departamento de Comunicação e História da Arte da Universidade McGill.

ou a nova cena dos bares de Hotel em Montreal, contudo, a escala e o caráter do fenômeno a qual se referem flutuará a cada uso (STRAW, 2013, p. 11-12).

Como exemplifica o autor, a expressão passou a ser empregada de forma corrente na atualidade por atores diversos e especialistas de maneira circunstancial e bastante diversificada. Convém, então, ressaltar que Straw proferiu o termo pela primeira vez na conferência intitulada *The Music Industry In a Changing World*, realizada no outono de 1990, posteriormente publicada numa coleção de artigos no periódico intitulado *Cultural Studies*, segundo Sá (2011). A referida década soa emblemática devido ao fato de delinear um cenário de incertezas em razão das profundas transformações sociais, desdobradas em nível planetário. O período apresenta um mundo imerso num turbilhão de mudanças, cujo fio condutor são as novas tecnologias da informação, disseminadas por toda a tessitura social para possibilitar a maior circulação das mercadorias e dos capitais mundo afora, aprofundando as diversas interconexões e trazendo para perto o distante. A palavra de ordem a refletir esse novo estado de coisas é “globalização”.

Diante desse mundo em acelerada transformação, e com o intuito de captar um pouco dessa atmosfera cambiante das sociedades contemporâneas em termos culturais e sociais, Will Straw (1991) propôs a utilização da noção de cena para análise de fenômenos coletivos ligados a música em oposição à noção de “comunidade musical” de Shank (1994), trabalho acadêmico pioneiro em problematizar o conceito. Aqui este autor sugere “que uma cena pode ser definida “como uma comunidade excessivamente produtora de sentido”, porque no interior de uma cena produz-se muito mais informação semiótica do que é possível analisar de modo racional (SHANK, 1994, p. 122 apud Straw, 2013, p. 12). Assim, Straw (2013) procura examinar as distintas maneiras como certas práticas musicais operam para a produção de um sentido de agrupamento no âmbito das metrópoles contemporâneas, imersas num cenário de fragmentação (FREIRE FILHO & FERNANDES, 2005, p. 5). Do seu ponto de vista, o conceito de cena assume a seguinte perspectiva:

Cena designa determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem. As cenas podem ser distinguidas de acordo com a sua localização (como em a cena de St. Laurent em Montreal), o gênero da produção cultural que lhes dá coerência (um estilo musical, por exemplo, como nas referências à cena *electroclash*) ou da atividade social vagamente definida em torno da qual elas tomam forma (como nas cenas urbanas de jogo de xadrez ao ar livre). Uma cena nos convida a mapear o território da cidade de

novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação como o território não é facilmente demonstrada (STRAW, 2013, p. 12).

De acordo com Sá (2011), Freire Filho & Fernandes (2005; 2007), o ponto de vista do autor procura fazer crítica à noção de comunidade musical de Shank, vista como fechada. Tal noção remete a perspectiva de um grupo populacional de composição relativamente estável (segundo variáveis sociológicas abrangentes) e cujo envolvimento com a música toma forma de uma contínua exploração de uma ou mais linguagens musicais, supostamente enraizadas numa herança histórica geograficamente específica. Sá (2011), incide um pouco de luz sobre essa ideia:

Se a [expressão] comunidade define tradicionalmente um grupo de composição relativamente estável, cujo envolvimento com a música toma forma de exploração de idiomas musicais enraizados geográfica e historicamente, a noção de cena remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização (SÁ, 2011, p. 150).

Freire Filho e Fernandes (2005; 2007) também chamam a atenção para o fato, uma vez que o propósito das comunidades reside na ligação afetiva entre práticas musicais contemporâneas e um legado musical arraigado num sentimento de pertencimento. Por outro lado, o conceito de cena mobiliza energias dos atores envolvidos no processo de sedimentação da cultura no meio urbano, disseminando-as em múltiplas direções. Deste modo, cena também se torna um meio de falar da teatralidade da cidade, ou seja, da capacidade que o espaço social tem para produzir imagens de pessoas ocupando a paisagem urbana de modo significativo, pois traz como perspectiva a intencionalidade de capturar o sentido efervescente de um determinado fenômeno social.

Em sua linha de análise, Straw (2013) nos mostra que devido a inúmeros motivos, as “cenas” mais comumente identificáveis no espaço urbano são aquelas associadas à música. Segundo o autor,

A produção e o consumo de música se prestam com mais facilidade a uma sociabilidade urbana móvel do que o envolvimento em outras formas culturais. Antoine Hennion observou a íntima relação entre a música e múltiplas formas de mediação social: “a atividade musical se inscreve nos corpos, nas coletividades, nas maneiras de se fazer as coisas, no movimento (...)” (Hennion, 2000:10; tradução minha). A música oferece um pretexto para sair pela cidade, para consumir cultura em

momentos de interação coletiva que se enquadram na vida pública mais difusa das cidades, nas mesas de bar e nas conversas públicas e coletivas (STRAW, 2013, p. 14).

Sá (2011), por sua vez, destaca ainda que no fulcro dessa distinção entre as perspectivas de Straw e Shank inserem-se dois princípios opostos: um a favor da estabilização de uma tradição musical (para tanto, utiliza como exemplo caseiro a comunidade do samba no Brasil, eternamente engajada na busca das raízes, origens e linhas de autenticidade); e o outro que atua no sentido de ruptura das continuidades, buscando um diálogo cosmopolita e relativizador das raízes com o cenário internacional, que tem na mudança e na estabilidade estilística a referência mais importante, para a qual utiliza como exemplo a geração do rock brasileiro da década de 1980. Os gêneros da música eletrônica também podem ser utilizados como modelo desta lógica, ou mesmo no caso do fenômeno por mim estudado, cuja dinâmica atua no sentido de tecer uma distinção interna entre samba-rock tradicional e samba-rock moderno.

Por outro lado, a reflexão de Sá (2011) aponta para o fato de Straw, num trabalho de 2006, evocar o caráter espacial contido no conceito de cena. Assim, o pesquisador canadense procura dar maior destaque ao fato de que as cenas são espaços geográficos específicos, enfaticamente locais e/ou regionais (apesar de seu diálogo constante com o global), em que pese às articulações e os desenvolvimentos de uma multiplicidade de práticas musicais, realçando a importância dos espaços urbanos de escala metropolitana para o acolhimento e vitalidade das agregações que se formam no entorno da produção e escuta da música. Em relação a esta perspectiva, Freire Filho & Fernandes (2005, 2011) nos trazem a seguinte imagem:

A noção de cena musical almeja justamente proporcionar uma imagem mais nítida desta relação entre o local e a música que se produz nele [e se consome igualmente]. As iniciativas teóricas, nesse sentido, devem ter em mente que o surgimento de uma cena não é o resultado de interações puramente sociais, mas, também, consequência da lógica da produção e da comercialização – ou seja, das tentativas abrangentes das indústrias fonográficas de tomar a música mais lucrativa ao segmentá-la (Grossberg, 1994, p. 46) [FREIRE FILHO & FERNANDES, 2005, p. 6].

Como categoria de análise, o conceito de cena privilegia o desnudamento da interconectividade entre os atores sociais e os espaços culturais das cidades, sobretudo porque sugere, conforme aponta Sá (2011, p. 152), a apresentação de certas características regulares e

padronizadas. A pesquisadora citada aponta estas características da seguinte maneira: 1) congregação de pessoas num lugar; 2) itinerâncias dessas pessoas entre um lugar específico e outros do mesmo tipo; 3) andanças pelas ruas onde ocorrem certas práticas efervescentes; 4) todos os espaços e atividades que rodeiam nutrem uma preferência cultural e musical particular; 5) o fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual o movimento é um exemplo local; 6) as redes de atividades microeconômicas que impulsionam a sociabilidade e ligam a cena à cidade. Uma passagem do texto de Straw (2013) é elucidativa nesse sentido:

Contudo, a música e outras formas culturais não são apenas álibis para a interação social que ocorre nas cenas. A sua importância em relação às cenas garante que o investimento comercial que produz novos espaços ou rituais de socialização permaneça entrelaçado com uma história das formas culturais, com as curvas de modismo e popularidade que concedem à história cultural uma dinâmica particular. As cenas se deslocam de um conjunto de lugares para outro; elas não se comprometem simplesmente com o seu próprio movimento como fenômeno coletivo. No seu movimento quase sempre agitado, as cenas inscrevem a história mais ampla das formas sociais na geografia da cidade e em seus espaços (STRAW, 2013, p. 15).

Do ponto de vista de Sá (2011), o argumento de Will Straw é pertinente e produtivo por boas razões: primeiro porque aponta para a fluidez das práticas musicais contemporâneas, ressaltando os vetores de fluxo, movimento e mutabilidade das identidades pós-modernas, sem, no entanto, abrir mão de uma unidade cultural flexível que possa circunscrevê-las. Além disso, a noção de cena musical também evoca igualmente a intimidade de uma comunidade e o fluido cosmopolitismo da vida urbana, enfatizando deslocamentos. Assim, pode ser utilizada para descrever unidades culturais cujos limites são invisíveis e elásticos.

Com efeito, a concepção de cena circunscreve uma unidade local que tem vasos comunicantes com a esfera global. Esta percepção ratifica o pressuposto da intensa relação entre as cenas musicais e o espaço urbano das cidades. A imagem não perde de vista o fato de ambos estabelecerem fronteiras porosas com os fluxos e as correntes e contracorrentes culturais planetárias, pelo fato de que elas surgem como momentos característicos da vida coletiva da urbe. Assim, esta compreensão emerge como uma ferramenta alternativa para o entendimento das práticas que florescem nos arredores dos múltiplos gêneros musicais propagados nas metrópoles contemporâneas, as quais agem no sentido de energizar *clubs*, ruas, bares, praças, casas noturnas e outros em territórios culturais demarcadas por fronteiras geográficas invisíveis,

promovendo processos de distinção delineados por engajamentos afetivos e experiências específicas ancoradas nas produções musicais.

Deste modo, vale ressaltar que o conceito de cena leva em conta a maneira como as diversas atividades culturais em torno da produção e da difusão de um gênero musical específico se formam e/ou são formadas na e pela cidade. Nesse sentido, a dimensão afetiva que gravita ao redor dessas alianças reforça aspectos estruturais dos espaços urbanos e vice-versa. Deste modo, toda a discussão empreendida até aqui nos leva a pensar que os gêneros musicais são difundidos, encenados, performatizados ou atualizados pelas cenas localizadas no interior do espaço urbano, uma vez que designam espaços geográficos específicos no qual se articulam uma multiplicidade de práticas musicais. Conforme pontuou Sá (2011), é nas cenas que os gêneros musicais se confirmam, adquirem permanência e regularidade ou são transformados em possíveis novos gêneros – ou subgêneros. A autora enfatiza que a articulação entre as duas noções soa como produtiva para se pensar as cidades como um elemento intimamente atrelado ao tipo de música produzido por seus habitantes, como é o caso do samba e do funk no Rio de Janeiro e o Samba-rock e do hip hop em São Paulo.

Outro dado importante a ser levado em conta é que as cenas não necessariamente delimitam fronteiras em relação ao seu referente geográfico local. Isto porque valores estéticos locais são resultado de trocas e influências recíprocas que apresentam caracteres de um cosmopolitismo que, entretanto, apresentam pontos de referência relativamente estáveis na paisagem urbana, transitando de uma comunidade a outra, conforme pontuaram Freire Filho e Fernandes (2005; 2007), o que possibilita a reprodução do localismo em outros contextos, como é o caso do samba-rock paulistano, em virtude da influência e da reprodução de sua cena na cidade de Porto Alegre por exemplo. Este é um modelo vivo da congregação de integrantes de cenas distintas, pois alguns atores da cena de samba-rock paulistana viajam regularmente a Porto Alegre para a troca de experiências, como é o caso de dançarinos paulistanos que fazem *workshops* relativos ao ensino da dança. Em sentido contrário, bandas e conjuntos musicais porto-alegrenses se dirigem à cidade de São Paulo para tocar samba-rock gaúcho, lá também conhecido por “suingue” em bailes ou casas noturnas que veiculam o gênero, sem que haja implicação de uma alteração radical dos ideais estéticos ideológicos desenvolvidos em cada contexto de origem.

Contudo, podemos também levar em conta as considerações de Sá (2011) que chama a atenção para o fato da noção de cena também funcionar como uma metáfora, a qual permite ao

observador-pesquisador lidar com uma multiplicidade de novas expressões musicais, sendo, assim, possível captar a forma como as comunidades de afeto e gosto lidam com o fluxo e o excesso de informação que circula em seus espaços de realização. De um modo geral, as cenas refletem espaços praticados, haja vista que se apropriam de determinados lugares para a performatização de suas práticas, traçando pelo espaço urbano circuitos concretos sinalizados pelos marcadores do grupo social em movimento, dando ênfase a efervescência das cidades enquanto espaços vívidos e produtivos, conforme destacado pela autora anteriormente citada.

Para concluir este tópico, ressalto a utilização do referido conceito nesta pesquisa de maneira peculiar. No decorrer da investigação pude perceber o quanto os bailes do gênero nostalgia fundam uma cena de celebrações dançantes articuladas tanto em torno do consumo do gênero musical classificado como “samba-rock”, quanto daquele conhecido e reconhecido pelos nativos da cena por *black music*. Os bailes dinamizaram uma cena musical que gravita ao redor desses gêneros musicais. Por meio deles impulsiona-se a apropriação de certos lugares, salões de festas e recreações, nos quais são acionadas e performatizadas certas práticas. Considerados em conjunto, esses espaços configuram um circuito de festas no seio da cena, que fundamenta uma atmosfera esfuziante de lazer e prazer eminentemente local, pautada na difusão e consumo de certos gêneros musicais anteriormente citados. Com efeito, os agrupamentos que se formam em razão da constituição dessa cena não se distinguem apenas pela produção e consumo dos ritmos e gêneros musicais a ela atrelados. Conforme observou Sá (2011), eles evocam igualmente universos distintos povoados por um tipo específico de público, imprimindo as suas digitais nos locais que ocupam no tecido urbano. Destaca-se ainda pelo seu modo de relacionamento com a música, edificado sobre um tipo específico de escuta que implica uma forma própria de fruição, erigindo as fronteiras entre o “nós” – os *insiders* – e “eles” – os *outsiders* – mas que ao mesmo tempo estabelecem mecanismos de comunicação e fertilização.

1.3 - O conceito de geração

“Começando com o próprio fenômeno elementar, precisamos antes de tudo tentar compreender a geração como um tipo particular de situação social” (Karl Mannheim).

Considerando que o fenômeno sociocultural examinado também está sujeito à influência de outros fatores, adoto a perspectiva oferecida pelo conceito de geração desenvolvido por Karl Mannheim (1982). Tomando como ponto de partida a perspectiva de Abramo (1994), partilho

da posição da autora de que o referido conceito compõe igualmente uma chave importante para a apreciação do problema proposto pela pesquisa. Conforme demonstra a autora, a noção de geração tem o mérito de se colocar como uma ferramenta importante para a análise da transmissão da herança cultural, e simultaneamente fornecer as bases para a criação do estilo de um grupo se agregar, criando assim conformidade a uma unidade geracional.

Diante desses aspectos, vale destacar que o estilo se organiza em torno da produção de um sentido, cuja peculiaridade reside no modo de “sentir, pensar e agir” dos atores sociais inseridos num contexto sócio-histórico determinado. Desse modo, o conceito pretende oferecer uma perspectiva de análise alternativa a respeito dos vínculos entre determinadas manifestações culturais que nascem atreladas a um respectivo grupo etário, que pode ser estendida para além do momento histórico que as produz.

Esta proposta teórica articulada a outras linhas reflexivas nos permite refletir sobre os bailes *blacks* do gênero nostalgia como uma cultura geracional intrincada numa teia de relações tecidas no seio de um processo social de curso extenso, instituído num determinado período sócio-histórico e o qual pode ser considerado como o seu mito de origem. No percurso descrito desse tempo imemorial à atualidade, o fenômeno apresenta ao olhar do pesquisador permanência, regularidade e efervescência. Assim, este tipo de celebração dançante e festiva veio a se tornar uma manifestação cultural e de lazer associada a uma unidade geracional específica, vinculada a um determinado segmento social: os afros-paulistanos. Estes sujeitos, em maior ou menor grau, se encontram numa faixa de idade superior aos 30 anos e situados nas classes populares.

Assim, analisar os bailes *blacks* do gênero nostalgia também pela chave do conceito de geração implica levar em conta a questão da transmissão da herança cultural entre os sujeitos que compõem a unidade geracional em questão, formada no entorno desse tipo de evento, pelo fato desse tipo de celebração dançante resistir ao tempo e aos fluxos desestabilizadores da modernidade, cuja existência já se aproxima dos 60 anos de efervescência e deleite.

Esta forma de baile negro se edificou na cena urbana sobre a égide e a difusão de músicas do passado, conformando um modelo de comportamento forjado numa pretensa origem. As músicas difundidas nessas ambiências, como mostrado em capítulos anteriores, são antigas, notadamente porque já saíram de cena por remeter a uma época, não mais sendo veiculadas com regularidade, tanto pelas rádios comerciais quanto em espaços de circulação e consumo de musicalidades no tempo presente.

Em alguma medida, estas composições musicais refletem um período de tempo em que muitos dos sujeitos que as consomem eram jovens. De certo modo, essas canções constituem-se numa espécie de referencial afetivo para muitos dos indivíduos que viveram a sua juventude numa época passada, e as quais fornecem as referências para que estes se vinculem a determinados grupos na atualidade. No interior desses grupos tecem relações de sociabilidade a eles inerentes, levando em conta seu conjunto de regras e valores. Podemos perceber também que os sujeitos, uma vez que a idade avança, tendem a constituir e fazer parte de grupos específicos, pois além da situação etária, passam a se aglutinar também por meio de outros marcadores, tais como classe social, condição étnicorracial e, sobretudo, pelo gosto à música. No caso dos bailes *blacks* do gênero nostalgia, os grupos se formam atraídos pela difusão e pelo consumo de músicas veiculadas num tempo de juventude (FEIXA, 1998; 1999).

É no sentido de vincular o consumo de músicas do passado por intermédio da festa dançante a um grupo social imaginado e pensado como uma unidade geracional que adoto o conceito de geração de Mannheim neste estudo. Abramo (1994) observa que este conceito foi desenvolvido pelo referido pensador no final da década de 20 do século passado. Seu intuito foi o de incidir nova luz sobre o problema, pulverizado numa multiplicidade de estudos realizados em diversos países, os quais praticamente ignoravam os avanços e resultados uns dos outros. Do ponto de vista do sociólogo húngaro, tornava-se importante compreender sociologicamente o problema, tendo em vista as inúmeras transformações nas estruturas sociais impulsionadas pelo acelerado ritmo de mudança da modernidade.

O conceito desenvolvido por Mannheim traz em seu cerne a possibilidade de análise tanto de questões vinculadas à transmissão da herança cultural quanto da produção de estilos próprios de um grupo determinado, como o “sentir, pensar e agir”, relativo aos sujeitos de cada contexto histórico particular, implicados nas respectivas coletividades. Deste modo, o conceito coloca-se como uma alternativa viável e interessante para o exame dos vínculos entre determinadas manifestações culturais (não somente juvenis, num período histórico específico) de grupos geracionais, bem como para observação do momento histórico que os produz.

Em que pese a apropriação do conceito de gerações de Mannheim nesta tese, há que se ressaltar que a sua utilização se dá por intermédio de uma relação dialógica com as outras correntes teóricas também mobilizadas aqui, como *performance*, cena e memória. Essas linhas reflexivas, consideradas de forma conjugada, fundamentam-se num ferramental teórico-metodológico essencial para a análise dos bailes negros paulistanos, uma vez que, amparados

em seus principais e fundamentais conceitos, tivemos condições de observar que tais eventos se consolidaram na linha do tempo histórico como uma forma específica de lazer dançante da comunidade negra que exercita certas práticas, privilegia certos sujeitos e dialoga com o tempo, sendo portadora, destarte, não só de uma perspectiva histórica, mas fundamentalmente da memória afetiva do grupo, com valores e crenças arraigados transmitidos às gerações.

Mannheim, em seu estudo, adotou como premissa o desenvolvimento de uma ideia clara a respeito da estrutura básica e intrínseca relacionada ao fenômeno das gerações. No esforço de tentar compreender o objeto, deu ênfase às inter-relações específicas estabelecidas entre indivíduos distintos no espaço social, conduzidas no sentido da formação de unidades geracionais.

O ponto de partida do autor é a sociologia formal, por meio da qual enfatiza a necessidade de elaboração de uma distinção necessária tanto para a análise e compreensão do fenômeno quanto para se atingir o cerne do problema. Desse modo, Mannheim inicia o seu diagnóstico procurando afastar os “meros fatos coletivos” dos “grupos sociais concretos”. Segundo a perspectiva teórico-metodológica adotada pelo autor, a geração não constitui um grupo concreto no que tange à representação de uma comunidade, mas grupos específicos que se formam, desfazem-se e se refazem constantemente, sendo algo mais imaginado que concreto. Assim, a perspectiva da “situação” erige-se a partir das referências etárias e cronológicas em interação. Mannheim chama a atenção para o fato de que o fenômeno da “situação” é distinto do fenômeno do “grupo concreto”. Para ele é evidente que a unidade das gerações se constitui essencialmente por meio da similaridade de situação de vários indivíduos dentro de um todo social. Weller (2010), a esse respeito, nos traz a seguinte representação:

Ao analisar a especificidade do convívio dos indivíduos interligados pela unidade geracional (*Generationseinheit*), o autor [Mannheim] chama a atenção para o fato de a unidade de uma geração não consistir uma coesão social, ainda que, ocasionalmente, algumas unidades geracionais possam vir a constituir grupos concretos, tais como os movimentos juvenis, entre os quais poderíamos citar o movimento estudantil de 1968. Mas à parte desses casos específicos, nos quais a conexão geracional (*Generationszusammenhang*) pode levar a formação de um grupo concreto, Mannheim destaca ser ela uma mera conexão, ou seja, casualmente os indivíduos pertencem a ela, não se percebem como grupo concreto (WELLER, 2010, p. 210).

A análise de Mannheim mostra que diferentes grupos etários vivenciam diferentes tempos interiores num mesmo período histórico e cronológico. Na sociedade abrangente, cada

um vive com pessoas da mesma idade e de idades distintas na simultaneidade da vida e na plenitude de possibilidades oferecidas pelo mundo social. Para cada um, o transcurso do tempo é o mesmo, entretanto ele é vivenciado de maneira distinta. Assim, uma época torna-se simultaneamente única e diferente em si mesma, entretanto compartilhada e experienciada pelo conjunto dos contemporâneos. Desse modo, Mannheim intenta compreender, por meio do estabelecimento de inter-relações específicas entre indivíduos de um mesmo grupo etário, a formação de unidades geracionais. A esse respeito, o autor salienta:

A unidade de uma geração não consiste primariamente em um vínculo social do tipo que leva à formação de um grupo concreto, embora algumas vezes possa acontecer de um sentimento pela unidade de uma geração ser conscientemente desenvolvido como base para a formação de grupos concretos, como no caso do moderno Movimento da Juventude Alemã. Mas nesse caso, os grupos são na maioria das vezes meras cliques, cuja única característica distintiva é que a formação do grupo se baseia na consciência de pertencer a uma geração, em vez de objetivos definidos (MANNHEIM, 1928, p. 69).

Abramo (1994), no estudo sobre as cenas juvenis, aborda o conceito mannheimiano de geração (1982) tecendo considerações interessantes e pertinentes a seu respeito. A autora evidencia que o pensador húngaro desenvolveu o conceito através da ideia de “situação” no processo social, já destacado anteriormente, traçando um paralelo com a situação de classe apresentada pelos indivíduos na tessitura social, percebida por meio de uma localização comum na estrutura econômica e de poder da sociedade. Nesse sentido, o fenômeno, ou problema da geração, diz respeito a uma similaridade de situação numa moldura temporal, o que faz com que as pessoas de um mesmo grupo etário tenham localização comum na dimensão histórica do processo social. Segundo a autora, “essa localização expõe os indivíduos a uma gama específica potencial de experiências, predispondo-os a certos modos característicos de sentimento, pensamento e comportamento” (ABRAMO, 1994, P. 47).

A respeito da ideia de “situação”, Mannheim salienta que:

Num sentido amplo, a situação de classe pode ser definida como a “situação” comum que certos indivíduos suportam como a sua “sina” na estrutura econômica e de poder de uma determinada sociedade. Um indivíduo é proletário, *entrepreneur*, ou *rentier*, e ele é o que é porque está constantemente consciente da natureza de sua “situação” específica na estrutura social, isto é, das pressões ou das possibilidades de ganho resultantes dessa posição. Essa posição na sociedade não se assemelha à filiação a

uma organização que pode ser encerrada por um ato consciente. Nem é ela de modo algum constringente do mesmo modo que a filiação a uma comunidade que implica em um grupo concreto afetar todos os aspectos da existência de um indivíduo (MANNHEIM, 1982, p. 70).

Nesse sentido, a geração seria delineada pela similaridade de situação dos indivíduos na estrutura social e num mesmo tempo sócio-histórico, pois, “além do grupo social concreto, existe também o fenômeno da situação comum de vários indivíduos numa estrutura social – sob cuja classificação cai tanto as classes como as gerações” (MANNHEIM, 1982, p. 71).

Não obstante, Mannheim tenta demonstrar que a unidade das gerações é constituída essencialmente por meio da “situação de similaridade” que a multiplicidade de indivíduos apresenta no todo social (similaridade na diversidade). Segundo Abramo (1994), esta similaridade não é dada apenas pela contemporaneidade, mas pela possibilidade de partilha de experiências impostas por circunstâncias históricas comuns. Desta ideia pressupõe-se o envolvimento dos sujeitos de um mesmo grupo etário numa localização comum na dimensão histórica do processo social.

Os membros de uma geração estão “similarmente situados”, antes de tudo, na medida em que todos estão expostos à mesma fase do processo coletivo. (...) O fato de as pessoas nascerem ao mesmo tempo, ou de que a sua juventude, maturidade e velhice coincidam, não envolve por si só uma similaridade de situação; o que realmente cria uma situação comum é [o fato de] elas estarem numa posição para experienciar os mesmos acontecimentos e dados etc., e especialmente que essas experiências incidam sobre uma consciência similarmente estratificada. Não é difícil perceber porque a mera contemporaneidade cronológica não pode, por si própria, produzir uma situação de geração comum (MANNHEIM, 1982, p. 79-80).

Entretanto, Weller (2010) chama a atenção para o fato de que o pertencimento a uma geração não pode ser deduzido apenas de estruturas biológicas:

A situação de classe e a situação geracional apresentam aspectos similares devido à posição específica ocupada pelos indivíduos no âmbito sócio-histórico. Mas essa posição gera uma modalidade específica do viver e do pensar, da forma como os membros interferem no processo histórico, ou seja: uma tendência inerente a cada posição e que só pode ser determinada a partir da própria posição (Weller, 2010, p. 211).

Localizados ou situados tanto na dimensão histórica quanto na estrutura social, os indivíduos estão sujeitos a uma gama específica e potencial de experiências, predispondo-os a certos modos característicos e específicos de sentimento, pensamento e comportamento, pelo fato da similaridade não ser dada apenas por fatores biológicos e etários (contemporaneidade), mas em face da possibilidade de partilha de certas experiências, implicadas e circunscritas em questões históricas e sociais comuns. De acordo com o autor,

Somente onde os contemporâneos estão definitivamente em posição de partilharem, como um grupo integrado, de certas experiências comuns, pode-se falar corretamente de similaridade de situação de uma geração. A mera contemporaneidade torna-se significativa sociologicamente apenas quando envolve também a participação nas mesmas circunstâncias históricas e sociais (MANNHEIM, 1982, p. 80).

Mannheim evidencia que há, nas adjacências da noção de geração, a questão da transmissão cultural e da partilha constante de experiências que são vividas em comum. Portanto, está implicada a questão da transmissão contínua da herança cultural acumulada, tendo em vista que se constata: **a)** surgimento de novos atores no processo social; **b)** desaparecimento ou saída de cena de antigos participantes; **c)** limitação temporal da participação de uma conexão geracional no processo histórico; **d)** transmissão contínua da herança cultural acumulada; **e)** o caráter contínuo das transformações geracionais.

Com isso, Mannheim procura demonstrar que as gerações se seguem umas às outras, num processo contínuo e ininterrupto. Nesse contexto, a criação e a acumulação cultural nunca se realizam por meio dos mesmos sujeitos, pois estes surgem contínua e perpetuamente na sociedade, dando forma a composição de novos grupos etários e a unidades geracionais. Por esse motivo, a cultura se desenvolve por meio de indivíduos que entram em contato com o manancial cultural acumulado e disponível de distintas maneiras.

Em vista desta questão da transmissão cultural contínua entre as gerações, aparecem certas questões conectadas à memória. Weller (2010) demonstra que a irrupção de novos portadores de cultura é vista pelo autor como algo relevante para a vida social, pelo fato de tais sujeitos (jovens) serem os responsáveis pela vitalidade e dinamicidade da sociedade. Por outro lado, a saída de antigos portadores da cultura é igualmente positiva, pois suscita a memória e a recordação social, elementos tão importantes quanto o esquecimento daquilo que deixou de ser significativo ou necessário. Segundo o autor, “para a sociedade continuar a existir, a recordação

social é tão importante quanto o esquecimento e a ação a partir do zero” (MANNHEIM, 1982, p. 76).

Weller (2010) destaca ainda, em relação à memória, o fato de Mannheim procurar dar ênfase para dois tipos de modalidades em que as vivências passadas se fazem presentes. Em relação a esse aspecto, as experiências são acionadas

Por um lado, “como modelos conscientes”, orientadores das ações e condutas dos indivíduos em sociedade; por outro, de forma “inconscientemente comprimida”, “intensiva” e “virtual”, ou seja: como uma espécie de ferramenta condensadora de todas essas experiências perceptíveis nas reações trazidas à tona através da recordação dessas experiências (por exemplo: a sentimentalidade). Essa segunda modalidade de memória das vivências passadas remete a um aspecto importante da concepção sobre gerações de Mannheim, no qual o autor ressalta o conhecimento implícito acumulado, elaborando assim uma definição não biológica da velhice e das diferenças entre as velhas e as novas gerações (WELLER, 2010, p. 212).

Sendo assim, podemos vincular o conceito de geração também à questão da memória, onde a reminiscência e o esquecimento são aspectos de fundamental importância. A esse respeito, Mannheim enfatiza que “para a sociedade continuar a existir, a recordação social é tão importante quanto o esquecimento e a ação a partir do zero” (1982, p. 76). Assim, os aspectos psíquicos e culturais tornam-se relevantes na medida em que são produzidos e reproduzidos no presente. Daí a experiência passada ser relevante se concretamente incorporada ao tempo presente, e essa incorporação pode se dar de duas maneiras: 1) como modelos conscientemente reconhecidos, pelos quais os homens amoldam suas condutas; 2) como padrões conscientemente condensados.

Para concluir este tópico, gostaria de destacar uma característica importante no pensamento de Mannheim, inculcada em seu estudo sobre as gerações. Ele enfatiza a velhice de uma pessoa na medida em que passa a viver dentro de um quadro de referências específico, individualmente adquirido e baseado em experiências passadas utilizáveis, de modo que toda a experiência nova tem sua forma e situação determinadas em grande parte antecipadamente, enquanto que o jovem face ao seu processo de desenvolvimento pode aproveitar o poder modelador de situações novas. Em que pese o fato das novas gerações serem as primeiras a incorporar as transformações sociais em seu sistema de comportamento, isto denota que os jovens portam maiores possibilidades de estabelecerem e desenvolverem contatos originais

com a cultura, conforme chama a atenção Abramo (1994). Desse modo, as pessoas mais velhas, que vivem dentro da moldura de um quadro de referências já consolidado e adquiridos pessoalmente por meio de experiências vividas no passado, vivem o tempo presente de maneira já determinada por essa moldura anterior que o acompanha.

1.4 – A memória da cena musical do baile nostalgia

A opção de incorporar o conceito de memória nesta tese ocorreu-me pelo fato dele descrever conexões com as demais correntes teóricas mobilizadas neste estudo, como *performance* e geração. No transcurso do trabalho de campo, observei que o baile do gênero nostalgia estabelece um diálogo estreito com certas representações do passado. Vale dizer, portanto, que tais eventos se circunscrevem na cena urbana apresentando como mote a recriação permanente de uma época primordial, um tempo tido como original.

Esta ênfase recorrente no passado parece querer revelar não só um enfrentamento com a passagem do tempo, mas uma ânsia em conservar o passado através de uma luta intestina com os elementos e os fluxos desestabilizadores da modernidade. Estes laboram incessantemente para apagá-lo, mandá-lo para as profundezas do esquecimento. Apagar o passado é o mesmo que aniquilar a identidade, pois memória e identidade são faces de uma mesma moeda, conforme nos mostra Candeau (2013).

A noção de memória vem então à tona quando se observa nos bailes a tentativa de recriação do passado, que se erige sobre novas bases. Nas suas ambiências, podemos notar o desempenho de certas práticas ancoradas nesse tempo imemorial, as quais são recordadas através de *performances* reiteradas nesses espaços de realização, levadas a cabo por um grupo de composição geracional. É um tipo de recriação peculiar que se dá no presente, contudo vislumbrando o passado por intermédio de certas músicas, gestos, indumentárias, expressando um tipo peculiar de comportamento restaurado refletido no modo de fruir da festa. Este não deve ser esquecido, pois sempre exercitado, treinado e/ou ensaiado, até impregnar o corpo e a mente. Em alguma medida, é uma memória do próprio corpo traduzida nos movimentos corporais, gestos e atitudes, tendo em vista ser um tipo de relação estabelecida através do corpo num presente que se debruça sobre um tempo imemorial. Este movimento em torno da memória permite, assim, ao ator isolado acessar certas representações, soldando-o ao grupo e ao mesmo tempo dar contorno a sua identidade individual e coletiva.

O baile, em alguma medida, visa à reconstrução de experiências passadas, revividas no tempo presente e no aqui e agora efervescente da festa. A noção de memória aqui mobilizada é

a de Maurice Halbwachs (1990), cuja ênfase recai sobre a conformação das representações coletivas. Candeau (2013, p. 83) destaca que, nas sociedades contemporâneas, impregnadas pelas suas próprias produções culturais, a memória “ultrapassou os limites do individual e tornou-se coletiva”. Todavia, não deixamos aqui de considerar o fato de a matéria lembrada ser tanto social quanto individual, devido ao fato de que ela se manifesta tanto no psiquismo dos atores participantes quanto no seio dos múltiplos grupos sociais que o sujeito participa, sendo assim um nivelador das consciências, orientando-as para o reconhecimento e legitimação das experiências e representações coletivas e onde o esquecimento adquire papel relevante e significativo.

Com efeito, na atualidade, tornou-se frequente recorrer à utilização da noção de memória coletiva. Esta noção passou a ser incorporada em uma multiplicidade de estudos. Esta noção pressupõe que os indivíduos, todo um grupo ou mesmo o conjunto da sociedade, têm como característica a partilha de recordações de um passado vivido em comum, cujo sistema de valores e normas é transmitido por entre as gerações. Nesse sentido, este estudo também leva em conta tal perspectiva, uma vez que em nosso trabalho de campo tivemos a oportunidade de verificar empiricamente a partilha total ou parcial dos atos de memória nos bailes. Assim verificamos, *in loco*, que certas representações do passado são compartilhadas coletivamente, sendo recriadas e atualizadas, e por meio das quais certas danças, músicas e sistemas de disposições são transmitidos por processos de contaminação.

Segundo Bernardo (1998), a memória é um recurso metodológico interessante para análise dos fenômenos sociais, sobretudo por que:

Permite, talvez, melhor que qualquer outro, não apenas lidar com a dimensão subjetiva do vivido, como também com as teias de significação que urdem as vidas dos sujeitos. No entanto, o recurso à memória pode possibilitar muito mais, à medida que permite descortinar situações conflitivas, discriminações, jogos de poder entre pessoas e grupos sociais e processos como o de construção de identidades, uma vez que memória e identidade se encontram imbricadas. Isso significa que o processo de memorização possibilita reconstruir e redefinir continuamente as identidades tanto individuais quanto coletivas dos grupos (BERNARDO, 1998, p. 29-30).

A noção de memória, portanto, permite ao investigador ultrapassar as individualidades para atingir as características grupais do fenômeno estudado. Se nesta investigação preconizamos a busca de certos significados para as práticas acionadas nos bailes, certamente

a noção de memória emerge como um expediente importante para ancorar as análises e as interpretações aqui desenvolvidas. Para tanto, a teoria formulada por Halbwachs (1990), Candeau (2013) e outros autores sobre memória, constituem-se peças-chaves para o acesso à compreensão dos múltiplos significados que os eventos analisados podem apresentar ao olhar do pesquisador.

1.4.1 - A memória do grupo

As formulações de Halbwachs (1991) sobre memória são pioneiras no campo da sociologia. Não temos a intenção de elaborar uma reflexão aprofundada sobre a sua produção teórica, mas apresentar ao leitor os seus principais aspectos, os quais nos servem como recurso para compreensão do objeto estudado. Os incipientes estudos do autor supracitado sobre o tema datam da década de 20 do século passado, sendo alguns textos publicados postumamente. O autor teve grande influência do mestre da sociologia francesa Émile Durkheim. Do mestre, procurou seguir os princípios teórico-metodológicos por ele preconizados, sobretudo, na investigação das formas elementares da vida religiosa, que enfatiza a importância das representações coletivas para a memória social.

O ponto de vista desenvolvido por Halbwachs (1990) procura não privilegiar a realidade psíquica dos indivíduos. Com isso, efetua um deslocamento do olhar para as representações e ideias elaboradas no seio dos distintos grupos sociais. Segundo Bernardo (1993) citando Bosi (1994), a memória individual mantém uma relação de dependência com os grupos dos quais o indivíduo participa, “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio e ou grupos de referência peculiares a esse indivíduo (BOSI, Ecléa, 1979, p. 17 apud Bernardo, 1993, p. 30).

Através da citação acima, podemos observar que o coletivo assume papel preponderante nas suas formulações sobre memória. A partir do último quarto do século passado, a noção ganhou força nos estudos de ciências humanas de um modo geral. Tornou-se, por excelência, um importante recurso metodológico para a compreensão e explicação de certo número de fenômenos sociais relacionados às recordações, em parte recuperadas do esquecimento. Vale dizer que estes termos formam pares conceituais importantes nas formulações teóricas sobre memória, haja vista que o ato de recordar pressupõe trazer de volta algo que saiu do campo da percepção, portanto esquecido. Contudo, pressupõe também um registro, pois só podemos resgatar uma imagem de certo modo impressa e guardada em algum quadro, em algum lugar de

memória. Com efeito, a memória antes de emergir como um fenômeno social e, portanto, coletivo, tem como propriedade essencial um registro anterior e a reconstrução de situações passadas, o que torna a memória além de parte e fonte da história um trabalho.

A partir do ferramental teórico-metodológico de Durkheim, Halbwachs (1990) percebe a efervescência e a dinamicidade dos meios sociais modernos. Para analisá-los, adota como premissa e princípio o fato de a memória ser também algo objetivo, portanto fora do indivíduo, manifestando-se no meio social através das representações, que são coletivas. Estas orientam as condutas humanas na sociedade, tendo no passado o seu campo gravitacional e modelo de orientação. Entretanto, na análise o indivíduo aparece, de certo modo, para dar a sua contribuição.

Segundo o autor, a memória constitui-se matéria originária de construções sociais, considerada um constructo compartilhado e transmitido ao indivíduo pelos distintos grupos sociais aos quais se liga e se desliga no curso de sua vida. “Nunca nos lembramos sozinhos” é a frase que sintetiza o pensamento do autor em questão. O indivíduo encontra acolhimento no interior de um grupo. Ele se volta sempre para o passado, o seu ou do grupo a que pertence, tendo como referência mais ou menos os quadros das representações sociais da sociedade na qual vive. Sua memória individual é, em alguma medida, socialmente orientada, não significando, porém, ser necessariamente partilhada segundo Candeau (2013). A esse respeito, Halbwachs destaca:

Mas esses diversos modos de associação de lembranças resultam das diferentes formas pelas quais os homens podem vir a se associar. Não se compreende bem o pensamento individual sem o recolocar no pensamento do grupo correspondente (HALBWACHS, 1935, p. 196 apud BERNARDO, 1993, p. 30).

Assim, tal qual Halbwachs, acreditamos que a memória está presente no pensamento do grupo ao qual o indivíduo pertence e no qual desempenha certos papéis. Desta maneira, torna-se possível considerar o sistema de valores dos afro-paulistas nos momentos de lazer que o baile oferece. Enfim, o modo de relacionamento com os pares e com o mundo, o fruir a vida, pois, para o aludido autor, a memória tanto se apoia no passado quanto se conserva no grupo. Em larga medida, ela é uma reconstrução do passado tendo o presente como parâmetro. Ou seja, a memória é um refazer, reconstruir ou mesmo repensar com imagens e ideias de hoje as experiências passadas. Por sua vez, esta reconstrução assenta-se em outras reconstruções elaboradas em épocas anteriores, o que faz com que a imagem de outrora se manifeste no

presente, em alguma medida, de forma alterada. Assim, a memória mostra a presença do passado no seio do presente, segundo Candeau (2013).

Diante de toda essa teia complexa de ideias, Halbwachs (1990) adota uma forma de abordar o problema procurando tratar a memória como uma estrutura acessível à observação científica direta. Assim considera o fenômeno a ser observado como um fato social, ou seja, como uma coisa constituída exteriormente ao sujeito. Este aspecto tem a peculiaridade de considerar a inexistência de espaços e/ou aberturas para a abordagem de aspectos ligados a subjetividade humana, sobretudo aqueles que dizem respeito às motivações dos indivíduos no contexto social.

Para Candeau (2013), o conceito de memória coletiva formulado por Halbwachs (1990) apresenta um caráter duplo. De um lado, por se constituir como uma noção “vaga” e, de outro, por consistir numa noção “prática”. No primeiro caso, porque a memória coletiva emerge como uma entidade totalmente exterior aos indivíduos, dominando-os a partir de um céu platônico. Desse modo, ela é uma reprodução perfeita e autônoma do passado, a emergir de um conjunto de memórias individuais que funcionam de forma paralela. Ou ainda, utilizando de uma metáfora geológica, como uma “sedimentação” coletiva propiciada pela inundação ocasionada pelas memórias individuais. O autor supracitado considera ainda que as memórias individuais, em alguma medida, escapam a essa lógica, tendo alguma margem de autonomia ante essa representação coletiva. A esse respeito chega a sublinhar o que segue:

Importa, contudo, distinguir entre competência e performance memorial. Desde logo, qualquer tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir das únicas recordações manifestadas, só pode ser prejudicial porque ela deixa na sombra aquelas que, precisamente, não o são (CANDEAU, 2013, p. 86).

Por outro lado, salienta que o aspecto prático da noção de memória coletiva é que ainda não há outra forma para designar algumas formas de consciência do passado (ou de inconsciência no caso do esquecimento), aparentemente partilhada por um conjunto de indivíduos. Do ponto de vista do autor, a sociedade produz as percepções fundamentais que suscitam as recordações que podem ser partilhadas por vários indivíduos, e até mesmo por uma sociedade inteira. Desta maneira, o mecanismo para tanto são as afinidades, pois estas têm o caráter de conectar lugares, pessoas, ideias etc., sendo dispositivos para as reminiscências e, portanto, lugares de memória.

Nesse sentido, nenhum estudioso de grupos humanos pode ignorar a vontade das sociedades ou micros sociedades humanas de elaboração de uma memória comum, partilhada, cuja noção prática é muito antiga. Segundo o autor, “Os mitos, as lendas, as crenças, as diferentes religiões são construções memoriais coletivas” (Candean, 2013, p. 91).

A perspectiva teórica de Halbwachs procura estabelecer a distinção entre a memória coletiva e a memória individual. O autor acredita, então, que a primeira se origina daquela, constituindo-se o elemento fundamental a informar a segunda. Parte da constatação de que o indivíduo chega ao mundo social inserido num determinado grupo (família), o qual emerge como fator determinante para que ele passe a receber imediatamente a influência das forças sociais provenientes da memória coletiva. Esta, por sua vez, está atravessada por valores, crenças e normas, que ao longo do curso da vida incidem sobre o psiquismo individual, moldando o indivíduo para o desempenho das funções exigidas pela sociedade moderna. Assim, o indivíduo se insere e transita numa multiplicidade de grupos sociais ao longo de sua trajetória de vida. Dessa maneira, os grupos sociais adquirem um importante significado na teoria do autor, uma vez que eles são condição *sine qua non* para a construção da memória, ou seja, de uma memória que é individual, porém tendo existência apoiada no coletivo.

Este fato, então, atua como mecanismo de distinção entre a memória pessoal e a memória coletiva, pelo fato de ser a sociedade quem informa, a todo o momento, a memória individual. Assim, Halbwachs (1990) destaca que o indivíduo para poder se lembrar, ou seja, acessar as suas mais remotas lembranças necessita estar sempre na presença do grupo, ou seja, dos “outros” sociais, religando-as a um conjunto de outras lembranças, das quais se conhece o lugar no tempo. Segundo Bernardo (1998), este aspecto é a base para a reconstrução do passado. A esse respeito, sublinha o autor:

No ato de lembrar nos servimos de campos de significados – os quadros sociais – que nos servem de pontos de referência. As noções de tempo e de espaço, estruturantes dos quadros sociais da memória, são fundamentais para a rememoração do passado, à medida que as localizações espacial e temporal das lembranças são a essência da história (BARROS, 1989, p. 30 apud BERNARDO, 1998, p. 32).

Bernardo (1998), baseando-se no pensamento de Halbwachs, nos mostra que o espaço e o tempo são a essência da memória, que por sua vez traz em seu âmago a ideia de tempo reversível, originado da experiência humana universal de trazer os tempos passados de volta. Assim, a noção de memória nos apresenta também o tempo como um elemento reversível, uma

vez que o passado é recuperado por ser um referencial para orientar, e mesmo aglutinar, os sujeitos no presente. Este, por sua vez, serve para possibilitar uma releitura, ou seja, uma interpretação de sentido ao passado.

É nesse sentido que incorporamos a noção de memória nesta pesquisa. Como um tipo de representação de um grupo social que é produzido social e coletivamente. O que deve ser retido é que ela associa, tanto ao passado quanto ao presente, as experiências do grupo que interpreta e reinterpreta o passado, e o qual se utiliza dessas interpretações para conferir sentido a sua existência e ao seu conjunto de experiências no tempo presente, legitimando as identidades e os distintos interesses envolvidos no processo. Assim, o passado emerge como um elemento em perpétua reconstrução e sujeito a reinterpretações, à medida que o presente e as condições sociais do grupo se transformam. Assim, quando recorremos à noção de memória para a compreensão dos bailes nostalgia, estamos de certa forma nos referindo não só a memória desses eventos, mas sobretudo do grupo social que a eles aderem e partilham de seu sistema de valores e trocas diversas.

Capítulo 2 - Bailes *blacks* paulistanos: delineando a cena nostalgia

Neste capítulo, pretendo demonstrar o modo como o “baile *black*” do gênero nostalgia configurou uma cena musical-cultural da cidade de São Paulo a partir de suas práticas festivas. A abordagem proposta pretende enfatizar um percurso sócio-histórico. Tentarei dar destaque ao caminho percorrido pelo objeto ao longo do tempo, devido ao fato de apresentar na cena pública da cidade um caráter de permanência e regularidade, haja vista a sua ocorrência se dar com certa frequência no espaço urbano desde o final dos anos 1950.

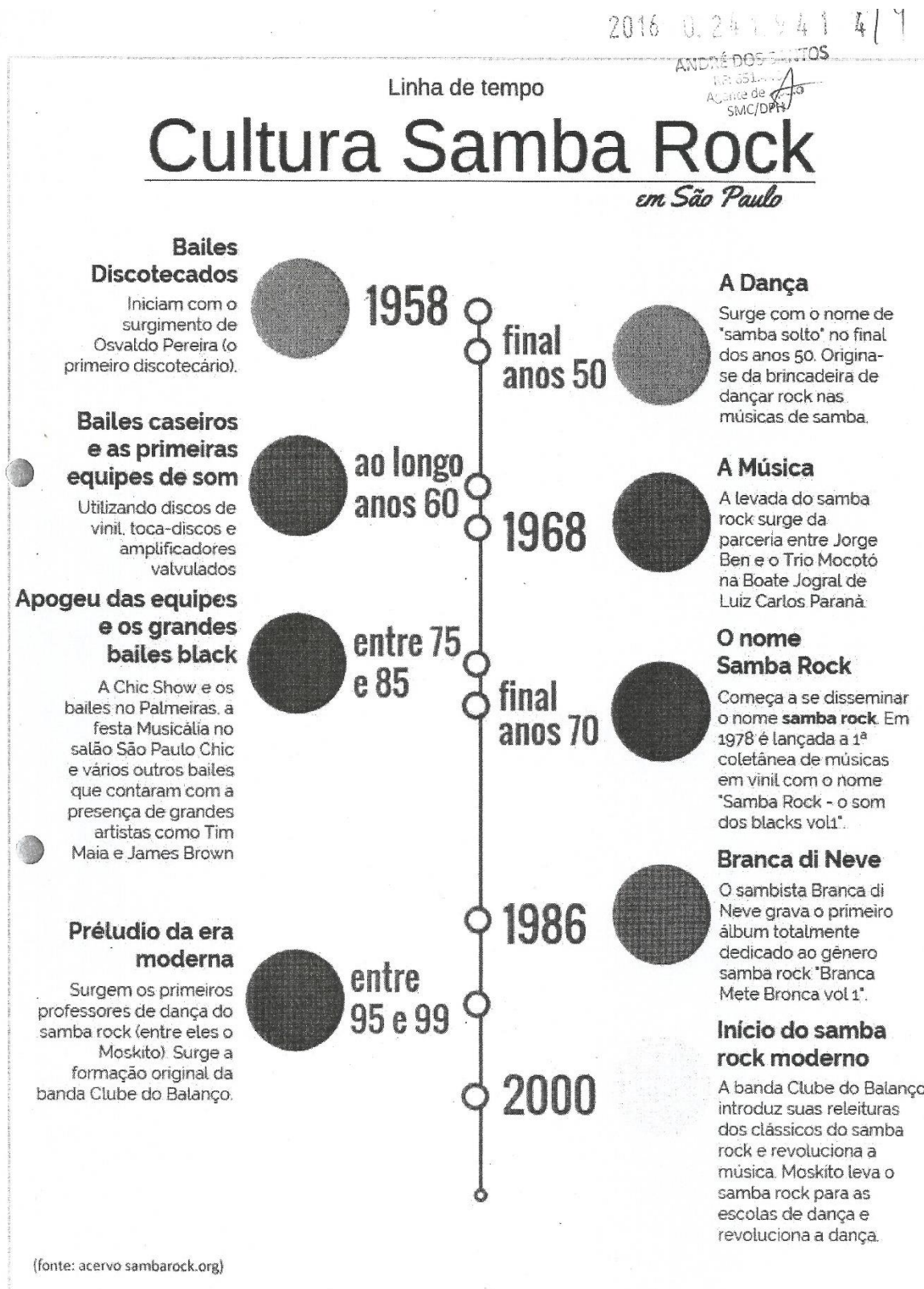
O recorte da pesquisa é o contexto urbano paulistano, considerando como delimitação temporal a segunda metade do século passado à atualidade. A adoção desta perspectiva nos permitirá compreender a evolução do fenômeno na linha do tempo, muito pelo fato da sua dinâmica estar orientada por um conjunto de regras, valores e práticas reiteradas, acionadas pelos agentes sociais envolvidos no processo. Os atores envolvidos com a sua dinâmica são fundamentalmente afrodescendentes. Em conjunto, formam uma comunidade imaginária de base afetual que tem, de um lado, os empresários-organizadores e, de outro, uma legião de apreciadores.

De certo modo, o elevado grau de interesse dos aficionados por esses eventos tem lhes permitido sobreviver às correntes e contracorrentes dos processos sociais globais contemporâneos, dos quais não saem incólumes, já que suas fronteiras são porosas e por isso possibilitam a penetração e a influência de novas tendências culturais, permitindo e possibilitando trocas de toda sorte. Estes processos trazem algumas implicações, tais como a entrada e a saída de muitos atores na cena, bem como o nascimento e morte dos espaços que os acolhem, em virtude dos processos de transformação urbana, orientados por questões de fundo econômico. Além disso, há que se levar em consideração o fato de sua dinâmica não ocorrer apenas em função do consumo orientado pelo gosto musical, mas ainda por questões ancoradas em aspectos geracionais e identitários, já que entra em jogo a memória afetiva do grupo.

Desta maneira, irei me debruçar sobre o fenômeno classificado na cena como baile nostalgia, também reconhecido igualmente por alguns como “baile mecânico”⁹, principalmente

⁹ A expressão “baile mecânico” é bastante utilizada na cena do entretenimento noturno urbano, especialmente pelos DJs, devido ao fato de que esse tipo de baile dispensa a sua animação por músicos tocando ao vivo. Refere-se, portanto, à realização de uma festa dançante que é animada apenas com o uso de equipamentos eletroeletrônicos de áudio e música gravada, que teve no disco de vinil e nas fitas cassetes alguns de seus principais suportes. Na atualidade existem outros desses suportes, tais como arquivos digitais de áudio em *compact discs* (CDs), mp3, wav, etc. É mecânico por que esses equipamentos são operados por uma pessoa, neste caso por um DJ, que seleciona as músicas a bel prazer a partir de seu *feeling* e gosto musical.

por antigos organizadores e DJs. Dos anos 1950 à atualidade, este tipo de baile atravessou o tempo influenciado por artefatos culturais atrelados à inovação tecnológica, os quais trazem em si um caráter modernizante, apesar de seu apego ao passado e à tradição. Na sua primeira década de vida era conhecido e reconhecido apenas pela denominação “baile” e associado ao termo mecânico porque dispensava apresentação de músicos, privilegiando as máquinas sonoras (equipamentos de som) para a difusão musical nas ambiências de realização. Entretanto, em virtude de sua associação com o passado e à tradição, ainda na primeira metade da década de 1980 foi rebatizado na cena e, portanto, passou a ser conhecido e reconhecido pela alcunha de “baile nostalgia”. Vale dizer ainda, que essa forma de baile trouxe para o centro do palco um novo personagem: o DJ, o maestro da orquestra formada por um só homem cujos instrumentos são as máquinas sonoras e seus inúmeros botões. Com o decorrer dos anos, esse tipo de celebração festiva teve o mérito de desenvolver todo um entorno cultural urbano configurado sobre a música e a dança, o qual passou projetar sobre o DJ certo protagonismo. No início, muitos desses personagens atuavam simultaneamente na cena também na condição de empresário do lazer, uma vez que esse personagem passou a ter o caráter de organizar bailes e simultaneamente veicular as músicas desejadas pela audiência nessas festas. A história dos bailes e de seus personagens no cenário urbano paulistano é bastante rica e interessante, merecendo ser delineada no sentido de situar o fenômeno no tempo e no espaço e assim conformar uma imagem mais nítida a seu respeito. Segue, abaixo, uma linha do tempo que contempla os principais momentos dos bailes e do samba-rock.



Fonte: Processo de Registro de Patrimônio Cultural Imaterial do Samba-Rock Paulistano, Requerimento 108783/2016, Departamento do Patrimônio Histórico – DPH/SP/Prefeitura Municipal de São Paulo/Conpresp.

2.1 Anos: 50-60: a mecanização e os bailes das “Orquestras Invisíveis”

O mito fundador dos bailes negros paulistanos de caráter mecânico está localizado no final da década de 1950, especificamente no ano de 1958 com a fundação da Orquestra Invisível *Let's Dance* por Osvaldo Pereira. Esta data é reconhecida pelos nativos do referido contexto festivo como referência, pois remete ao momento específico em que passaram a ser oferecidos ao público afrodescendente. No processo, esse tipo de empreendimento acionou uma nova forma de organizar a diversão festivo-dançante na cidade. Por intermédio do novo formato de estruturação adotado, o baile de modelo mecânico possibilitou a reconfiguração de toda a cena do lazer musical-dançante do período, muito em razão dos bailes organizados naquele momento histórico se edificarem musicalmente sob a égide das orquestras formadas por músicos de carne e osso. Com isso, esse tipo de evento tornou-se o embrião não só do novo tipo de entretenimento dançante que se delineou na cidade, mas também das futuras “equipes de som”, empreendimentos de âmbito familiar que passariam a nortear a cena dos bailes paulistanos a partir de meados dos anos 1970.

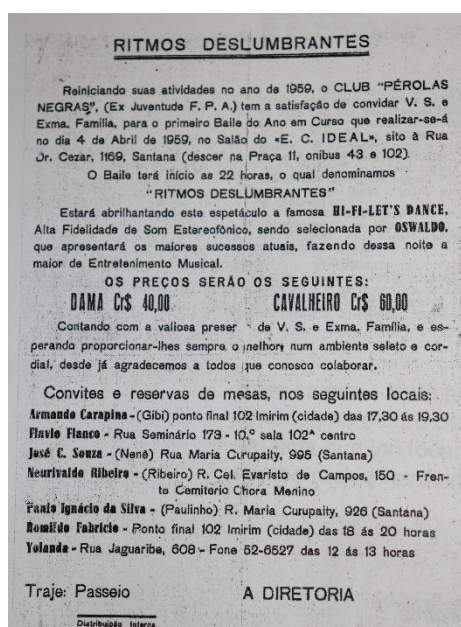


Flyer do Baile Orquestra Invisível,
realizado em 26.05.2017

Contudo, vale enfatizar que uma quantidade significativa dos empreendimentos dessa natureza surge ainda no decorrer da década de sessenta. Alguns deles nascem inspirados no modelo de baile organizado pela Orquestra Invisível, os quais adotam esse formato de baile

como espelho e exemplo. Desses podemos citar os eventos de Eduardo, Amauri, Teixeira, Os Carlos, Tropicália, dentre outros. De certa maneira, constituem-se empreendimentos de caráter familiar e/ou de vizinhança, uma vez que propiciam a associação entre amigos e familiares para atuação na esfera do lazer. A partir disso, as equipes de som se tornam os principais empreendimentos nessa esfera, notadamente a partir de meados da década seguinte, acima de tudo devido a grande e crescente presença de aficionados nas adjacências dessas celebrações dançantes e festivas.

Muitas das equipes que surgem na cena adotam como modelo de agenciamento a mesma expertise organizativa e de divulgação das festas utilizada pela Orquestra Invisível. Para tanto, acionam os mesmos mecanismos e procedimentos colocados em curso pelos precursores. Ou seja, a combinação de equipamentos eletroeletrônicos com música gravada fundamentalmente, e a promoção e divulgação da festa por meio de panfletos e o popular boca a boca. Com isso crescem exponencial e rapidamente. Devido a esse crescimento, elas radicalizam no processo de democratização dos bailes, uma vez que de forma itinerante elas os levam para as cinco regiões da cidade.



Circular Orquestra Invisível, 1959. Fonte DPH/PMSP/Conpresp, 2016

Estes acontecimentos permearam a ocorrência de rupturas com o modelo de bailes forjados até meados dos anos 1950, fundamentalmente dirigidos às elites. Como enfatizado anteriormente, esse modo de festejar tinha a sua animação musical a cargo de orquestras compostas por músicos, e cuja *performance* se executava ao vivo e direcionada à uma audiência específica. Instituíam-se como uma apresentação musical destinada ao bailado. Até então, estas

reuniões dançantes eram produzidas em e por importantes clubes sociais da cidade, notadamente orientadas para o consumo e a fruição das classes abastadas da sociedade paulistana. Os equipamentos nos quais se realizavam se situavam em zonas nobres do espaço urbano. Eram eventos bastante concorridos e de certo glamour, pois na época não havia uma inflação de festas e divertimentos dançantes como agora.

O desenvolvimento tecnológico que veio à luz com o pós-guerra colaborou bastante para tanto. Desempenha papel central nesse sentido, pois a sua influência causou forte impacto nas celebrações festivas desenvolvidas num nível local e localizado, sobretudo no que tange ao aprofundamento dos intensos contatos culturais do período. Operam-se nas cenas do entretenimento urbano dançante descontinuidades e permanências. O processo possibilita ao fenômeno se ressignificar com utilização dos novos artefatos técnicos e eletrônicos, refletido em um novo modo de organizar e produzir um encontro dançante. De certo modo, o baile do tipo “mecânico” emergiu diante do público como mais uma “novidade” a ser celebrada e disponibilizada ao público ao sabor de um novo tempo. Diante de todo esse complexo contexto, eles se disseminam de forma viral pela cidade, tendo como pressuposto essa nova lógica e na qual se procurou privilegiar a difusão dos artefatos culturais originários do “estrangeiro”, mescladas às nacionais e enfatizando os hibridismos e os sincretismos culturais. Quem nunca ouviu a frase musical entoada por Jackson do Pandeiro “eu só boto be-bop no meu samba quando o Tio Sam pegar num tamborim”, de modo a refletir esse novo estado de ânimo de uma época?

Naquele momento de mudanças e transformações na sociedade brasileira, o desenvolvimento tecnológico certamente impactou positivamente a forma de se fazer e organizar as reuniões dançantes na cidade, pois verificou-se a ocorrência de um *boom* em termos de produção e realização de eventos, sendo o termômetro para o aquecimento dessa incipiente cena musical e festiva. Isto tudo se tornou possível graças à popularização dos aparelhos de reprodução de áudio e suas respectivas mídias, que inundaram o mercado de consumo local, passando a equipar grande parte das residências, conforme Valente (2002). Por outro lado, esses equipamentos de som foram esvaziados de seu uso estritamente doméstico, sendo igualmente introduzidos na cena dos bailes e utilizados como dispositivos imprescindíveis para a sua realização. Com isso, o baile animado por orquestras musicais paulatinamente perde força e sentido devido à aguda concorrência implementada na cena festiva por esse novo tipo de reunião dançante: o baile ao som mecânico, performado pelas “Orquestras Invisíveis”.

Esse novo modo de organizar as festas impulsionou o estabelecimento de um novo saber-fazer festivo, que passou a ser visto em todo o cenário no qual se organizava o baile negro dos anos 1960. Com o transcorrer do tempo, os bailes orquestrados declinaram com a ascensão dos bailes mecânicos, difusores de música gravada propagadas por meio dos discos de vinil, o seu principal suporte midiático. Concomitante a esse processo de massificação da música gravada, surgem no país algumas gravadoras, as quais passam a produzir e gravar músicos e compositores locais. O contexto é atravessado pelas profundas transformações que incidem no cenário do entretenimento noturno urbano.

No processo, os bailes voltados para o público negro emergem tendo como fundamento central a utilização de equipamentos de reprodução de áudio, nos quais as vitrolas e os toca-discos de vinil consolidam-se como equipamentos fulcrais. Em alguma medida, o rádio exerce significativo papel no processo, haja vista a crescente difusão de músicas estrangeiras num nível local e localizado. Essa mídia permitiu que sonoridades de outros contextos sociais fossem difundidas localmente, alcançando uma audiência ampla e difusa. Com isso, contribuindo ainda mais no sentido de impactar a emergente cena da diversão dançante negra na cidade, auxiliando no desenvolvimento do interesse do público frequentador para o tipo de produção musical difundida nesses espaços, que aqui desembarcava vinda de outros contextos sociais, principalmente dos Estados Unidos.

O baile, assim, passou a reivindicar uma nova atmosfera de festa e vibração. O seu principal requisito foi o de possuir uma natureza eminentemente mecânica e pautada por hibridismos culturais, ou seja, impulsionado por máquinas de reprodução de áudio, tendo num tipo de difusão diversificado de música gravada em discos de vinil os seus principais elementos. O processo em si é importante para nos mostrar o fato da música gravada ter ampliado as possibilidades de escuta dos ritmos e gêneros musicais, principalmente os dançantes, democratizando-os. Desse modo, atuou no sentido de aproximar os produtores (músicos) dos consumidores (audiência), a partir do momento em que passou a ser veiculada em espaços diferentes daqueles em que eram realizados os shows e os concertos (Valente, 2002).

2.1.1 - Com o baile mecânico surge o discotecário (DJ)



Osvaldo Pereira, à esquerda, na primeira foto e à esquerda, na segunda foto.
Final dos anos 50. Fonte: Processo de tombamento, Fonte DPH/PMSP/Conpresp, 2016.

Em todo esse contexto de profundas transformações no cenário que envolve o entretenimento dançante nos meios urbanos e especificamente o baile nostalgia, um personagem sorrateiramente entrou em cena: o discotecário, na atualidade conhecido como DJ. A este sujeito, desde o início, reservou-se a prática de difundir boa música gravada nas novas ambiências festivas que se edificam na metrópole, e a qual passou a ter como foco uma audiência específica ávida por novidades. A partir desse pressuposto, inicia-se um processo de formação de um público consumidor peculiar (educar o público para um tipo específico de escuta), particularmente inclinado para o consumo de ritmos pulsantes e frenéticos.

A maior parte das musicalidades difundidas pelos discotecários nascidos nos bailes mecânicos tinha como origem os contextos culturais de capitalismo avançado, notadamente países como os Estados Unidos, como enfatizado anteriormente. Inicialmente, a imagem em torno desse profissional foi de desinteresse e curiosidade simultaneamente. O desinteresse porque as pessoas estavam mais preocupadas com a animação e fruição da festa e curiosidade devido a sua invisibilidade no baile, pelo fato de atuar fora do campo de visão da plateia em razão de *performar* escondido atrás da cortina. Esta condição ofereceu, de certo modo, legitimidade à noção de “Orquestra Invisível” devido à ocultação do “maestro mecânico” do olhar da plateia no baile. Alguns nativos da cena afirmam que as festas de Osvaldo Pereira eram marcadas pelo bom gosto musical. Nelas se difundiam uma multiplicidade de ritmos atrelados

a gêneros musicais diversos, os quais tomaram de assalto os salões de festas e recreações do período, na mesma proporção em que esse modelo de festa dançante vai paulatinamente penetrando em outros espaços sociais da cidade.

De certo modo, o contexto delineia a remodelação do entretenimento dançante paulistano, e esta guinada se opera praticamente pelas mãos de um sujeito precursor no campo: Osvaldo Pereira, o fundador do baile mecânico na cidade. As ideias desse sujeito e a *expertise* mobilizada para a produção do baile tornam-se o fundamento para as práticas futuras, acolhidas no que posteriormente viria a ser batizado na cena como “baile nostalgia”. Vale enfatizar aqui que naquele momento inicial dos bailes, este sujeito era um obstinado ouvinte de jazz e de ritmos orquestrados, cujos principais artistas da época eram Ray Conniff e Benny Goodman. O acervo musical de Osvaldo Pereira além de dar destaque a discos de tais artistas procurava enfatizar ritmos e gêneros produzidos por artistas locais como Bolão e seus Roquetes, Orlandivo e Waldir Calmon, mestres do sambalanço nacional. Não por acaso, os seus bailes tentavam reproduzir toda a atmosfera festiva dos bailes animados pelas orquestras reais.

Em virtude do gosto por boa música gravada, Osvaldo se lança na produção de bailes e motivado, sobretudo, pelo desejo de construir algo que fomentasse o acesso dos afro-paulistanos a esse tipo de entretenimento, até então ausentes desses espaços devido a certos mecanismos e dispositivos de exclusão. Por meio de depoimento cedido para uma publicação consultada para a confecção desta pesquisa (Barbosa, 2007), Osvaldo Pereira nos apresenta a seguinte imagem:

Quando comecei devia estar com 25 anos mais ou menos. Foi uma época memorável para mim; fazia uma coisa que, desde criança, eu gostava muito que era a música. Como eu não consegui aprender a tocar nenhum instrumento, eu pude apresentar um áudio para o pessoal. Aquela era uma alegria muito grande: ver e fazer o pessoal dançar. Conseguia fazer todo mundo dançar e aquilo era uma alegria que não tem explicação (Osvaldo Pereira, apud Barbosa, 2007, p. 113).

A iniciativa de Osvaldo Pereira teve grande impacto na maneira de se produzir bailes na cidade de São Paulo, por oferecer ao público afrodescendente local uma nova forma de encontro dançante, o qual fez da “Orquestra Invisível” o embrião das futuras equipes de som, hegemônicas na cena nas duas décadas seguintes (70 e 80 principalmente)¹⁰.

A trajetória pessoal desse agente é particularmente curiosa e digna de nota. Quando jovem, era ajudante e técnico eletroeletrônico numa loja de venda de discos e equipamentos de

¹⁰ Cf. Assef, 2003; Barbosa, 2007; Macedo, 2007 e Oliveira, 2008.

som em meados da década de 1950. Ganhava a vida profissionalmente consertando e instalando aparelhos de reprodução de áudio para esta microempresa. Nas horas vagas, ou naquelas em que havia pouco trabalho, ajudava o proprietário na venda dos discos, realizadas no balcão da loja. Esta pequena empresa em si configurava um misto de venda de equipamentos de áudio, assistência técnica e revenda de discos de vinil. O local propiciou a Osvaldo Pereira ter contato com boa música dançante, principalmente de artistas de países localizados no hemisfério norte, já que podia ouvir e mesmo emprestar os discos transacionados no local. Assim, movido pela paixão nutrida pela música desde a infância, resolveu montar um pequeno equipamento de som para uso pessoal. Devido à qualidade do equipamento e o bom gosto musical (refletido em sua coleção de discos), em pouco tempo estava animando festas de aniversários, casamentos e outros tipos de celebração e rituais na região de localização de sua residência: a zona norte da capital paulista.

Com o sucesso angariado em torno das festas que passou a animar, Osvaldo Pereira foi convidado a animar musicalmente as domingueiras¹¹ realizadas pelo Clube 220¹², uma importante associação e espaço de reuniões do movimento negro paulistano da época (Félix, 2005), fundamentalmente frequentada por trabalhadores e alguns profissionais liberais do meio negro. Os bailes realizados no local tornaram-se sucesso de público e crítica, refletido positivamente no aumento de bilheteria. Essas festas ocorriam sempre aos domingos e eram disputadíssimas. Chegavam a preencher a lotação máxima do salão, cuja capacidade chegava a atingir o limite de 400 festeiros presentes. Diante do sucesso estrondoso das domingueiras realizadas por esta associação, Osvaldo Pereira foi convidado a produzir bailes também nas noites de sábado, os quais alcançaram o mesmo sucesso de público e crítica. A partir desse momento, vislumbrou a possibilidade de viver profissionalmente desta atividade, muito em razão de ser seguidamente requisitado por associações, clubes recreativos e mesmo pessoas comuns para animar musicalmente os encontros dançantes que promoviam.

Osvaldo, numa passagem da entrevista que forneceu para Barbosa (2007), destacou o sucesso dos eventos que realizava naquela época. Do seu ponto de vista, o sucesso repentino o

¹¹ Domingueiras são celebrações dançantes realizadas aos domingos. Existem as matinês, que se iniciam no início da tarde e findam no início da noite. O horário mais usual para o desenrolar desse tipo de eventos é das 14:00 às 19:00hs e essas festas normalmente frequentadas por adolescentes. Existem outras frequentadas pelos adultos que se iniciam por volta das 18:00 horas e findam por volta das 00:00hs.

¹² Este Clube era uma importante associação da classe trabalhadora negra paulistana, organizada para tratar das questões políticas dos afros-paulistanos. Era dirigido por uma pequena classe média negra. Nesse período essa associação passou a realizar reuniões dançantes como forma de atrair a comunidade negra para o engajamento da luta política. Esse Clube estava situado no início da Avenida São João, e de acordo com relatos de interlocutores deste trabalho, ficava situado numa grande sala do Edifício Martineli.

surpreendeu devido ao fato de sua agenda estar sempre lotada, com as principais datas preenchidas:

Quando viram em Itapevi um aparelho muito bom e com sonoridade muito boa, me contrataram. Minha parte principal era os discos, era como eu conseguia fazer a moçada dançar. Aí foi crescendo, crescendo... Cresceu de tal forma que, às vezes, eu já tinha todo o mês agendado: sábado, domingo e feriado. Isso foi o que me levou a aumentar a potência do aparelho. Inicialmente fiz um amplificador moderno, dava para fazer para determinado número de pessoas; depois, fiz um crossover passivo, que é o divisor de frequência, mas aí eu vi que não dava conta. Então o que eu fiz? Um crossover ativo com três canais, tudo com válvula. Era diferente aquilo! Aí eu comentei fazer festa no Palmeiras e foi lá que eu fiz uma para o Laudo Natel, um político da época. Fiz piquenique em Santos, que hoje chamam de rave, fiz muita festa na praia e assim fui fazendo festas. Salão de São Paulo, por exemplo, posso citar o Palácio Mauá, no viaduto Dona Paulina, Maison Suisse na Rua Caio Prado, Alepo e Homs, na Avenida Paulista, Ambassador, CMTC Clube, Casa do Povo, Três Rios, aqui na Armênia, Salão dos Armênios, que tinha na [Estação da] Luz e no Imirim, salões que eu fazia muito [baile]. Em vinte minutos eu montava a aparelhagem. Chegava no salão com uma caixa acústica grande e com mais duas pequenas, então era só distribuir no palco, numa certa dimensão, duas caixas em cima, a caixa acústica e o grave no meio, o *tweeter* e uma caixa embaixo ou em cima (Osvaldo Pereira, apud Barbosa, 2007, p. 114).

Por meio desta citação podemos perceber o impacto desta forma de celebração dançante na esfera do entretenimento dançante negro paulistano como um todo, pois implicitamente a sua fala destaca o crescimento acima do comum dos eventos dessa natureza. Por meio dos bailes, Osvaldo Pereira e sua “Orquestra Invisível” angariam grande reconhecimento ante a comunidade negra. Devido a esse fato ele se torna o principal personagem da cena de fins dos anos cinquenta e início dos sessenta, pois as festas que realizava normalmente estavam associadas ao seu nome pessoal e ao seu projeto de “orquestra” de um só músico e ainda por cima “invisível”. Assim, a sua imagem adquire grande prestígio e em função disso as suas festas despertam a lealdade do público frequentador, selando uma aliança afetiva. Na simultaneidade do processo em curso, este sujeito além de trazer para a cena uma nova forma de diversão, acabou inventando uma nova profissão, com grande reconhecimento social nos dias atuais: a profissão de *disc-jóquey* ou simplesmente DJ. Nesse sentido, Osvaldo Pereira foi não só o pioneiro na referida profissão em nosso país, mas praticamente o inventor do baile mecânico em São Paulo. Além disso, semeou o terreno por onde essa nova forma de entretenimento

floresceu na cidade, e cujos frutos os seus seguidores e entusiastas colhem ainda hoje em virtude de ter fundado um novo campo, simultaneamente comercial e de lazer.

Ao inventar um modo característico de fazer e fruir de uma celebração dançante-festiva, Osvaldo Pereira inspirou outros jovens da época a trilhar pelo mesmo caminho, o da associação do lazer com uma atividade profissional em busca de lucro e aquisição de certos recursos materiais e simbólicos. Como especificado anteriormente, mesmo sem ter a clareza daquilo que havia inventado, ou criado, juntou alguns familiares em torno de si para fazer o empreendimento prosperar, em virtude da alta demanda verificada por reuniões dançantes no período. Dessa maneira, montou um pequeno empreendimento para produzir seus eventos, o qual foi estruturado em torno de familiares, notadamente tios e primos:

Eu era empresário, era tudo na verdade, porque os meninos iam para ajudar a levar aparelhagem e montar. Eles também iam para participar porque gostavam de dançar, mas eu administrava tudo, comprava os discos. Eu andava sempre com uma pasta equipada com ferro de soldar, alto-falante para suplementar qualquer eventualidade ou problema. Já aconteceu de queimar um canal, então deixava um tocando enquanto eu consertava o outro (OSVALDO PEREIRA, apud BARBOSA, 2007, p. 114).

O fato interessante a ser extraído dessa citação é a de que o baile se traduz num tipo de empreendimento cuja configuração se dá a partir de uma espécie de “ação entre amigos” e/ou familiares. A partir disso, pode-se notar o fato de grande parte deles, senão a totalidade, serem formados por pessoas do círculo parental ou da vizinhança e com quem se mantém relações sociais estreitas, as quais participam de uma rede de relações em que cada qual executa uma função específica: um encarregado pela discografia, outros responsáveis pelos pela aquisição, transporte, montagem e manutenção dos equipamentos de som, locação de espaços e organização e divulgação dos eventos, tais como venda de ingressos e produtos diversos no local de realização dos bailes, e entrega de panfletos de divulgação em locais estratégicos da cidade.

2.1.2 - A Orquestra Invisível funda uma cena musicalmente eclética



Disco de vinil “Chá dançante”, n. 3, do maestro Waldir Calmon, cuja música “Rock around the clock” foi considerada o primeiro samba-rock nacional.

O estilo de baile realizado por Osvaldo Pereira e sua Orquestra Invisível no início da década de 1960, como dito anteriormente, emergiu na cena sob a égide da réplica, ou seja, como uma tentativa de reproduzir fielmente os bailes animados pelas orquestras profissionais. As músicas difundidas nesses eventos eram bastante ecléticas. Difundia-se desde composições orquestradas, produzidas por artistas do calibre de Glenn Miller, Stan Getz, Ray Charles, Frank Sinatra, Johnny Mathis, Johnny Stars, Ray Connif, personagens obrigatórios no repertório dessas celebrações dançantes, bem como musicalidades provenientes do *jazz swing*, do emergente *rock and roll*, do *rhythm blues*, e em menor escala o *suffle* e o foxtrote e dos ritmos caseiros tais como o sambalão, o samba, a jovem-guarda, a bossa nova e mesmo o maxixe. Destes, podemos citar artistas do nível de Bolão e seus roquetes, Valdir Calmon, Golden Boys, Elza Soares, Ed Lincoln, Claudete Soares, Trio Ternura dentre muitos outros, conforme evidenciado pelo produtor de bailes e DJ Tony Hits em entrevista para esta pesquisa.

Entretanto, o contexto social da época fez com que *rock n' roll* se tornasse um gênero bastante apreciado nesses eventos, com difusão intensa devido à dança que com ele veio associada. Incorporou-se ao repertório igualmente músicas de artistas como Ray Charles, Chuck Berry, Chubby Cheker, Elvis Presley, The Beatles, dentre outros, veiculados exaustivamente nas pistas de danças dos bailes. Artistas nacionais, que naquele momento

faziam grande sucesso como representantes dos movimentos classificados como sambalanço, iê-iê-iê e jovem guarda, etc., também eram figurinhas carimbadas no repertório musical dessas celebrações dançantes do período. Do grupo de artistas desses gêneros, podemos citar Orlandivo, Silvio César, e os maestros Waldir Calmon, Ed Lincoln, além de Claudete Soares, Roberto e Erasmo Carlos, Celly Campelo, dentre outros. O repertório musical se fazia bastante diversificado, oscilando intermitentemente entre os ritmos e gêneros musicais caseiros e estrangeiros, dependendo do humor e disposição do público. Esta miscelânea musical traduz em essência a inclinação desse modelo de baile para a mescla e para a fusão com artefatos culturais diversos. O fato em si produz um afastamento específico desse modelo de baile dos encontros dançantes segmentados musicalmente dos dias atuais, em grande medida frequentados por jovens.

Desse modo, pode-se perceber que os negros que frequentavam essas celebrações consumiam ritmos musicais produzidos tanto por artistas brancos como negros, uma mescla musical e rítmica aceitável para o período, pois o que adquiria mais relevo e sentido era a diversão pura e simples. Esta forma expressiva e significativa de divertimento coletivo se pautava pela busca da excitação, de obtenção de prazer no lazer. Estreitavam-se determinados laços negociados por meio dos afetos e com isso produzia-se certas lealdades e com possibilidade de construção de identidades. Estes, por sua vez, permitiam sentir certas sensações e emoções, pautadas pela alegria intensa despertada sob a égide do estar-junto de forma descompromissada. No âmbito geral, o acesso a determinados sentimentos e significados, necessariamente ativados pela música e pela dança.

Tomando por base as ideias e noções anteriormente ilustradas, podemos perceber o modo como o baile da Orquestra Invisível se estruturava e como esse tipo de evento valorizava a diversificação musical e rítmica. No depoimento abaixo, Seu Osvaldo nos mostra que o nascente discotecário privilegiava mais o repertório musical do que as técnicas de execução e de sobreposição de faixas, como forma de impactar a sua audiência:

Eu levava as novidades [musicais] e estudava o gosto do povo. Chega um tempo que a gente acostuma, põe uma seleção de música e, se não estiver agradando muito, a gente vai mudando, mudando até o pessoal tomar gosto pela coisa, aí anda. Tem vezes que a gente tem essa dificuldade, tem vezes que o pessoal está um pouco passivo, não está querendo muito, então a gente vai puxando os ritmos para aquecer e chegar até lá. As músicas americanas eram músicas soltas [dinâmicas e contagiantes] porque o rock vem do suingue. Em 1958, o suingue era muito forte, principalmente aqui no bairro (...) Em matéria de samba, tinha Miltinho, Elza Soares, Jamelão, tudo

coqueluche da época. Tinham outros [artistas] também, outras músicas orquestradas, como o Silvio Mazzuca (Osvaldo Pereira, apud Barbosa, 2007, p. 115).

O depoimento acima nos revela não só a atmosfera rítmica do baile, mas a importância do acervo e do conhecimento musical do discotecário, refletido no repertório oferecido ao público nessas festas. Este repertório, por ser vasto, permitia a difusão de uma miscelânea de ritmos musicais, que conviviam perfeitamente bem. Serviam, inclusive, como fator de atração do público frequentador e consumidor para as suas adjacências, por ser um tipo de público que até então estava mais aberto e propenso à audição de gêneros musicais variados e mesmo desconhecidos, inéditos. O fato do baile não ter um tipo de consumo musical segmentado nos leva a pensar que havia uma linha muito tênue em relação aos ritmos musicais veiculados nesses espaços. Ainda não havia a exigência, por parte da audiência, da veiculação de ritmos produzidos exclusivamente por artistas negros, apesar de já se notar certa preferência por eles. Daí a grande aceitação que o *rock n' roll* passou a ter nesses espaços no início da década de 1960, e cuja dança a ele vinculada conquista os corações e as mentes dos afro-paulistanos frequentadores desse modo de festejar.

Nos bailes daquele momento, como uma forma de brincadeira criativa, passou-se a dançar o *rock* sobre as bases e arranjos de outros ritmos, como o *jazz swing*, o *foxtrote*, ritmos orquestrados das *big bands* e principalmente sobre a marcação do samba. Num bate papo informal que estabeleci com o DJ Gringo, um importante DJ de samba-rock e um dos principais integrantes do projeto “Nostalgia Moderna”, o mesmo confirmou-me a informação acima. Inclusive o fato de dançar *rock n' roll* sobre as bases rítmicas de outras músicas tanto era inovador quanto fazia do baile uma fronteira aberta, haja vista a presença de jovens brancos nas adjacências para dançar *Rockabilly*. Em alguma medida, essas personagens se identificavam não só com o rock, mas também com outros ritmos que propiciavam a prática da aludida dança.

Nesse período, a dança intitulada hoje de *samba-rock* ainda não existia. Entretanto, já havia indícios de que essa miscelânea e profusão de ritmos musicais que propiciava a mescla dos passos das danças já se faziam perceptíveis. Nas conversas e entrevistas com os interlocutores desta investigação, afirma-se que a dança se desenvolveu por meio dessas mesclas no transcurso da década de 1960. Ainda não havia sequer uma qualificação para se lhe referir. Muitos a mencionavam apenas como dança do *rock*. Em que pese tais fatos, o que nos importa aqui é a constatação deste estilo de dança ter sido uma invenção dos bailes negros do

período supracitado, e durante todos esses anos manteve-se fiel a esses eventos e especificamente ao grupo social que os dinamizam.

Tal dança ganhou força e notoriedade ao final da década de 1960 e o início da seguinte. No início dos anos 1980 foi rebatizada com o nome que a identifica na atualidade. A esse respeito, Osvaldo Pereira afirma que o samba-rock passou a ter popularidade nos bailes na década em questão, mas somente passou a ter certo peso e relevância social no período seguinte, momento em que já havia deixado de produzir bailes e abandonado sua carreira de discotecário. A esse respeito destaca:

Em 1959 tinha o chá dançante (Disco de Waldir Calmon), que já fazia sucesso como um samba-rock nele [sambalanço]. O samba-rock não era forte nessa época, o forte veio nos anos 1970, depois que eu já tinha saído (OSVALDO PEREIRA, apud BARBOSA, 2007, p. 115).

Osvaldo Pereira largou sua carreira de produtor de bailes e DJ no ano de 1968. Nesse período já havia tomado forma uma incipiente cena de bailes mecânicos, que nascem inspirados nas ações do “Seu Osvaldo”, devido ao aumento da demanda. A partir desse momento, esses eventos estabelecem uma concorrência velada entre si, devido à atuação de diversas equipes no campo, principalmente entre aquelas que desenvolviam atividades na região central da cidade. No período, se faziam presentes as equipes Tropicália, Os Carlos, Charles Team, Eduardo e Amauri, dentre outras, que davam predominância à difusão dos gêneros musicais para se dançar o “samba-rock”¹³, como pode ser percebido através da citação acima.

Daí em diante, esta cena musical-cultural que envolve os *bailes black* em São Paulo está praticamente estruturada, sendo contaminada apenas pelas novas tendências musicais que viajavam mundo afora. Entretanto, se reconhece o papel das ações que o jovem Osvaldo colocou em curso, uma vez que a partir de suas ideias o baile negro mecânico ganhou força e certo *status*, estruturando-se como uma forma de lazer específica muito apreciada pelos afrodescendentes. Posteriormente, o baile avançou no tempo por um processo viral de contágio e de retroalimentação. Com isso, produziu uma cena festiva eferescente, que multiplicou a oferta de eventos devido ao aumento da frequência de público, preparando o terreno para a atuação das grandes equipes de som, que desenvolveram as suas atividades no período subsequente.

¹³ Analisarei o samba-rock no quarto capítulo da tese, que será dedicado exclusivamente ao assunto.

Os bailes realizados ao final dos anos 1950 tinham como público alvo a juventude negra de baixa renda. Esta geração foi bem receptiva aos novos tempos, sobretudo no campo da música e da moda. Entretanto, esse grupo social adquiriu como característica um impulso de preservação de elementos culturais do passado. Nos bailes essa juventude dançava em par (casal), sobretudo aos sons de ritmos norte-americanos como o *jazz-swing*, o *shuffle* e o *foxtrote*, dentre outros. Com isso, torna-se importante destacar que a dinâmica do baile negro daquele período era extremamente diferente da vista hoje em dia nos bailes nostalgia. Na atualidade, este modelo de baile se acomodou aos novos tempos. Em termos musicais, incorporou outros gêneros musicais em seu repertório, tais como o funk-soul e as músicas românticas (lentas), nessas ambiências definidas como melodias. Esse estilo de música exerce a função de desacelerar a excitação coletiva e diminuir a vibração dos presentes na pista de dança, para propiciar a aproximação e o encontro dos corpos.

A dinâmica do baile não era muito diferente daquela que se vê atualmente nas festas nostalgia. O discotecário começava esquentando o salão com sons mais calminhos, orquestrados. Depois passava para o *swing*, o *shuffle* e, mais tarde, para o *fox trot*, gênero anterior ao rock, que se dançava com passinhos ligeiros em torno do salão – era o momento *drum 'n' bass* da noite, com BPM no talo. Para desacelerar a galera, o discotecário soltava uma seleção de lentas, um sucesso entre os casais. Era a deixa para o cavalheiro tirar seu lençinho do bolso para não suar a mão da dama na hora de dançar. Em tempos de “homens-golfinho”, aqueles meninos sem camisa que nas pistas [de dança] molham todo mundo de suor, fica [bastante] difícil de acreditar que tal cena tenha existido (ASSEF, 2003, pp. 23-24).

Por meio dessa citação podemos perceber o fato de os bailes terem mudado relativamente pouco na sua fruição musical. Na atualidade pode ser observado o fato deles ainda serem realizados da mesma maneira, apresentando igual dinâmica. Este fato nos remete pensar que suas práticas estão situadas no centro de uma tradição. Desde as origens, se realizam em períodos noturnos, entre as 22 e as 05 horas da madrugada, sobretudo pelo fato de a maioria dos frequentadores, por serem de baixa renda naquele momento, não possuírem transporte individual. Por esse motivo, havia a necessidade encerrar o evento num horário próximo da volta da circulação do transporte coletivo para retorno aos respectivos lares.

Há também na cena quem alegue que nesses encontros festivos quase não havia o uso de substâncias ilícitas, pelo fato desses locais se erigirem como “templos” de diversão de um grupo étnico. Entretanto, importante destacar aqui que o uso de psicotrópicos foi combatido desde sempre nessas ambiências. Como templos sagrados, o entorno desses espaços sempre foi

tido como lugares de respeito, onde a transgressão às regras implica repressões e restrições, como ser expulso da festa e/ou ser impedido de frequentar futuras edições em virtude do mau comportamento. Qualquer celebração festiva organizada nos moldes de um baile nostalgia faz um grande esforço para preservar a imagem peculiar: a de que o salão e a pista de dança são espaços sagrados, portanto, merecedores de respeito, sendo quase um dever para se acessar esse espaço liminar. As suas ambiências se constituem em espaços familiares nos quais se reúnem a grande família negra. Nelas se estando presente, se faz necessário respeitar para ser respeitado. Um respeito que se desenha em torno da autoimagem de si e de todo o grupo.

2.1.3 - Os salões sociais como espaços de realização dos bailes



Acervo pessoal Tony Hits, baile dos anos 60 na Barra Funda, SP.

Como mencionado anteriormente, os bailes realizados na cidade de São Paulo antes do período de surgimento das Orquestras Invisíveis eram animados por orquestras musicais compostas por músicos profissionais. A maioria desses bailes se realizava em salões de festas e recreações de importantes clubes sociais da cidade, os quais eram acessados pelos apreciadores em roupas inusuais, notadamente em trajes de gala. Entretanto, como mostrado anteriormente, no final dos anos 1950, esses bailes passaram a sofrer a concorrência dos bailes mecânicos organizados pelas Orquestras Invisíveis. Como os bailes mecânicos das Orquestras Invisíveis nasceram tentando imitar fielmente essas celebrações dançantes, haveria de ser de bom grado que as festas organizadas nesses moldes fossem também realizadas em salões de festas e recreações de entidades associativas, se possível naquelas que apresentassem um elemento estético que refletisse certo luxo.

Entretanto, numa conversa que travei com o Sr. Osvaldo Pereira, foi-me dito que a locação dos salões de grandes e importantes clubes da cidade era muito dificultosa. Havia algumas objeções para a locação desses espaços pelos empreendedores desses eventos, pelo simples fato dos locatários serem negros. Para se conseguir alcançar tal feito, era prática comum mobilizar algum amigo branco para efetuar a reserva e locação do salão. Por esse motivo, na maior parte das vezes, os bailes realizados nesses espaços, em sua fase inicial, não aconteciam com regularidade, mas apenas uma ou, no máximo, duas vezes ao ano, constituindo-se num grande evento para a comunidade negra.

Assim, levando em consideração esses aspectos, devemos então resgatar algumas imagens e assim projetar o nosso olhar para o final dos anos 50 e início dos 60, para tomarmos contato com os salões que aceitavam eventos de lazer dançante dos afrodescendentes paulistanos. No período havia na cidade de São Paulo uma quantidade significativa de salões de festas e recreações, muitos dos quais de propriedade de clubes associativos, ligados a grupos étnicos e que mantinham atividades recreativas e desportivas. Desses, podemos citar o Clube Homs e Alepo, na Avenida Paulista; Coimbra, na Avenida São João; Campos Elíseos e Royal, na Barra Funda; Paulistano da Glória e Casa de Portugal, na Liberdade; Clube Piratininga, na Alameda Barros; Som de Cristal, na Rua Rego Freitas e o Clube 220 no Edifício Martinelli, situado no início da Avenida São João. Todos esses locais realizavam bailes regularmente. Contudo, grande parte deles era frequentada fundamentalmente pelas elites e classes médias brancas locais, bem como por grupos de imigrantes e cuja animação era regida fundamentalmente pelas orquestras musicais.

Do amplo leque de clubes acima citados, havia alguns poucos, como o Clube 220, o Paulistano da Glória, a Casa de Portugal, o Alepo e o Aristocrata Clube, por exemplo, que abriam as suas portas para a frequência e fruição das festas promovidas pelos afro-paulistanos. Um tipo de exceção que confirma a regra da exclusão social e da discriminação racial. Esses salões, a despeito da Casa de Portugal, eram lugares simples, destituídos do luxo e requinte da maioria dos clubes das elites. Entretanto, acolhedores para o baile e seu público. Aristocrata Clube e Clube 220, por exemplo, foram associações recreativas fundadas numa mesma época, notadamente no início da década de 1960 e destinadas à frequência exclusiva dos afrodescendentes, diferentemente das demais. Segundo Félix,

O Aristocrata foi um clube fundado no início da década de 1960 por uma pequena elite negra para o desfrute de atividades recreativas e sociais dessa fração de classe, a

qual sofria discriminação racial e social nos espaços frequentados eminentemente pelos brancos (FÉLIX, 2005, p. 44).

Por outro lado, diferentemente do Aristocrata Clube, o Clube 220 fora fundado para a frequência dos negros oriundos das classes trabalhadoras. A esse respeito, afirma ainda o seguinte:

O Clube 220 surge no mesmo período, e a despeito do Aristocrata, era frequentado fundamentalmente por trabalhadores negros, tais como funcionários públicos do médio escalão, operários qualificados e pequenos comerciantes, que vistos em conjunto formavam uma classe média baixa. O Clube 220, tal qual o Aristocrata, fomentava a recreação e o lazer. Promovia esportes diversos para os associados, e oferecia também alguns cursos profissionalizantes. (...) O clube se notabilizou por realizar o concurso “Bonequinha do Café”, que culminou na construção do monumento à Mãe Preta, localizado no Largo do Paçandu, local em que o prêmio foi entregue a ganhadora (FÉLIX, 2005, p. 44).

A partir de tais citações, temos condições de destacar que o Clube 220, por exemplo, foi um dos primeiros clubes a receber os bailes mecânicos, animados por música gravada em discos de vinil. E o sujeito convidado para realizar tal empreitada foi Seu Osvaldo e sua “Orquestra Invisível”, sendo o espaço em que “Seu Osvaldo” inaugura bailes em salões de modo regular. A esse respeito, numa entrevista para a revista eletrônica Família *Black*, destaca o seguinte:

Eu comecei fazendo casamentos e aniversários na minha região mesmo, na Vila Guilherme (Zona Norte de São Paulo), onde fui convidado para fazer um piquenique em Itapevi em que recebi um convite para fazer domingueiras no Edifício Martinelli no centro da cidade, e depois quando um dos diretores me chamou para fazer baile das 22h às 4h da manhã, eu topei. Ai ele alugou um salão na Avenida Rio Branco, 82, a frequência do baile começou a crescer, com isso o pessoal começou a ver que estava crescendo. E então, outras pessoas começaram a criar outros clubes e equipes de som. (Osvaldo Pereira, apud <http://familiarealblack.blogspot.com.br/2008/12/primeiro-dj-do-brasil.html>, acessado em 10.06.2016).

O citado clube do Edifício Martinelli era o Clube 220. Este clube detinha uma estrutura física reduzida. Se constituía de apenas duas grandes salas, das quais uma se destinava à realização de festas sociais e bailes. Como dito acima, localizava-se no Edifício Martinelli, situado no início da avenida São João na região central da cidade de São Paulo. Seu quadro associativo desenvolvia atividades no sentido possibilitar a integração do negro na sociedade

paulistana, não sendo voltado apenas para recreação, pois oferecia ao público negro ainda alguns cursos profissionalizantes. Entretanto, os bailes realizados por Seu Osvaldo no local chegavam a abrigar algo em torno de quatrocentos dançarinos, um sucesso para a época.

Boa parte desses clubes e salões de bailes e recreações se estabelecia na região central da cidade de São Paulo. De certo modo, eles monopolizavam a maioria dos eventos que eram realizados na urbe, muito em razão de se erigirem para a frequência das classes médias e altas da sociedade, não sendo o caso do Clube 220. Entretanto, um pouco distantes do entorno central da cidade estabeleciam-se outros clubes que igualmente recebiam eventos dessa natureza. Estes locais, vale dizer, conquistaram também significativo prestígio na cena, pois são sempre lembrados e citados pelos interlocutores da investigação quando rememoram eventos do passado: o Alepo e o *Club Homs*. Ambos se localizavam na Avenida Paulista. Ao que tudo indica, esses clubes passaram a receber bailes negros movidos a som mecânico entre meados e o final da década de 1960. Até então, recebiam em suas adjacências bailes de orquestras, orientados para membros das classes altas da sociedade. Segundo Assef (2003), “os bailes eram pomposos, animados por orquestras competentes e com músicos vestidos em traje de gala” (ASSEF, 2003, p. 21).

O Alepo desapareceu do cenário urbano, cedendo lugar a um arranha-céu comercial de muitos andares. Contudo o *Club Homs* mantém a sua existência, desenvolvendo atividades com fins sociais e recreativos até hoje. A presença física e simbólica do referido clube no cenário urbano comprova certa permanência e regularidade de determinadas práticas de recreação tanto no espaço social quanto no imaginário das pessoas que residem na cidade. Em sua página na internet, nos deparamos com um texto com a seguinte apresentação:

Localizado no coração da Avenida Paulista, o Clube Homs desponta como um dos melhores e mais sofisticados Clubes de São Paulo. Fundado em 1920, possui uma longa e respeitável tradição. Com seus 15.296 m² o clube dispõe de uma infraestrutura para o total lazer de seus associados e para a realização de eventos de grandes empresas, colégios e outros. Conheça o Club Homs. O Club Homs está aberto aos associados de Terça a Domingo. Em caso de atividades que aconteçam fora do seu horário de funcionamento, o clube permanecerá fechado, estando disponível somente para essa atividade (<http://clubhoms.org.br/#oclube>, acessado em 17.09.2017).

O *Club Homs* é uma associação da comunidade síria em São Paulo. A edificação que a abriga comporta arquitetura de estética moderna. A sua fachada compõe-se de um misto de materiais, dos quais o mármore e os vidros degradês e espelhados, associados a esquadrias

metálicas, adquirem destaque. Está localizado numa região nobre e cartão postal da cidade: a Avenida Paulista. A arquitetura da edificação faz com que este prédio tenha presença marcante no aludido cenário urbano, sobretudo quando os olhares dos transeuntes dessa artéria da cidade se confrontam com a farta iluminação que exhibe de seu interior quando a noite cai, tendo por finalidade conferir um brilho especial à sua fachada e a toda a edificação.

O espaço é um dos lugares mais requisitados para a produção de festas-bailes na vida noturna da cidade, dentre as quais estão os bailes *black* da comunidade afro-paulistana. Isto porque o seu interior comporta um grande salão que tem capacidade para abrigar com conforto e segurança algo em torno de dois a três mil festeiros. Recentemente, a Rede Globo de Televisão gravou uma matéria para o Jornal que vai ao ar aos finais de noite a respeito da cultura do samba-rock na cidade de São Paulo¹⁴.

As imagens gravadas no aludido salão capturam a atmosfera dos bailes nostalgia paulistanos, muito em razão de tais eventos serem primordialmente realizados em espaços dessa natureza. Boa parte da matéria jornalística apreende depoimentos de personagens importantes da cultura dos bailes e do samba-rock na cidade, tais como Seu Osvaldo, Tony Hits e Marco Matolli (líder da Banda Clube do Balanço). Através das imagens nos defrontamos com a beleza estética do local, cujo entorno arquitetônico empresta um encanto especial aos eventos ali realizados.

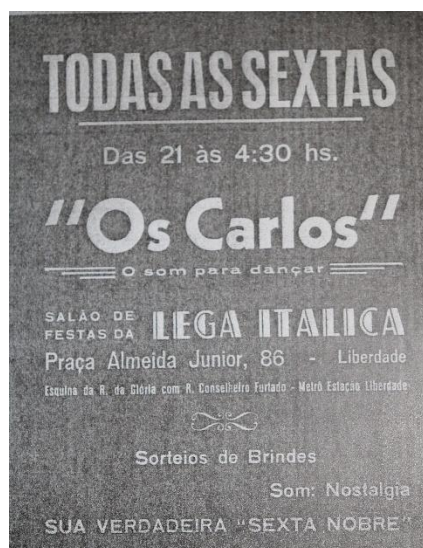
Com o advento da estruturação mecânica para realizar festas, os espaços considerados nobres, como a Casa de Portugal, o Alepo e o Clube Homs (citado acima) passaram a receber os bailes negros somente no final dos anos 1960. Tais festas, como ainda hoje, transcorriam sempre aos sábados à noite e constituíam-se verdadeiros acontecimentos sociais, pois embevecidas por uma atmosfera esfuziante de luxo, requinte, alegria e prazer. Traziam como característica um “varar a madrugada”, cujo término ao final da madrugada, por volta do horário de retorno à circulação das conduções coletivas (ônibus).

Desde então, esses e diversos outros salões de bailes e recreações desempenham papel central na estruturação das festas que envolvem essas celebrações festivas em São Paulo. Eles são peças-chave para a definição dos eventos instituídos na cena sob essa caracterização. Há quem defenda a tese de que os bailes declinaram por conta da escassez de salões dessa natureza disponíveis para locação e realização de reuniões dançantes. Além disso, os poucos existentes

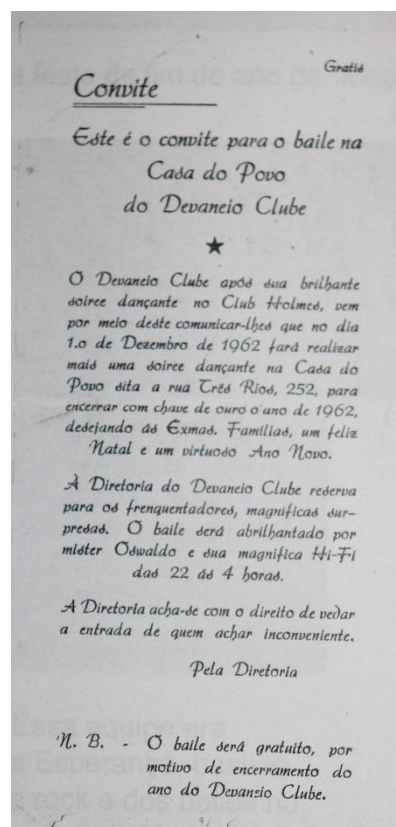
¹⁴ Link: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/videos/t/edicoes/v/samba-rock-vira-patrimonio-cultural-imaterial-de-sao-paulo/5780708/>

hoje em dia dificultam a sessão de seus espaços a terceiros, ou seja, a pessoas que não integram o seu quadro associativo. Abrindo-se a possibilidade de locação a desconhecidos, são cobrados valores elevados no preço do aluguel, o que inviabiliza a realização do festejo em função do aumento dos custos projetados pelos organizadores. Entretanto, não há como se pensar os bailes negros paulistanos apartados desses espaços, pois eles são o cenário festivo onde os sujeitos do referido grupo social compartilham do simples desejo de celebrar, de estar-junto e de uma memória afetiva que lhes permite performatizar certas práticas arraigadas na tradição.

2.1.4 - A Divulgação



Circular da equipe "Os Carlos, início dos anos 80.
(Fonte DPH/PMSP, 2016)



Circular da "Orquestra invisível", 1962.
(Fonte DPH/PMSP, 2016)

Para se comunicar a festa a um público-alvo amplo e específico, foram criados pequenos panfletos informativos que detalhavam data, hora e local da reunião festiva. Esses rudimentares pedaços de papel foram batizados na cena inicialmente como "circulares". Na origem, estes informes eram modestos em razão de sua produção ocorrer de modo amador. Na maior parte das vezes, eram escritos de próprio punho, mimeografados, recortados e distribuídos ao público dos bailes em locais estratégicos do centro da cidade. Frequentemente, esse material tinha distribuição noturna. Eles eram compartilhados com a comunidade afro-paulistana em locais estratégicos situados no centro da cidade de São Paulo, tais como o viaduto do chá, a Praça

Ramos de Azevedo, entre o teatro municipal e o antigo magazine Mappin, hoje Casas Bahia. Essas acanhadas mídias eram produzidas assim porque a produção e reprodução em gráfica era onerosa, cujos custos não podiam ser suportados por muitos dos baileiros do período. Posteriormente, se sofisticaram. Nos anos 70 e 80 eram impressos em gráfica com melhor qualidade tipográfica e de impressão. No período, estes pequenos panfletos de comunicação ficaram conhecidos igualmente como “filipeta”; na atualidade o termo corrente para se referir a esse material é “*flyer*”¹⁵.

Os eventos da Orquestra Invisível constituem-se a base em que se erige o saber-fazer dos bailes *black*, sobretudo aqueles classificados como “nostalgia”, objeto desse estudo. Este saber-fazer, como seus elementos constitutivos, fomenta o que se classifica na cena como “cultura *black* paulistana”. Foi a partir deles que os *deejays*, inicialmente “discotecários”, começaram a dar mais preferência de difusão às músicas de artistas negros. Com isso, inicia-se de um processo de segmentação nesta cena, que tornaria o baile *black* efetivamente negro, pois músicas de artistas do quilate de James Brown e Jorge Ben passam a predominar nessas ambiências, especificamente na virada dos anos 1960 para os 1970.

Se o baile até aquele momento era *black*, muito da música tocada em suas ambiências era *white*, *black*, *brown*, etc, uma miscelânea de cores e ritmos. Até meados dos anos 1960 se tocava muita música de artistas brancos, principalmente as músicas orquestradas das *big bands* e do jovem rock. Assim, os anos 1970 fomenta a valorização de uma cultura *black*, cujo campo gravitacional são igualmente os bailes. Esta manifestação cultural desembarca no Brasil ainda na primeira metade dessa década, promovendo a valorização da negritude e de uma estética negra, pleiteando o reconhecimento e a consequente busca pelos direitos das populações negras. Atrai a atenção dos jovens do período e com isso possibilita a assimilação crescente de músicas e artistas provenientes do cenário negro norte-americano, notadamente da *soul music*: o ritmo da moda naquele momento. No cenário musical nacional, houve artistas que seguiram essa linha, como Tim Maia, Hyldon e Cassiano. Nas ambiências festivas ocorre uma espécie de rejuvenescimento, percebido com a remodelação das festas e da mudança no comportamento, visibilizado publicamente por meio da valorização estética da negritude. Afirma-se uma nova tendência em relação às formas de dançar e de estar-junto, e cujo elemento central passa a ser a questão etnicorracial. Todos esses elementos da cultura da *black music* norte-americana

¹⁵ O termo advém da língua inglesa. Refere-se a um material de comunicação feito para “voar”. É feito em dimensões reduzidas e normalmente impresso em ambos os lados. É uma ferramenta comunicativa feita para alta distribuição e com baixo custo de produção.

fincam raízes na metrópole paulistana a partir de meados da década de 1970. No período surgem as equipes de som como empreendimentos que redimensionariam a cena festiva do baile negro. Esse tipo de empreendimento assume um importante papel na consolidação da cena musical-cultural afro-paulistana, pois a difusão das musicalidades de artistas negros norte-americanos passa a mobilizar os jovens negros, atraindo-os para tais ambiências. Esse tipo de baile torna-se predominante, sendo específico da fruição dos jovens. O baile nos moldes das Orquestras Invisíveis sobrevive em paralelo a esse novo formato de encontro dançante, sendo frequentado exclusivamente pelos adultos e privilegiando em suas cercanias um tipo de difusão musical específica, classificada de samba-rock por nomear a forma de dança ali predominante.

2.2 – Anos 70: A formação de uma cena *black-soul* em São Paulo¹⁶

No decorrer da década de 1970, os afro-paulistanos de praticamente todas as idades passaram a participar dos bailes. Estes eventos vinham consolidando uma cena festiva de lazer desfrutada no tempo livre. Assim, tais celebrações dançantes tornaram-se uma das escassas fontes de diversão desse público ante as coerções e esquemas normativos da vida diária. Assim, estes encontros passaram a funcionar como um escudo diante dessas e outras forças. Ergueram-se como um mecanismo de fuga da realidade e meio de acesso a um breve momento de refúgio na selva urbana.

Nessa atmosfera em que o baile permite a diluição do elemento individual no coletivo, o baile *black* paulistano vai se dinamizando. A cena que os envolve entra em processo de efervescência, ocorrendo um boom de eventos na cidade. É o momento em que alguns desses empreendimentos passam a chamar a atenção dos aficionados, concentrando grandes massas de dançarinos em suas cercanias. Este é o momento de fortalecimento das chamadas “equipes de som”.

Até então, como assinalado anteriormente, o baile como uma celebração dançante festiva era conhecido e reconhecido dos aficionados em virtude do prestígio de seu empresário-produtor. Além disso, era tratado apenas por “baile”. Não havia qualquer forma de segmentação

¹⁶ O movimento *black-soul* penetrou em território brasileiro pelas portas da cidade do Rio de Janeiro no início dos anos 1970. Foi um movimento cultural-musical dos negros norte-americanos de amplitude, assimilado pelos jovens negros brasileiros urbanos no decorrer dessa década, cuja maior expressão no Brasil ocorreu por volta do ano de 1976, tendo nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Belo Horizonte os territórios que refletiram uma maior adesão. Este fenômeno cultural e musical se espalhou para várias partes do globo nesse período, sobretudo por pautar suas ações em lutas por reconhecimento, busca por direitos e representações em torno da imagem da negritude. Para tanto ver Sansone (2005); Giacomini (2006); Hanchard (2001); Assef (2003); Sebadelhe (2016).

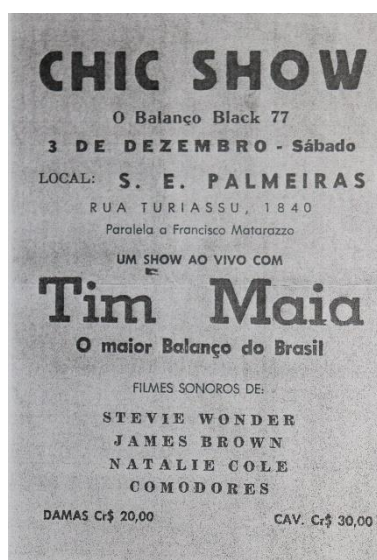
em termos geracionais e musicais que os distinguíssem, apesar de alguns novos empreendimentos fornecerem indícios nesse sentido. Num depoimento concedido em forma de entrevista para este estudo, Willian Santiago, proprietário da equipe de som *Zimbabwe* destaca tal aspecto, afirmando que durante a década de 1960 não havia indicativos de que haveria a segmentação de eventos. A esse respeito ele ressalta que

Já tinha os baileiros negros da época. Então assim, existia os bailes. Os bailes não tinham nome, nem nostalgia nem nada, era baile mesmo, era baile para nós negros. Então tinha o Eduardo, tinha o Amauri, o João Boca Rica. Esses caras é que [naquela época] faziam os bailes. (Depoimento de Willian Santiago, proprietário equipe Zimbabwe em 28.11.2015)

Assim, os bailes emergiam associados aos nomes dos respectivos empresários, que os produziam e os organizavam sem obedecer a quaisquer critérios de distinção interna, principalmente em termos de consumo e difusão musical. Assim, as equipes de som sobem ao palco em que se desenrola a cena desses entretenimentos dançantes promovendo uma espécie de abalo sísmico na sua estrutura organizativa. Promovem uma série de transformações que altera o saber-fazer do baile. Uma das mais significativas alterações refere-se à segmentação musical. Passa-se a privilegiar a difusão de apenas um gênero musical nas adjacências do baile, o qual é tocado do início ao fim. A ambiência musical fundada no ecletismo musical é confrontada, sobretudo porque se passa a privilegiar a difusão de músicas exclusivamente de artistas negros. Desse modo, esses novos empreendimentos criam ambiências específicas para a difusão dessas músicas, que também passaram a ser difundidas massivamente nas rádios da cidade. O baile das equipes de som se orientam para a difusão do *soul* e do *funk*, acolhidos sob o guarda-chuva do metagênero definido como *black music*. Diante desse novo fenômeno, o baile aparta as gerações, já que o *funk-soul* se torna o gênero musical predileto dos jovens.

Por sua vez, o baile constituído em torno do modelo das Orquestras Invisíveis continua atuante, organizando-se do mesmo modo desde a origem. Permanece difundindo ritmos musicais diversificados. Conserva o seu saber-fazer. A audiência continua fiel ao consumo dos gêneros musicais nele difundido (orquestrados, jazz-swing e outros) e, sobretudo as danças nele executada, da qual se destaca o *samba-rock*. A cena paulistana dos bailes passou, em meados dos anos 1970, a abrigar formas distintas de celebração festiva dirigida aos afrodescendentes: uma para os jovens e outra para os adultos. O baile dos jovens é marcado por essa segmentação musical, com difusão de um único gênero do começo ao fim do baile, distinta em termos de composição de faixas etárias, contexto que permitia a essas distintas gerações partilharem tanto

do espaço de realização da festa quanto de determinados signos e práticas sociais. Essa forma de baile passa a sofrer a concorrência de outro, que passara a ser produzido especificamente para o consumo e fruição dos jovens, em cuja ambiência veicula-se apenas um tipo de gênero musical, qual seja, a música *soul* norte-americana.



Circulares de bailes das equipes de som, meados dos anos 70. Fonte DPH/PMSP/Conpresp, 2016

2.2.1 - O baile de *soul*

O baile dos jovens passa a se organizar tanto em torno das equipes quanto em relação do tipo específico de consumo musical. Este se edifica no entorno da *soul music* estadunidense e de sua cultura, organizada a partir da assunção de um tipo de comportamento com a produção de um estilo¹⁷ cultural distintivo. Esse tipo de sonoridade desembarcou no Brasil na segunda metade dos anos 1960, tendo no Rio de Janeiro a sua porta de entrada. Segundo Hanchard (2001), não há uma data oficial de registro da chegada desse movimento musical-cultural ao Brasil. Supõe-se seu surgimento por volta do ano de 1967. A partir desse ano alcançou rápida popularidade devido a sua divulgação em rádio pelo Disc-Jôquei branco conhecido como Big Boy. Este foi considerado o primeiro personagem a tocar esse tipo de música numa rádio popular, difundida por meio de seu programa intitulado “O Baile da Pesada”.

A partir dessa difusão, o gênero musical rapidamente despertou a atenção dos afrodescendentes jovens da zona norte do Rio. Não tardou para que organizadores de festas e eventos de tal região tocassem soul em suas celebrações dançantes. Com o crescente sucesso ante aos jovens, rapidamente o gênero musical penetra em clubes como o Renascença (Rio), inaugurando uma cena local. Posteriormente adentra em São Paulo no Clube Aristocrata. Ambas as associações foram fundadas nessas respectivas cidades para o desfrute de uma pequena elite negra, constituída, fundamentalmente, por funcionários públicos e alguns profissionais liberais, na maior parte professores, advogados e engenheiros.

Desse modo, um dos primeiros bailes a ser embalado exclusivamente por música *soul* ocorreu no Clube Renascença no Rio de Janeiro. Esse baile foi batizado pelos organizadores como Baile do *Shaft*, em alusão a um seriado televisivo que tinha como protagonista um detetive negro de aparência elegante. Este baile acontecia sempre aos domingos à noite. Nesses bailes notava-se a massiva presença de afrodescendentes jovens com a adoção de um tipo de comportamento que visava expressar a negritude. É provável que esta negritude já existisse,

¹⁷ John Clarke para entender a construção do estilo distintivo se utiliza do conceito de bricolagem desenvolvido por Lévi-Strauss, tendo em vista que esta permite o reordenamento e a recontextualização dos objetos para comunicar novos significados no contexto de um sistema total de significações que inclui significados prévios e sedimentados dos objetos utilizados. Combinados, objeto e significado constituem um signo. O signo, em qualquer cultura, é montado, de modo recorrente, em forma característica de discurso. No entanto, quando o *bricoleur* recoloca o objeto significante numa posição diferente dentre desse discurso, usando o mesmo repertório geral de signos, ou quando o objeto é localizado numa montagem diferente, se constitui um novo discurso, se emite uma nova mensagem. A criação de um estilo é necessária, portanto, para marcar uma oposição, uma vez que todo estilo traz em si um significado oposicional. O estilo, de certo modo, expressa a autoconsciência do grupo. Para a compreensão a respeito do assunto, ver o texto de Clarke, 2014: Estilo.

estando adormecida. Nesse momento que ela é posta para fora, num movimento de construção de uma nova negritude local que se combinou com referenciais modernos e internacionais, especificamente aqueles assimilados da realidade norte-americana. De certo modo toda essa atmosfera em torno da negritude foi motivada pelos elementos que vieram a reboque da música soul. Nesse sentido, Hanchard (2001) afirma que

A afluência de brasileiros negros com penteados afro, sapatos de salto alto e outros elementos reificados na experiência negra norte-americana, durante esse período, causou uma certa dissonância entre certas figuras de destaque do clube. Isso se deveu, em parte, às diferenças de geração entre os participantes do *Black Soul* e a pequena burguesia negra que dominava o Renascença (HANCHARD, 2001, p. 136).

E segue afirmando:

Os brasileiros negros nunca haviam se identificado coletivamente com formas culturais que fossem negras, mas não africanas nem brasileiras – as duas categorias através das quais ocorriam explosões esporádicas de consciência racial nas escolas de samba e nos centros de culto religioso (HANCHARD, 2001, p. 136).

A partir do sucesso alcançado pelos bailes do *Shaft* do Clube Renascença, começaram a pipocar bailes soul por toda a zona norte carioca, os quais atraem uma quantidade significativa de afrodescendentes jovens para as suas cercanias. Nesse contexto, tais festas não promovem somente a música negra estadunidense, mas ainda uma estética corporal (vista nos estilos de indumentária e forma de apresentar-se no espaço público) e formas simbólicas de protesto. De acordo com o pesquisador anteriormente citado, essa manifestação cultural jovem urbana apresentava como o seu maior ícone e interlocutor James Brown, uma figura de proa que atingia o coração e a alma da juventude não só afro-americana como de outros contextos como o Brasil com canções como “*say it loud: I’m black and i’m proud*”, (“fale em alto e bom som: sou negro e tenho orgulho disso”), grande sucesso no período. O fato é que essa musicalidade não tardou em se espalhar de modo viral por toda a cidade do Rio de Janeiro.

A esse respeito, torna-se fundamental colocar em perspectiva o fato de que o movimento *black-soul* desenvolvido no Brasil atuou nas cenas locais dos bailes no sentido de promover a segmentação dessas festas dançantes, desdobrando-as no sentido de promover em seus espaços de realização com presenças e ausências, demarcadas a partir de caracteres geracionais e culturais. Desde então, essas festas passaram não só a se constituir devido à questão etária, mas na maior parte das vezes a partir do gosto apresentado a um determinado gênero musical. Segundo Hanchard, “O *black-soul* foi um dos vários fenômenos da diáspora africana em que

peessoas de origem africana de um determinado contexto nacional-cultural apropriam-se de algumas formas simbólicas do outro” (HANCHARD, 2001, p. 134).

Essa forma de baile penetrou rapidamente no gosto dos mais jovens, e na mesma proporção foi um forte fator de repulsa e estranhamento ante aos mais velhos. O gosto que une é o mesmo que separa. Assim, o *black-soul* dividiu as gerações, que até então compartilhavam dos mesmos gostos e valores, além de dividirem, sem maiores problemas, os mesmos ambientes de lazer. Tomando por base todo esse novo contexto que se delineia, ainda de acordo com o autor supracitado, o *black soul* passou a representar um movimento de grande importância nos processos de identidade negra no Brasil, principalmente para a juventude, que com ele se identifica sem peias e passa a nutrir forte sentimento de identificação.

Com a crescente popularidade dos bailes de *soul* no Rio de Janeiro, alguns jovens paulistanos viajam para a capital carioca aos finais de semana para participar das celebrações dançantes e festivas desse tipo, pois em São Paulo o movimento ainda não havia chegado e ganhado forma. Em São Paulo, ainda se realizavam de modo recorrente os bailes no modelo anterior. Entre os jovens que viajavam ao Rio recorrentemente para curtir as festas de soul estavam William Santiago e Maurício *Black Mad*. Estes sujeitos posteriormente fundariam, respectivamente, as equipes de som *Zimbabwe* e *Black Mad*, ícones na difusão da *soul music* em São Paulo. Esses dois personagens mergulham de corpo e alma no universo soul do período, a ponto de trazerem o movimento para a metrópole paulistana. Nessas viagens se tornam amigos. A partir desse encontro decidem fundar suas respectivas equipes de som. O desejo de ambos se resumia na realização de festas embaladas exclusivamente ao som de soul e funk norte-americanos. Por volta de 1975 começam a dar bailes na capital paulista difundindo apenas *soul music* e músicas românticas de artistas negros norte-americanos do começo ao fim. No início há um pouco de estranhamento por parte do público, que passou a ser gradativamente educado para o consumo dessa nova sonoridade. A partir disto, fundam uma nova cena de bailes em São Paulo, a qual passou a coabitar o mesmo universo dos bailes realizados nos moldes das Orquestras Invisíveis, do ponto de vista desses sujeitos carentes de inovação. A esse respeito William Santiago, em entrevista, nos fornece a seguinte imagem:

A emergência das equipes de som [ocorreu] porque nós fizemos uma mudança e essa mudança se deve ao soul. Quando foi lançado o soul no Rio de Janeiro nós começamos a ver que era um ritmo que tinha muito a ver com a gente aqui. Nós montamos uma caravana aqui em São Paulo e fomos lá para ver como é que era isso. Fomos ao baile e vimos tudo como era feito, equipamento, colocação de equipamento, porque aqui a

gente fazia baile com equipamentos divididos. As caixas [acústicas] todas separadas né. Chegando lá, vimos que tinha um paredão de caixas. Era no palco né [a montagem] e do palco pra galera. Então as coisas começaram a mudar e foi aí que fizemos o primeiro baile de soul aqui em São Paulo. Eu não lembro o ano que foi, acho que foi em 1976. Não dá pra lembrar bem o ano, mas foi o primeiro baile de soul e foi daí que nós montamos a *Company Soul*. (William Santiago, entrevista concedida em 15.01.2016)

Por intermédio do depoimento do interlocutor citado acima, temos condições de perceber a chegada da musicalidade soul norte-americana em São Paulo, bem como o modo como essa musicalidade foi impactante para a cena festiva dos bailes paulistanos. Esses bailes, até então ecléticos em termos de difusão musical, abrem espaço para a conformação de outro tipo de festa, agora segmentada em termos musicais, pois privilegia a difusão de apenas um ritmo específico, bem como do dançar solto. O baile se divide em função da música e das faixas etárias de seus frequentadores. Os bailes de soul passam a ser frequentados por jovens enquanto os de modelo anterior, coexistindo junto a este, por adultos. A esse respeito Willian destaca:

Depois ficou assim pelo fato de que quando o soul chegou, quem não curtia soul curtia os bailes dos caras [Eduardo & Amauri]. Inclusive a *Chic Show* chegou a ser *Chic Soul*, porque o movimento ficou muito forte, e eles também para não ficarem de fora meteram esse nome. Só que eles não aderiram ao ritmo como a gente. Nós tocávamos soul, *black music*, o *funk* da época. Não era nem *black music* era funk. Então a gente tocava isso, essa era a nossa linha do começo ao fim, aí tinha uma seleção de [músicas] românticas, que era feita geralmente pela *Zimbabwe*. Geralmente ela que fazia, mas geralmente era uma pauleira mesmo né. Nesses bailes só se tocava soul e música romântica, do começo ao fim. As orquestras a gente não tocava. A gente não tocava os *rock n' roll*, o *jazz*, essa coisa toda aí. (William Carlos Santiago, entrevista concedida em 15.01.2016).

No depoimento acima podemos perceber que o processo descreveu uma trajetória que redundou na “segmentação da cena cultural-musical afro-paulistana”. A partir daí, criou-se um novo tipo de baile. Este passou a se orientar apenas e tão somente pela difusão de ritmos e gêneros musicais produzidos exclusivamente por artistas negros, com forte influência da *soul* e da *funk music* estadunidense. Nesses bailes predominava a difusão de músicas de artistas como James Brown, Stevie Wonder, Sam Cooke, Sly and Family Stone, dentre outros.

A cena artística musical nacional vê surgir nomes que enveredaram por esse caminho, tais como Tim Maia, Hyldon, Cassiano e Gerson King Combo, Banda *Black* Rio, Tony Bizarro,

dentre outros. Este grupo de músicos passam a criar as suas composições sob a influência da *soul music* norte-americana, cujas arranjos musicais apresentam referências da referida musicalidade, principalmente na chamada cozinha, assentada sobre a marcação da bateria e da linha de baixo, com ênfase também nos vocais. A aceitação da notação soul estadunidense em âmbito local passou a ser crescente. Edificam-se cenas nas grandes metrópoles brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre.

Assim, em todas essas cidades surgem empreendimentos difundindo a musicalidade soul em seu território, muito pelo fato do aludido gênero musical ter conquistado corações e mentes da juventude negra dessas localidades. Antônio Risério (1981) observou que a partir dessa musicalidade os jovens negros baianos passaram a se interessar pelas coisas que envolviam tanto a negritude quanto aquelas relativas ao seu cotidiano. Grosso modo, passam a tomar consciência de si e com isso conquistam a possibilidade de gerir esteticamente suas vidas. Segundo ainda o autor, camadas marginalizadas dessa juventude passaram a ter acesso a informações até então inéditas para elas, informações que chegam junto com a música soul e com o movimento *black* que com ela vem a reboque. Esta noção pode ser ampliada também para contextos como São Paulo e Rio de Janeiro.

Em São Paulo, as equipes de som tornam-se responsáveis diretas pela difusão e sucesso da *Black music* estadunidense em território paulistano, sendo as principais responsáveis pela entrada dos gêneros musicais negros estadunidenses na cidade a partir dos anos 1970. Estes empreendimentos decretam a formação de uma cena cultural-musical eminentemente negra em termos locais. As festas que realizam passam a difundir, do começo ao fim, somente músicas de artistas negros ligados a *soul music* norte-americana, momento em que James Brown reinava absoluto como principal estrela artística. A hegemonia do *soul* e do *funk* ao nível local torna-se notória. Na capital paulista os bailes se desdobram, coexistindo na cena celebrações de dois tipos: um que segue a orientação das “Orquestras Invisíveis” e outro pautado por um tipo de consumo musical negro segmentado, com predominância para o funk e o soul, eventos frequentados, sobretudo, por jovens. A influência da musicalidade soul na formação de cenas locais foi retratada por Vianna (1988) em seu estudo sobre o universo funk carioca, extremamente influenciado por essa cultura, a qual se disseminou de modo viral pelos subúrbios cariocas e pelo território da metrópole paulista em meados dos anos 1970.

Contudo, especificamente na cidade de São Paulo, delineiam-se formas distintas de bailes, cada qual apresentando na cena conteúdos próprios. Estas representam modos

dessemelhantes de fruir a festa: uma para jovens e outra para adultos. São bailes diferentes que passam a coexistir e a coabitar o mesmo cenário de lazer dançante noturno. Naquele momento histórico específico, os bailes orientados para o desfrute dos adultos não declinam com a ascensão da musicalidade *soul* na cidade. Em contrapartida, os bailes orientados para o desfrute dos jovens ganham força e crescente relevância na cena, passando a atrair verdadeiras multidões.

Apesar disso, os bailes dos adultos continuaram ativos e vívidos, apesar de os bailes de soul, organizados pelas novas equipes de som, tornarem-se hegemônicos devido à difusão massiva dessa musicalidade nas ambiências festivas que realizavam. As equipes de som passam a produzir grandes eventos por todo território da cidade, sobretudo incorporando em suas ambiências shows musicais com artistas locais, oferecendo mais uma opção de consumo cultural para o público afro-paulista. Assim, passam a reunir, de maneira crescente, uma grande quantidade de jovens aficionados nos respectivos enclaves em que realizam seus respectivos eventos, contexto em que a *Chic Show* é a equipe a alcançar maior êxito.

Para que todo esse cenário se conformasse e adquirisse a proeminência nas décadas seguintes, outros elementos foram fundamentais para delineamento do quadro: o fortalecimento dessas “equipes de som” não apenas como simples organizadoras de bailes, mas fundamentalmente como agenciadoras de eventos e espetáculos itinerantes no espaço urbano da cidade de São Paulo.

2.3 - Anos 80: o auge das equipes de som paulistanas

As equipes de som foram fundamentais para o aprofundamento do processo que conformou a cena musical vinculada aos bailes negros na cidade de São Paulo ao longo dos anos 1970. Alguns desses empreendimentos já existiam quando da ancoragem do movimento *black-soul-funk* na cidade em meados da aludida década. Muitos deles surgiram ainda no decurso da década de 1960. Segundo interlocutores desta investigação, os mais reconhecidos foram os bailes de grupos que se formavam em torno de um discotecário (DJ), em grande parte das vezes o seu eminente proprietário. Nessa toada, podemos citar importantes baileiros que atuaram na cena dessa década, como Eduardo, Amauri, João Boca Rica, Charles Team, Teixeira, Os Carlos, Tropicália, Ney Paulo, dentre outros. Estes sujeitos seguiram a lógica dos bailes dinamizados pela precursora “Orquestra Invisível” de Osvaldo Pereira, a qual atuou nesse palco até o ano de 1968. Claudia Assef (2003) em seu registro sobre o delineamento da profissão de DJ no Brasil chama a atenção nesse sentido:

Com a aposentadoria de Osvaldo e Daniel e a chegada de uma nova febre, o samba-rock, uma leva de equipes entrou na disputa pelo público *black* na São Paulo dos anos 60. Alguns grupos eram conhecidos apenas pelo nome do DJ principal, que já servia como referência de boa música. Os mais famosos foram Zé Carlinhos, Pedrinho, Edegar, Amauri, Edmur, Ademir Fórmula Um, Zé Negão, Natalício, Bolada e Chubby. Havia também algumas duplas de DJs (Eduardo & Amauri, Walter & Zé Carvalho, Kim & Luquinha) e versões jurássicas do que viriam a ser as equipes de baile *black* dos anos 70 (*Black Brothers*, Os Primus, Lancaster e Sacundim). O precursor Osvaldo abandonou a carreira de DJ no final dos anos 60, mas viciou no ramo cerca de vinte herdeiros, representantes da família Pereira. O primeiro mordido pelo vírus DJ foi o sobrinho, Zé Carlinhos, que começou como ajudante do tio e, nos anos 60, acabou se tornando um famoso DJ de *black*. Além de ter filhos DJs, como Tadeu – hoje um respeitado discotecário de nostalgia –, Osvaldo é tio de um ídolo da *Black Music*, Grandmaster Ney, que ficou conhecido como DJ da lendária equipe Chic Show (ASSEF, 2003, p. 25).

Aos olhos dos jovens da época, essas equipes atuantes desde os anos 1960 passaram a ser consideradas “velhas” e ultrapassadas, pois difundiam em suas ambiências, sobretudo, músicas antigas, onde predominava o *swing* americano e os ritmos orquestrados. Luizão, proprietário da equipe *Chic Show* – o mais importante empresário do ramo dos bailes afro-paulistanos – numa fala fornecida para o documentário dos Racionais MC’s, traz à tona a imagem das celebrações dançantes-festivas que gravitavam na órbita de certos empreendimentos ao final dos anos 1960, normalmente conhecidos por meio de seu discotecário-proprietário. Estas festas na década de 1980 vieram a ser rebatizadas como bailes “nostalgia”. Este sujeito ilustra o momento da seguinte maneira:

Quando eu era moleque, eu não sabia que existiam os bailes. O meu mano [Carlos] Família me deu um toque e falou assim “ô Luizão, vamos num baile?” Baile onde? Era um domingo, aí fomos num baile na [rua] Vinte e Quatro de Maio (no centro da cidade de São Paulo). Tinha um salão lá, no 8º andar [de um prédio]. Ah, legal, estava cheio, assim, umas 500 pessoas e era o baile do Amauri. O Amauri que fazia uns bailes nostalgia e eu era moleque, acho que tinha uns 15 ou 16 anos. (Luizão, proprietário da equipe Chic Show, DVD Racionais MCs 1000 Trutas, 1000 Tretas, 2006)

Luizão em sua fala destaca que a cena de bailes existentes difundia músicas antigas, pois “o Amauri que fazia uns bailes “*nostalgia*” [grifo meu] e eu era moleque”. As músicas antigas difundidas nessas ambiências posteriormente foram todas abrigadas sob o guarda-chuva do meta-gênero classificado de “samba-rock”. Assef (2003) também chama a atenção para a

reconfiguração dos bailes, devido aos empreendimentos antigos privilegiarem músicas que seguiam a linha “samba-rock, enquanto os novos, das equipes de som, aprofundam as experiências em torno do movimento *black-soul*, “com o desaparecimento das orquestras invisíveis, os discotecários dos bailes *black* dos anos 60 apostaram forte no rock, gênero que foi rebatizado na década de 80 como samba-rock. (ASSEF, 2003, p. 26). Mais adiante em seu texto, destaca:

Foi nessa época que o DJ de baile *black* começou a dar mais destaque a artistas negros em seus sets. “Jorge Ben e James Brown começaram a ganhar força nos bailes. Antes a música *black* era *white*: só se tocava artista branco nos anos 50, pondera Macari. O veterano Kim vai mais longe: “Se não fossem os discotecários, o Jorge Ben não existiria musicalmente”. Era o início da valorização da cultura *black*, que entraria com os dois pés na porta das grandes cidades brasileiras na década de 70 (ASSEF, 2003, p. 27).

Foi num evento realizado por um desses baileiros acima citados, Amauri, um pioneiro na cena musical negra paulistana, que o então jovem Luizão (com aproximadamente 16 anos) descobre e dá início a sua trajetória no universo dos bailes negros paulistanos, culminando na formação da equipe de bailes *Chic Show*, considerada na cena como a mais importante, por ter transformado a cena dos bailes de meados dos anos 70 ao início dos 90 com a massificação desses eventos devido a oferta de shows musicais em algumas de suas edições.

O baile de Amauri impactou Luizão desde o início. Por meio de depoimento, coletado em filmes documentários, é possível constatar o quanto as músicas veiculadas nesses espaços o impactaram. Inspirando-se nesses eventos e devido ao gosto nutrido pelas músicas neles veiculadas, Luizão monta uma equipe de som própria ao final dos anos 1960. O empreendimento nasce através da cooperação do grupo familiar, tendo a frente seus cinco irmãos. Inicialmente passou a realizar bailes animando festas residenciais no bairro de moradia, sobretudo em aniversários, casamentos, batizados, etc., de amigos próximos e familiares. Houve um grande esforço no sentido de realizar investimentos para aquisição de equipamentos de som e coleção de uma discoteca própria, já que no início, devido à escassez de recursos financeiros, havia a prática de se emprestar discos de parentes e pessoas próximas para serem executados nas festas.

Grande parte desses empreendimentos começou a sua atuação na cena de forma amadora. Eles procuraram seguir as trilhas abertas pelos fundadores do baile mecanizado nos

anos 1960, sobretudo aquela forma de baile delineada pela “Orquestra Invisível”. O modo de organizar, conduzir e de fruir do baile era a mesma, não havendo nenhum tipo de inovação em relação à estética dessa forma de ritual dançante, seguindo um curso delineado em seu momento de origem, formatado no final dos anos 1950.

Com o surgimento do movimento *black-soul-funk* na cidade de São Paulo, esse contexto do saber-fazer do baile mecânico paulistano se altera. Paulatinamente vai se dando a influência do modo de fazer bailes colocados em curso pelas equipes cariocas, voltadas para a difusão exclusiva da musicalidade negra afro-americana, naquele momento tendo o *soul* e o *funk* como principais elementos. Muitas equipes de som surgiram nessa nova conjuntura, enquanto outras, mais antigas, saíram de cena. Destas podemos citar as equipes Tropicália, Ney Paulo, Eduardo e Amauri, Ademir Fórmula Um, dentre outras. As que continuaram atuantes procuraram se adequar a nova realidade que se impôs, contudo, permanecendo atuantes no segmento do baile do qual germinaram, seguimento que nos anos 1980 veio a ser rebatizado com o nome de “nostalgia”. Esta forma de baile, com seus conteúdos, era vista como tributária dos eventos das “Orquestras Invisíveis”, por delinear a veiculação, difusão e consumo de músicas e práticas de convívio pautadas no passado.

Nesse contexto em que um novo tipo de baile coexiste junto ao antigo, a conjuntura ratifica as equipes de som como empreendimentos fundamentalmente comerciais. Estes empreendimentos passam a atuar de forma mais agressiva na cena do lazer dançante noturno devido à concorrência acirrada estabelecida num mercado promissor, em expansão por todo o território da cidade, em virtude da valorização da cultura negra erigida em torno da música. Assim, por intermédio de empresários arrojados e dinâmicos, nascem as principais e maiores equipes de som paulistanas. Destas destacam-se três: *Chic Show*, *Zimbabwe* e *Black Mad*. As duas últimas iniciam as suas atividades de forma precursora no cenário dos bailes de *soul-funk* em São Paulo por volta de meados da década de 1970, especificamente no ano de 1975. Essas equipes se voltam para a difusão exclusiva dos aludidos gêneros musicais em suas cercanias, fomentando a cultura a gravitar em torno da música soul na cidade. A esse respeito, Assef (2003) faz a seguinte alusão:

Em São Paulo, ela chegou com as equipes de baile, como a lendária *Chic Show*. Na capital carioca, entrou pela porta do movimento *Black Rio* e ganhou força com a profusão de bailes funk. No resto do país, seus ensinamentos e trejeitos foram difundidos pela TV, avalizados por dois novos ícones, Tony Tornado e Wilson

Simonal. Era a valorização da cultura negra batendo à porta da década de 70 (ASSEF, 2003, p. 43).

Especificamente na cidade de São Paulo, o movimento *black-soul* foi colocado em curso pelas equipes *Zimbabwe* e *Black Mad*. Interessadas na musicalidade soul, seus principais expoentes, Willian e Maurício respectivamente, fundam um movimento para disseminar a cultura edificada ao redor da musicalidade *soul* estadunidense pela cidade. Convidam outras equipes, alicerçadas sobre esse ideário e criam o movimento intitulado “*Company Soul*”. Esta associação acolhe um grupo de equipes difusoras apenas da musicalidade soul estadunidense.

A *Chic Show*, por outro lado, por já ter alguns anos de estrada, pois fundada na virada dos anos 60 para os 70, trazia na bagagem o legado dos bailes das “Orquestras Invisíveis”. Seus proprietários se espelharam nos eventos de Eduardo & Amauri, bailes de maior sucesso no período, dos quais eram assíduos frequentadores. Tanto Willian (da equipe *Zimbabwe*) quanto Maurício (da equipe *Black Mad*) igualmente compareciam com regularidade nesses bailes, além dos encontros dançantes de Teixeira e de João Boca Rica, realizados respectivamente nos salões de recreações do Aristocrata Clube e no Maison Suisse da Bela Vista. O fato em si ilustra processos de contaminação e influências recíprocas, pois os empresários que realizam eventos dessa natureza são oriundos de dentro do universo dos bailes. Isto denota que antes de se aventurar no ramo, o sujeito frequentava bailes de outros organizadores. A esse respeito, o antropólogo Hermano Vianna (1988), em seu trabalho sobre o mundo funk carioca, faz a seguinte observação:

É possível constatar que a maioria dos donos de equipe surge de dentro do “mundo dos bailes”, sendo frequentadores desse tipo de festa antes de encará-lo como um negócio. Existem algumas vagas acusações contra pessoas que “chegam de fora”, “não entendem nada de baile” e montam equipes “só pensando no dinheiro”. Não tive contato com esses arrivistas. Quase todos os donos de equipe com quem conversei continuam morando no subúrbio, ou mesmo em favelas. Alguns passam a viver relativamente bem, tendo casa própria, carro e dinheiro bastante para reinvestir em discos e novas aparelhagens (VIANNA, 1988, p. 40-41).

A situação paulistana não foge a essa regra. Assim, não foi novidade o fato de seu principal membro proprietário, Luizão, ter surgido de dentro do mundo dos bailes, como nota Vianna para o caso carioca. O dono da equipe *Chic Show* foi bastante influenciado pelas celebrações de Eduardo & Amauri, um dos principais eventos voltados para a comunidade afro-paulistana que se realizava na virada dos anos 1960 para os 1970. Conversei com alguns

interlocutores da pesquisa sobre esses eventos. Boa parte deles ainda são discotecários e organizadores de eventos em atividade. Não se tem qualquer registro iconográfico e mesmo escrito a respeito desses encontros, a não ser aqueles de caráter mnemônico. Por meio de depoimentos desses interlocutores pude constatar que tais celebrações dançantes se realizavam numa sala estabelecida no 8º andar de uma edificação localizada na Rua Vinte e Quatro de Maio, importante reduto negro no centro da cidade de São Paulo, notadamente onde se encontra as “Grandes Galerias”.

Os bailes de Eduardo e Amauri eram realizados aos finais de semana, notadamente às sextas-feiras e aos sábados. Adotavam tanto a trilha sonora quanto o saber-fazer dos encontros nos moldes das “Orquestras Invisíveis”. No período esse baile era bastante conhecido, sendo um dos mais frequentados pelos afro-paulistanos. Neles se difundiam muito *jazz swing* e ritmos orquestrados diversos, de Glenn Miller a Osibisa (Who’s got the paper). Essas celebrações inspiraram o então jovem Luizão a fundar a sua própria equipe de som, devido ao gosto nutrido pelo tipo de música executada nessa ambiência festiva.

Numa conversa informal travada com Tony Hits, interlocutor da pesquisa e importante personagem na cena dos bailes do gênero nostalgia, obtive a informação de que Luizão apreciava essas festas, frequentando-as assiduamente. Na ocasião Tony Hits me mostrou um pequeno encarte de divulgação de suas festas que contém uma imagem que representa os bailes realizados nos anos 1960. O material é um documento de grande valia, pois é um registro iconográfico de um baile de Eduardo & Amauri no final dos anos 1960. Nesse retrato, enquadrado ao centro da imagem, aparece Luizão, proprietário da equipe *Chic Show*, defronte ao palco em que estava instalado o DJ e o respectivo equipamento de som por ele manejado. A ilustração reflete o modo concentrado com que Luizão observa o entorno da festa, uma vez que parece estar totalmente afetado e absorvido pela atmosfera do evento, pois absorto em meio aos dançarinos, observando não só a *performance* do discotecário, mas todo entorno festivo. Através desse quadro podemos conjecturar que não foi à toa que o proprietário da *Chic Show* mergulhou a fundo na atividade de produção de bailes, pois delineia um processo de contaminação viral dos sujeitos pelos eventos. O fato denota que este sujeito foi afetado pelo desejo de realizar bailes, devido ter sido influenciado pela experiência pessoal de ter frequentado os bailes d Eduardo & Amauri ao final dos anos 1960.

Tony Hits, na atualidade, divide a sua prática profissional entre a atividade como DJ, a de vendedor de discos e como produtor cultural. É proprietário de uma loja de discos na região central da cidade de São Paulo. A seu respeito, Assef (2003) nos traz a seguinte definição:

Tony Hits é ex-discotecário e dono da equipe Clássicos da Nostalgia. Ele também é proprietário do Sebo Tony Hits Discos, um dos melhores acervos de música *black* do país, situado dentro do salão de baile Green Express, na avenida Rio Branco em São Paulo (ASSEF, 2003, p. 26).



Tony Hits e Gringo.



Loja de Tony Hits, galeria Boulevard, centro de SP.

Fotografias de Pedro D'Allevedo, 2017

Hoje seu estabelecimento não se situa mais no salão Green Express, estabelecendo-se em um novo endereço, também no centro da cidade. O seu ponto comercial é especializado na transação de discos de vinil de artistas da cultura negra (compra e venda), nacional e internacional, especificamente do gênero classificado na cena festiva dos bailes como samba-rock. A maior parte do material ali transacionado é usada. Muitos desses discos estão fora de catálogo, contudo apresentam bom estado de conservação. Ali negocia-se uma multiplicidade de títulos, todos gravados em disco de vinil, sobretudo aqueles que possuem faixas musicais difundidas nos bailes realizados no passado, especificamente naqueles das décadas de 1960 a 1980. Se o título for considerado raro, o valor de revenda pode chegar a atingir preços inimagináveis para o mercado. Além disso, sua loja tornou-se importante para a investigação porque ali é um local estratégico no circuito delineado na cena pelos bailes. No interior desta loja é comum se deparar com a presença de importantes personagens da cena, como DJs e produtores, e com eles estabelecer inter-relações, muito disso devido ao fato de o entorno funcionar como um “pedaço” para os aficionados da cultura do baile, principalmente para aqueles que apreciam o gênero musical classificado como “samba-rock”. Eles acessam o local para transacionar discos e equipamentos de som específicos para DJs e também aparelhos de

som residenciais antigos [vintage] (compra e venda), efetuar a divulgação das respectivas festas por meio da disponibilização de *flyers* e *folders* no local, além do estabelecimento da sociabilidade que propicia rever os amigos e com isso manter estreitos laços afetivos com velhos conhecidos.

Retomando a história da equipe *Chic Show*, vale dizer que Luizão, seu proprietário, em aproximadamente cinco anos tornou-se o principal empresário da cena do entretenimento dançante negro em São Paulo. Ele, ainda hoje, é considerado por muitos dos interlocutores da investigação como o principal agente da cena, pois foi o sujeito que “revolucionou” o cenário dos bailes negros na cidade. Possuidor de bom tino comercial, Luizão voltou as suas atividades mais para o lado econômico dessa forma de lazer dançante, ampliando as possibilidades de negócios nessa esfera. Com o crescimento de seus bailes, promoveu a contratação de artistas para neles se apresentar, oferecendo uma atração a mais às suas festas; como o sucesso e consequente aumento de prestígio, fundou casas noturnas próprias; ganhou horários em rádios comerciais, desenvolvendo programas musicais para a comunidade negra paulistana; abriu um selo discográfico (gravadora), a qual produziu os principais artistas emergentes do meio negro em meados dos anos 1980, notadamente artistas de pagode e rap. Nesse contexto, tornou-se o principal empresário negro a atuar nesse ramo da economia do entretenimento noturno dançante e musical paulistano. Junto com sua equipe de som, a *Chic Show*, revitalizou a ambiência dos bailes, popularizando-a no decorrer da década de 1970, quando combinou os bailes aos shows musicais. Passou a ser *chic* assistir a shows nos bailes. Desse modo, esse ator não só foi um dos principais agentes a redimensionar a cena festiva local no sentido de leva-la ao maior número de pessoas possível, mas tornou-a conhecida por todo o Brasil e no exterior, notadamente por ofertar nos bailes atrações artísticas de reconhecimento nacional e internacional.

2.4 - Duas cenas de bailes: uma para jovens e outra para adultos

Diante desses aspectos, em meados dos anos 1970, com o advento da cultura em torno do movimento *black-soul*, os bailes paulistanos se desdobraram em dois gêneros, os quais passam a apresentar diferenças e semelhanças. Os bailes de *soul* se projetaram sobre um público eminentemente jovem, em razão da segmentação musical apresentada em suas adjacências. De olho nesse novo mercado que vem a tona com a musicalidade soul norte-americana em meados dos anos 1970, a equipe *Chic Show* adota uma nova estratégia de atuação no mercado. Amplia seu raio de ação na cena com a fundação de uma outra equipe de som, organizada e estruturada para atuar exclusivamente na esfera dos bailes nostalgia. Esta equipe foi nomeada de

“*Musicália*”, em alusão a equipe Tropicália, atuante nos anos 1960, a qual fica sob a responsabilidade gerencial de Carlos Família.

A *Chic Show* em parceria com coirmã *Musicália* se profissionalizam. Montam uma estrutura organizacional-burocrática nos moldes de uma empresa, a qual funciona no sentido de atuar de forma agressiva no mercado festivo e dançante negro paulistano no sentido de abocanhar uma maior fatia do mercado que se delineava naquele momento (meados dos anos 1970). Ambos os empreendimentos incorporam *know how* para a realização não só de bailes, mas igualmente grandes eventos. Lançam mão de um tipo específico de conhecimento e um saber prático, permitindo à equipe atuar de modo profissional na cena dos bailes. Ambiciona-se atingir a maior parte possível do público afrodescendente, tanto jovem quanto adulto. Desse modo, o saber-fazer edificado em torno dessas reuniões dançantes transforma-se para tornar possível o acolhimento de grande público. Influenciadas pelas equipes de som do Rio de Janeiro, as equipes de som paulistanas adotam os mesmos procedimentos daquelas. Passam a utilizar grandes e potentes equipamentos de som, necessários para sonorizar ambientes espaçosos. As caixas acústicas, antes espalhadas ao longo do salão, são reposicionadas, sendo alocadas nas laterais do palco e distribuídas em duas grandes colunas verticais. Além disso, o DJ, antes escondido atrás de cortinas e atuando sentado, é deslocado para o centro da cena, realizando sua *performance* em pé e diante do campo visual da audiência. Todavia, altera-se igualmente a configuração do *setup* (disposição dos equipamentos do discotecário). Neste momento, passa-se a utilizar um par de toca-discos, acompanhados de um misturador de mídias (na atualidade *mixer*). Este aparelho permite ao DJ efetuar a passagem das músicas de modo dinâmico, eliminando os intervalos de silêncio por meio da colagem de faixas musicais, o que possibilita a rápida transição entre as trocas dos discos. O processo possibilitou não só a sobreposição das faixas e a criação de certas paisagens sonoras, mas, sobretudo, o desenvolvimento técnico do DJ, um dos mais importantes personagens não só do universo dos bailes paulistanos, mas das cenas juvenis da atualidade de um modo geral.

Os potentes equipamentos de som, juntamente com o DJ, passam a fazer parte do campo de visão do público frequentador. Todos os artefatos materiais e imateriais que envolvem o saber-fazer do baile afro-paulistano devem ser mostradas ao público, no sentido de se produzir uma atmosfera festiva de prazer e êxtase. Da ausência passa-se para uma presença declarada: o mostrar e se mostrar fazendo simultaneamente. O baile transforma-se numa grande vitrine, promovendo em todo o momento de realização da festa um jogo ininterrupto de olhares estabelecido entre os presentes, o que faz com que todos os sujeitos sejam simultaneamente

atores e plateia. Mostrar ao público os equipamentos de som, a iluminação e a totalidade dos recursos materiais mobilizados para realizar o baile torna-se sinônimo de poderio econômico. Este fato, de certo modo, torna-se reflexo do estabelecimento hierarquias na cena, haja vista que as atividades desenvolvidas se ancoram em relações de poder e adoção de certas estratégias, as quais passam a visar a busca de êxito na relação competitiva que se estabelece entre os empreendimentos dessa natureza. A estrutura apresentada por qualquer equipe de som em certo sentido torna-se parte integrante de toda a ambiência festiva. Sua função é a de impressionar o público através de uma quantidade infinita de luzes piscando sobre o palco e sobre a pista de dança. A questão da tecnologia disponibilizada nessas ambiências torna-se demarcador importante para se medir o sucesso da festa, bem como a expectativa em relação ao retorno dos investimentos empregados na sua produção. Vianna (1988) observou essa dinâmica nos bailes cariocas, descrita na investigação que realizou a respeito dos bailes de funk no Rio de Janeiro. Segundo o autor,

As equipes acham importante impressionar os dançarinos mostrando seus amplificadores, com inúmeros botões, ponteiros e luzes piscando. Isso faz parte da competição entre elas, que sempre disputam o título de melhor aparelhagem, maior potência (VIANNA, 1988, p. 36).

Sendo assim, tudo e todos que compõem a ambiência que envolvia os bailes, a partir de então, estão ali para ver e, sobretudo, serem vistos, principalmente em relação às tecnologias utilizadas para a sua realização. De modo geral, há uma mudança de foco, pois se passou a estar no baile para *ouvir*¹⁸ e ser afetado por toda a atmosfera que o envolve. As equipes criam uma nova ambiência, a qual passa a dar mais visibilidade aos atores e aos objetos. De certo modo, erigem-se sistemas de contrapesos que visam dar equilíbrio ao todo, pois as equipes de som passaram a competir entre si por meio da estrutura disponibilizada nos bailes como forma de atrair maior público.

Nesse contexto, torna-se comum, e até mesmo desejável, que esses empreendimentos, simultaneamente comerciais e de lazer, acirrassem a concorrência entre si pela disputa do público frequentador. Equipes como a *Chic Show*, a *Zimbabwe* e mesmo a *Black Mad* tornaram-se, em curto espaço de tempo, as maiores equipes de som a atuar no contexto urbano paulistano. Cada qual, naquele momento histórico específico, tinha a capacidade de mobilizar algo em

¹⁸ Segundo Valente (2002) ouvir e ver de modo simultâneo.

torno de cinco mil dançarinos para o entorno dos bailes que realizavam de forma regular e reiterada.

Ao longo dos anos 1970, esse mercado se expandiu de modo significativo e como uma grande onda varreu praticamente todo o território urbano paulistano. Tal fenômeno fez com que esse tipo de baile, obedecendo a uma segmentação em termos raciais e musicais, fosse também ofertado em cidades do interior paulista, como Campinas, Santos e Limeira. A esse respeito, o trabalho de Rodrigues da Silva (1983) é esclarecedor. Mas voltando as equipes de som paulistanas, tornou-se notório que esses empreendimentos do lazer colocaram em curso uma forma de entretenimento dançante que mobilizava muitos jovens, os quais passaram a fazer uma multiplicidade de itinerâncias pelo espaço urbano paulistano no desejo de participar dos eventos sob sua responsabilidade.

As equipes de som paulistanas praticamente apresentavam as mesmas características estruturais. No fundo, elas apresentavam mais semelhanças que diferenças. As diferenças praticamente se erigiam em torno do grau de investimento de recursos financeiros aplicados nos eventos que realizavam. As semelhanças, por sua vez remetiam à forma de estruturar o baile, haja vista que obedeciam a uma mesma lógica. Antes de entrar no contexto que envolve as especificidades das equipes de som, torna-se importante enfatizar o fato de elas serem resultado de ações entre familiares e amigos próximos. Estruturaram-se a partir de uma rigorosa divisão do trabalho, cujos mecanismos que as colocam em funcionamento são acionados a cada baile organizado, momento em que cada membro exerce uma função específica para o bom funcionamento de toda a engrenagem.

Assim, existiam sujeitos encarregados pela execução de tarefas específicas. Cada qual exercendo uma função. Praticamente todas as equipes apresentavam essa estrutura organizativa. Normalmente, o responsável pela escolha e locação do espaço de realização do baile era feita pelo proprietário ou sócio majoritário do empreendimento. Como a maioria dessas empresas eram de caráter familiar, havia sempre um encarregado por esse encargo. Os demais dividiam outras funções, como a divulgação da festa, o cuidado com a coleção de discos, dos equipamentos de som e iluminação etc., bem como a contratação da brigada de trabalho (funcionários) a executar determinados serviços no baile, como segurança, bilheteria, chapelaria, bares, e controles diversos.

Dentro de toda essa estrutura, talvez o cuidado com os equipamentos de som e com o repertório musical (a coleção de discos) tornou-se central. Para tanto, como já mostrou Vianna

em seu estudo sobre os bailes funk carioca (1988), um fato óbvio os perpassava e que podiam ser observados também no contexto paulistano: a impossibilidade de se realizar uma festa sem um equipamento de som dimensionado para tanto. No decorrer das décadas de 1970 e 1980, houve a necessidade crescente do emprego de grande potência para sonorizar os ambientes locados, pois grande parte desses espaços era de enormes dimensões, pois o intuito era o de acolher grande público, sendo, portanto, locais em que os bailes passaram a ocorrer de modo reiterado.

O fato das equipes paulistas, naquele momento histórico específico, investirem pesado em equipamentos de som, principalmente a *Chic Show*, ocorreu a partir do ano de 1976, tendo em vista a equipe passar a realizar bailes-shows de modo reiterado (uma vez por mês) no ginásio poliesportivo da Sociedade Esportiva Palmeiras, espaço de grandes dimensões cuja capacidade de lotação chegava a atingir o número variável de 15 a 20 mil aficionados. Félix (2005), por exemplo, entende que esta equipe de som lançou mão desse expediente (o show artístico musical no baile) para “abrilhantar” ainda mais os seus eventos, sendo uma forma, inclusive, de fazer frente as suas concorrentes nesse mercado complexo e competitivo a envolver o lazer dançante afro-paulistano.

As equipes de som paulistas, diferentemente das equipes cariocas, tinham o seu *staff* definido e definitivo, tal qual uma empresa nos moldes capitalistas. Segundo Vianna (1988), as equipes cariocas contratavam os seus colaboradores por festa. Ao contrário, as equipes paulistas adotaram o procedimento de ter todo o seu *staff* pré-definido e fixo, para a qual os envolvidos desempenhavam atividades com exclusividade, principalmente os DJs. A estrutura funcional das equipes paulistas era composta por DJs, iluminadores, carregadores, bilheteiros, promoters, seguranças, faxineiros etc. A exceção à regra ficava por conta do técnico de som, contratado apenas quando da realização de grandes eventos, tais como os bailes-shows no Palmeiras. Este fato era recorrente devido tais eventos demandarem o emprego de muitos equipamentos de áudio, implicando a necessidade da utilização de um técnico para ligar e reparar, caso fosse necessário, todo o arsenal eletroeletrônico disponibilizado na sonorização do ambiente da festa. De certa maneira, a totalidade do aludido *staff* não tinha qualquer contrato empregatício formal com esses empreendedores e suas respectivas empresas. Eram contratos informais que geravam alianças e lealdades. Félix (2000) classificou esse quadro funcional como *free lancers*. Todos esses profissionais eram pagos pelos serviços realizados sempre ao final de cada baile. Essa ainda é uma prática comum entre os baileiros paulistanos, a qual existe há muito tempo persistindo ainda nos dias atuais. Muitos desses baileiros – empresários do lazer que

transformaram uma forma de diversão em lucro –, ao longo do período de existência desses empreendimentos se confrontaram com demandas trabalhistas, desdobradas desse tipo de prática. Alguns chegaram a perder as suas equipes como forma de pagamento de indenizações trabalhistas, as quais comprometeram significativamente os ativos do empreendimento. Há o caso em que um influente empresário da cena dos bailes foi obrigado a se desfazer de sua equipe de som para quitação de uma dívida trabalhista, contraída nessas condições, inclusive sendo proibido de utilizar o nome fantasia do empreendimento para realizar novos eventos.

2.5 O DJ no baile

No centro desse complexo contexto estava inserido o DJ, talvez o principal e o mais importante personagem no cenário do baile. De certo modo, esse sujeito não tinha nenhuma autonomia ante a equipe de som, sua empregadora, uma vez que se vinculava a esse universo de maneira informal. Havia na cena poucos DJs formalmente contratados por essas empresas e que não mantinham laços familiares com seus proprietários. Com o crescimento exponencial dos bailes no decurso dos anos 1970 e 1980, profissionais de fora do grupo familiar precisaram ser admitidos. Nessa lógica se enquadram os DJs Carlinhos, Grandmaster Ney e Easy Nylon, contratados pela *Chic Show* em troca de bons salários. Estes sujeitos nos servem de exemplo pelo fato de serem “de fora” da rede de parentesco que perpassa a maioria das equipes de som.

Estes sujeitos foram contratados não apenas pelo conhecimento técnico, mas também devido ao reconhecimento crescente que o DJ passou a ter na cena. Em torno de seu nome são seladas alianças e lealdades. Nesse momento funcionam como um importante mecanismo de atração de público para o baile, pois em meados dos anos 1980 esse profissional passa ser visto pelo público como um artista, assumindo igualmente a condição de *pop star*. Além disso, tais DJs alcançaram um elevado grau de *status* na cena devido ao grande reconhecimento do público ante a sua *performance* na condução dos toca-discos, haja vista que esse sujeitos dominam as técnicas de mixagem e *scratch*, respectivamente executadas por meio da sobreposição de faixas musicais e efeitos sonoros produzidos pelo arranhar das superfícies dos discos em movimentos intermitentes de vaivém.

Devido a esse fato, esse profissional dos toca-discos – e isto fica evidente por conta desse aspecto –, não detinha ante as equipes de som qualquer autonomia apresentada na atualidade. Ao contrário dos dias que correm, o profissional encarregado de conduzir os toca-discos nos eventos a cargo das equipes de som ficava totalmente eclipsado ou encapsulado dentro delas, por manterem um tipo de vínculo muitas vezes fundamentado nas trocas de

favores e em lealdades ao coletivo, ou seja, à equipe de som. Muito disso ocorria porque as ações desse agente estavam orientadas e pautadas por relações afetivas, muitas vezes involucradas pelo prestígio, afinidade, amizade e pelo glamour e *status* de se pertencer àquele coletivo que a equipe de som representava e congregava. O que prevalecia na ambiência do baile era a própria equipe de som. Aqui o indivíduo era totalmente esvaziado de sentido e por isso estava completamente absorvido pelo grupo de interesse. O DJ era um simples coadjuvante ante a equipe, entretanto angariando maior notoriedade pelo fato de manter um contato estreito com a plateia no baile. Nesse momento, principia-se trocas de energias e vibrações devido a partilha de gostos e sentimentos, as quais permitem à audiência atingir a certas sensações e emoções pelo prazer do estar-junto na fruição de uma festa movida a música e dança.

Em boa parte dos casos observado nesta investigação, os empresários proprietários das equipes de som, em seu momento inicial, assumiam as funções de DJs. Devido ao empreendimento se constituir por meio de ações entre amigos e/ou familiares, era comum a alguns dos proprietários encararem essa função com mais determinação. Na *Chic Show*, por exemplo, Luizão iniciou as atividades da e na equipe ocupando esse posto. Entretanto, com o crescimento da associação como empresa refletido no consequente potencial em realizar festas, outros dois irmãos abraçaram a função com seriedade, encarando-a efetivamente como profissão. Foram os casos de Kitão e Macun, os principais DJs da equipe de fins dos anos 1970 ao início dos 1990. Nesta mesma lógica se enquadram Willian, proprietário da equipe Zimbabwe e Maurício da *Black Mad*. Ambos eram DJs das organizações que dirigiam antes de transmitirem a função para outros sujeitos, devido a necessidade de dedicação quase exclusiva ao lado comercial e organizacional das respectivas empresas.

As equipes de som paulistanas seguiam os mesmos conceitos e procedimentos das congêneres cariocas. Vianna (1988) chamou a atenção a esse respeito do modo como o DJ era encarado por esses empreendimentos comerciais de lazer dançante quando este emergia como um simples funcionário da equipe de som. Nesse contexto, o antropólogo paraibano observou que:

Às vezes, um dos donos da equipe é o DJ ou, como é mais comum, já foi DJ. Outras vezes o discotecário é exclusivo da equipe, só podendo tocar em suas festas. Geralmente o DJ recebe o seu dinheiro no final do baile. Como discotecário não é ainda uma profissão regulamentada, não existe nada de legal nessas transações. A quantia paga ao DJ varia de baile para baile, dependendo do local, da equipe, do DJ, do preço do ingresso (VIANNA, 1988, p. 36).

Dentro do contexto ilustrado pela citação acima, observa-se que as equipes de som atuantes em São Paulo não fugiam a essa regra. Boa parte delas possuía os seus próprios DJs. Na atualidade, os agentes encontrados nessa condição são tratados na cena pelo pseudônimo de “residentes”. Como dito anteriormente, estavam numa qualidade subalterna ante o empresário proprietário da equipe, haja vista o coletivo (o empreendimento) erigir-se como empresa. Esta se constituía num projeto comercial cuja atuação estava orientada para o lazer dançante, com finalidade única e exclusiva de busca do lucro, a ser reinvestido em futuras ações e transações. Não havia qualquer preocupação de cunho político, voltada para a conscientização da raça em relação aos problemas enfrentados na vida cotidiana. Na verdade, nunca houve. O baile negro paulistano sempre se constituiu como um espaço voltado exclusivamente para a diversão, apesar do seu enorme potencial aglutinador racial, conforme pontuou Rodrigues da Silva (1982).

Ao contrário do que afirmam os estudiosos da cultura *e-music* que enfatizam o fato dessa cultura ter tirado o DJ do ostracismo, elevando-o à condição de *popstar*, os DJs de *black music*, no caso os profissionais que desempenhavam essa função nas equipes de som, já viviam essa condição desde meados dos anos 1970. Estes atores, desde aquela época, vêm desempenhando as funções técnicas que o cargo requer executando *performances* posicionados na parte central do palco e de frente para audiência, fato que lhe possibilita interagir com o público e ao mesmo tempo controlar os ânimos, a energia e a fruição da pista de dança. Ademais, cabe lembrar, que nos anos 1970, nos Estados Unidos, já despontavam DJs do incipiente movimento *hip hop* que destilavam as suas técnicas de *scratch* ante ao olhar da audiência. O fato foi determinante para a consolidação do *turntablism* contemporâneo, importante gênero que desenvolve a técnica e a partir do qual se disseminou toda a cultura que entronizou o DJ como o principal personagem das culturas de *Club* da atualidade.

Sem sombra de dúvida, todas as três equipes de som anteriormente citadas são lembradas pelo público frequentador como equipes de grande porte. Até hoje elas estão no imaginário do público frequentador como realizadoras de eventos memoráveis, pelo fato de que elas produziam e concretizavam grandes festas ao sabor e gosto de seus aficionados. Por tal motivo, todas, sem exceção, tinham condições de fazer vários bailes simultâneos, o que comprova que, em alguma medida, possuíam uma *expertise* e uma excelente estrutura para tanto. As equipes de som enquanto empresas comerciais do ramo do lazer dançante possuíam a capacidade de incorporação, pois desde o início procuraram combinar máquinas e humanos. Esta associação tornou-se fundamental e necessária para que fosse possível realizar vários

bailes na mesma data, tanto em distintos locais quanto em diferentes regiões do município e cidades do interior do estado, transcendendo as fronteiras de seu contexto de origem.

A *Chic Show*, por exemplo, bem como a *Zimbabwe* e a *Black Mad*, chegaram a organizar, na mesma data e horário, bailes em todas as regiões do município de São Paulo, notadamente aquelas cinco regiões demarcadas no mapa cuja composição delineia o perímetro urbano da cidade: centro, zona norte, zona sul, zona leste e zona oeste. Essas equipes atravessaram os anos 1970 e grande parte dos anos 1980 com bastante prestígio, alcançando um *status* até então inimaginável ante a comunidade afro-paulistana. Este fato remete a questão desses empreendimentos serem ainda hoje lembrados afetivamente não somente pelo público, mas também por muitos artistas em letras de músicas, como no caso de Thaíde e DJ Hum na música “Sr. Tempo Bom” e a banda musical Vitrola 70, que descreve esses empreendimentos na música “Suinga”. Além disso, deve ser destacado o fato dessas equipes terem sido promotoras de uma infinidade “bailes-shows”, oferecendo a audiência artistas renomados da raça negra de caráter nacional e internacional.

A *Chic Show*, por exemplo, a partir do ano de 1976, passou a realizar mensalmente, conforme observado por Magnani (1984), um baile-show no ginásio esportivo da Sociedade Esportiva Palmeiras, oferecendo ao público a apresentação ao vivo de um importante artista. Para ser possível ter uma ideia aproximada da dimensão desses bailes, nessas ocasiões chegavam a reunir algo em torno de 15 a 20 mil dançarinos, dependendo da atração a se apresentar. O primeiro artista a inaugurar essa combinação de baile e show musical foi Jorge Ben. Existem relatos a afirmar a presença maciça da juventude negra nesse evento, cujo comparecimento alcançou aproximadamente 18 mil dançarinos, sendo um dos maiores públicos contabilizado por esses bailes. Pelo palco do Ginásio do Palmeiras passaram muitos artistas da raça negra, locais e internacionais. Deste seleto grupo, podem ser citados Jorge Ben, Gilberto Gil, Carlos Dafé, Hyldon e Cassiano, Djavan, Sandra de Sá, Tim Maia, além de James Brown, Jimmy Bo Horne, Kurtis Blow, Too Short, Cheryl Lynn, Whodini, Earth, Wind & Fire, Roger e banda Zapp, Shaba Hanks, Ini Kamoze, dentre muitos outros. Esses bailes atraíram para as suas cercanias verdadeiras multidões, fazendo da *Chic Show* a maior equipe de bailes de São Paulo, obtendo reconhecimento inclusive no exterior.

Algumas narrativas postas em curso nesta cena às vezes assumem a perspectiva de um relato fantástico. Existem certas histórias a perpassar praticamente todas essas equipes de som paulistanas. Na prática são anedotas que gravitam no universo dos bailes *black* paulistanos.

Algumas delas dizem respeito à exclusividade em relação a determinadas músicas e discos, cujos rótulos ou capas eram alterados ou mesmo apagados para que determinada canção ou artista fosse um tipo de posse exclusiva. Essa exclusividade constituía-se numa espécie de *marketing* a funcionar no sentido de atrair sempre mais público para as adjacências do baile, haja vista que aquela música era difundida por essa equipe e em seu baile. Nem mesmo as estações de rádios de FM voltadas para o segmento *black* possuíam as faixas musicais que eram executadas nos bailes pelas equipes de som. Esse fato levou alguns desses empreendimentos para dentro das emissoras de rádio de FM, possuindo programas semanais. A *Chic Show* foi precursora nesse sentido, tendo programas inicialmente na Rádio Bandeirantes FM. A ela seguiu-se posteriormente pela Zimbabwe e a *Black Mad*. A *Chic Show* possuía um horário na grade de programação da rádio às quartas-feiras a noite e aos sábados a tarde. O horário de sábado era destinado as músicas românticas, cujo programa intitulava-se “*Black in love*”. Posteriormente a *Zimbabwe* e a *Black Mad* também conseguiram um horário na rádio, de modo a tornar Bandeirantes FM na primeira rádio da banda de frequência modulada (FM) do dial do rádio a seguir a linha de difusão orientada para a *black music*. Alguns anos depois, essas equipes perderam espaço nessa rádio, dando continuidade em sua programação musical em outras, tais como a Rádio Imprensa, a Nova FM e posteriormente a 105FM. Com o declínio dos bailes nos anos 1990, em consequência o espaço nas rádios diminuiu o que de certo modo ajudou o baile negro a perder público devido ao estreitamento de um importante canal de mídia e divulgação desses eventos.

Disputas acirradas em torno da exclusividade musical, na compra e na negociação de discos de vinil e na divulgação dos eventos (colagens de cartazes *lambe-lambe* pela cidade, distribuição de “*circulares*”, hoje “*flyers*”), comumente terminavam em confrontos. Ouvi no campo algumas histórias a esse respeito. Conta-se que uma equipe colava os seus cartazes no formato *lambe-lambe* em muros e paredes localizados nas principais vias públicas da cidade e a equipe concorrente passava “na sequência” colando as suas grandes papeletas por sobre os cartazes do rival, cobrindo-os por completo, inclusive aproveitando a cola utilizada no processo de aderência para afixar os seus. Brigas nesse sentido foram bastante comuns. Elas se originavam em torno dessa acirrada disputa pelo mercado de reuniões dançantes na cidade. Existem, ainda, histórias que são contadas como causos. Estas envolvem determinados sujeitos, enviados aos Estados Unidos para a aquisição de exclusividades musicais. Na viagem gastavam os recursos das equipes com turismo, diversão e lazer na terra do Tio Sam, não comprando disco algum, retornando ao Brasil de mãos abanando e, o que é pior, pela via da deportação.

Existem outras ainda que gravitam em torno da contratação de artistas para o baile. Certa vez, um artista de renome (Tim Maia) fechou um contrato verbal com uma equipe e na semana de sua apresentação cancelou o contrato, mesmo tendo sido feita toda a parte de divulgação e venda de ingressos do espetáculo, para ir se apresentar no baile da concorrente, realizado no mesmo dia e hora. Do ponto de vista do referido artista, o fato envolveu relações pessoais e, em certo sentido, o pagamento de uma dívida que envolvia, sobretudo, lealdade e gratidão. Essas disputas implicavam a emergência de conflitos reais e simbólicos no universo dos bailes afro-paulistanos, uma vez que essas arengas fortaleciam ou enfraqueciam as partes envolvidas no processo.

Os bailes produzidos pelas equipes de som, de um modo geral, implicavam a conformação de espaços de diversão acessados única e exclusivamente para a busca e obtenção de prazer. Ou seja, obtenção de sensações e emoções ausentes no transcurso da vida diária. O baile por si só se opõe ao mundo do trabalho, pois aos olhos dos frequentadores se estabelecem relações sociais pautadas no afeto, equidistantes das coerções e das práticas hierarquizadas e racializadas que estruturam a vida cotidiana. Nesses momentos que colocam em pausa o cotidiano, como já dito, o baile fundamenta-se como refúgio na selva, um lugar em que se vivenciam e se experimentam sentimentos de segurança e prazer no e pelo corpo e relações sociais horizontalizadas.

Entretanto, o fazer a festa também envolvia, e ainda hoje envolve, muito trabalho e energia física e emocional. Acima de tudo porque é encarado pelos empresários e donos das equipes de som como um bom “negócio”, portanto produzindo certos estresses que uma prática econômica demanda. O baile erige-se no ramo do lazer, abarcado por um mercado dinâmico em expansão ante a quantidade de ofertas disponibilizadas no meio social. A rigor, o baile produziu não apenas lazer aos seus aficionados, mas uma pequena classe média negra que não concentrou esforços para construir uma cena cultural e musical de aproximadamente sessenta anos.

No início dos anos 1980, os bailes realizados pelas equipes de som no espaço urbano paulistano eram tão impactantes que chegaram a chamar a atenção do antropólogo paulista José Guilherme C. Magnani. O antropólogo teve a oportunidade de observar alguns desses eventos no trabalho de campo que redundou na investigação intitulada “Festa no pedaço”, publicada em 1984. O autor etnografou alguns bailes da equipe *Chic Show*, realizados no ginásio da Sociedade Esportiva Palmeiras, considerando-os importantes no sentido de ajudá-lo a pensar

sobre a dinâmica e os significados do lazer das classes populares na cidade. Para o autor, o lazer se instituía diante de seus olhos como objeto privilegiado de pesquisa. Numa passagem de seu texto, busca dar ênfase a grande efervescência e fruição dos bailes produzidos pelas equipes de som paulistanas, que tinham a capacidade de mobilizar grande quantidade de jovens. Magnani (1984) se refere a tais eventos da seguinte maneira:

Uma vez por mês realiza-se no salão de festas da Sociedade Esportiva Palmeiras, em São Paulo, um baile frequentado quase que exclusivamente por jovens negros. É o Chic Show, onde se dança funk, soul, disco, ao som e às luzes de sofisticada aparelhagem eletrônica e que cada vez apresenta ao vivo um artista negro brasileiro (Gilberto Gil, Tim Maia, Jorge Ben, [Jimmy] Bo Horne e outros). O chic é todo um acontecimento, para o qual os jovens se preparam a rigor: trajes clássicos ou exóticos, sempre vistosos, originais penteados, tranças, adereços. Um baile, uma festa, uma forma de entretenimento, enfim, distante de qualquer coisa parecida com uma reunião ou ato político. Para alguns – inclusive membros politizados da comunidade negra – uma tremenda alienação. Música de consumo norte-americana, apelo ao consumismo, organização e exploração tipicamente capitalistas ou, o que é pior, convivência com a repressão propriamente dita que se manifesta na minuciosa e humilhante revista policial à entrada. Outros, ao contrário, veem na infinita variedade dos penteados *black* e na própria música a evocação ao movimento de afirmação do negro norte-americano (MAGNANI, 1984, p. 28).

Numa outra passagem do texto, se refere a esses eventos produzidos pelas equipes de som, neste caso um baile da equipe *Chic Show*, como

Um acontecimento denso de significações não porque se proponha a afirmar a negritude como prática política de forma direta e explícita, mas porque elabora e exhibe sinais que permitem o reconhecimento, delimitam um espaço, estabelecem uma identidade e marcam diferenças entre “nós” e “eles”. Produzem, em suma, significados, e esses significados geram efeitos concretos: por outros caminhos termina-se assumindo e afirmando a negritude (MAGNANI, 1984, p. 30).

Entretanto, em meados dos anos 1980 todo esse cenário de grande efervescência em torno dos bailes realizados pelas equipes de som paulistas começou a sofrer alterações. O *hip hop*, por meio da musicalidade rap, adentrou na cena e se tornou realidade dentro dos bailes, chamando a atenção da nova geração frequentadora das festas dançantes do período. Esta geração foi bastante influenciada pelas imagens e signos que os artistas ligados a este gênero musical difundiam nos videocliques. O final dos anos 1970 já prenunciava essa mudança. O período anunciou o surgimento de grupos como *Sugarhill Gang*, *Kurtis Blow* e *Blowfly*,

Grandmaster Flash, dentre outros, emergentes na cena dos bailes paulistanos por entoar com vitalidade o mais novo gênero musical afro-americano: o rap. Este novo gênero num curto período de tempo foi incorporado ao gosto do público frequentador dos bailes, uma vez apresentava um balanço impactante e contagiante.

Nesse mesmo período, a comunidade negra paulistana igualmente voltou as suas atenções para outro ritmo musical, ausente dos bailes e de outros espaços sociais negros espalhados pela cidade: o pagode. As equipes de som, tentando aproveitar esse novo filão mercadológico nascente, investiram pesado na abertura de gravadoras para produzir e gravar os novos artistas desse gênero musical que despontavam para o público afro-paulistano. O objetivo, conforme afirmou Willian da Zimbabwe, residia na tentativa de se produzir artistas próprios, sobretudo aqueles vinculados às equipes de som. A ideia central dessa prática era minimizar os custos dispendidos com a contratação e apresentação de artistas nacionais de “renome” nos bailes, tais como Tim Maia, Jorge Ben etc., pelo fato dos valores envolvidos na contratação desses artistas serem elevados, em razão da fama e do prestígio instituído em torno de sua imagem pessoal. Havia ainda o fato de alguns estarem radicados no Rio de Janeiro. Portanto, a distância especial implicava o dispêndio de valores significativos na contratação, pois o pacote previa também custos com traslado, hospedagem, refeição e transporte interno não só dos artistas, mas também de todo o grupo de músicos formadores da banda musical. A fala de Willian Santiago, proprietário da equipe Zimbabwe, é esclarecedora a esse respeito:

Nós não tínhamos os nossos artistas paulistas, paulistanos, nós não tínhamos. Então quando a gente queria fazer show era Tim Maia, Jorge Ben, ou Sandra de Sá. Aí tinha que trazer do Rio de Janeiro quinze pessoas, [pagar passagem de] avião, pô, aí é hotel, alimentação e aí isso gerava um custo que não dava para a gente repassar para os bailes, era muito complicado você repassar isso para a bilheteria. (Willian Santiago, depoimento no evento “ocupação preta” em 28.11.2015)

Assim, as equipes de som paulistanas acenam para os anos 1990 produzindo, sobretudo, artistas de *hip hop* e pagode. Os casos mais emblemáticos são os dos grupos de rap, como por exemplo, os Racionais MC's, DMN, Rappi'n Hood, MV Bill, Catra, Pixote e de pagode como Negritude Junior, Gamação, Sem Compromisso, Cravo e Canela, dentre muitos outros, que surgiram no cenário musical nacional por intermédio das equipes de som, agenciando-os por intermédio de gravações e nos quais os bailes serviram de palco privilegiado e lugar comum de apresentação desses grupos e artistas.

Esse fato fornece algumas pistas para se pensar o processo de declínio das equipes de som e consequentemente dos bailes negros paulistanos a partir da década de 1990. Estes empreendimentos quando focam a sua atuação também para a esfera de produção e gravação de artistas, ocorre um desmembramento de suas atividades centrais que era a realização de festas dançantes. A partir desse momento, as equipes de som enxergam no campo artístico um novo filão a ser explorado, principalmente direcionado a artistas da raça negra em início de carreira. Entendia-se que este mercado era bastante lucrativo, pois os artistas traziam dividendos para além dos bailes. Além disso, o trabalho exigido na produção desses agentes erigia-se como menos asssobstante que os bailes. Aqui havia a certeza de obtenção de elevados lucros com menores riscos que as celebrações festivas dançantes. Estas sempre tiveram as suas atividades pautadas pelas oscilações do mercado, humor do público e mesmo de fatores climatológicos para o sucesso e retorno dos investimentos. Além disso, outro fator passa a ter relevância no processo: a disponibilidade de salões para locação, pois nessa década esses locais escassearam significativamente, devido ao aprofundamento dos processos de desenvolvimento urbano, impulsionado, sobretudo, por *lobbys* imobiliários com atuação agressiva na cidade.

Além desses aspectos, há um importante fato a ser levado em consideração. Naquele momento histórico específico as equipes de som passaram a sofrer um processo de saturação diante de seu público frequentador. A sua audiência passou a ver nos bailes falta de inovação, pois a lógica do baile se repete desde a sua origem, mudando apenas o tipo de consumo musical. Esse processo passou a ser sentido ainda no início dos anos 1990. Ele veio à luz devido as importantes mudanças que ocorreram em toda a esfera cultural e social, sobretudo com a entrada em cena das novas tecnologias e mídias digitais. Em alguma medida o processo impôs novas formas e conteúdos nas relações de consumo, permitindo assim o aprofundamento dos modelos globalizantes e cada vez mais fragmentários de consumo cultural, segmentando ainda mais a cena dos bailes.

Com o advento da internet e das mídias digitais, ocorre a ampliação do consumo da musicalidade negra para outras esferas sociais. Esta musicalidade passou a ser consumida para além das fronteiras dos bailes, passando a ser amplamente difundida também em bairros de classe média e alta da metrópole paulistana. A Vila Madalena e, em alguma medida, a Vila Olímpia se transformaram em importantes *loci* para os quais se voltaram esse consumo. Tal constatação se verifica diante da proliferação de *clubs* (casas noturnas) voltados para a difusão desse gênero musical. O fato implica dizer que a *black music* paulatinamente penetra em outros espaços, desvinculando-se do público negro e dos bailes, uma vez que passou a ser consumida

também pela juventude branca que marca itinerâncias por essas localidades. Conforme pontuou Félix (2005), é um tipo de fenômeno instituidor do “baile *black* sem preto” – fenômeno muito próximo ao que Viana (2012) percebeu em seu estudo sobre O mistério do samba, denominando-o como “ascensão social do samba”.

Além disso, o DJ ganha autonomia ante as equipes de som, passando a ser dono de seu próprio nariz. Tal fato permitiu a esse agente afastar-se das equipes para se apresentar nessas novas ambiências, economicamente mais viáveis que os bailes, devido os cachês serem maiores nesses novos *clubs*. Ao mesmo tempo, alarga-se o reconhecimento por parte da audiência em torno desse profissional, cada vez mais reconhecido como artista, arrastando público onde quer que se apresente.

O fato é que esta dinâmica promoveu o aparecimento de novas cenas musicais negras na paisagem urbana paulistana. Surgem novas ambiências de escuta da musicalidade negra na cidade, antes restritas aos bailes atrelados às equipes de som. Assim, aparecem na cena casas noturnas em lugares nobres a difundir *hip hop*, *black music*, pagode, determinados gêneros de música eletrônica, como o *drum n’ bass*, praticamente colocando abaixo o predomínio das equipes de som na cena como as legítimas fomentadoras do cenário dos bailes *black* e da música negra na cidade de São Paulo.

Assim, paulatinamente, os bailes que as equipes de som faziam foram perdendo a sua importância perante os jovens afro-paulistanos, que constituíam o seu público majoritariamente consumidor. Com isso, esses personagens foram deixando de frequentar a cena dos bailes *blacks* organizados pelas grandes equipes de som. Em alguma medida, estes eventos sobrevivem apenas na memória de um público aficionado como “um tempo bom que não volta nunca mais”, noção verbalizada na frase da música dos rappers Thaíde e DJ Hum, talvez por se delinear como um tempo que tenha demarcado a melhor fase do curso da vida dos sujeitos que os frequentaram: a juventude.

Para concluir, gostaria de lembrar que os principais atores das equipes de som, os baileiros, continuam ativos nos dias atuais produzindo bailes ou em alguma medida dinamizando a cena cultural e musical que envolve a música negra na cidade de São Paulo. Se existem palavras para expressar o que é o baile negro paulistano, também conhecido e reconhecido como bailes *black*, acredito que as palavras que melhor os demarcam na cena musical paulistana são “permanência” e “regularidade”, haja vista que, imersos no terreno social cambiante deste novo milênio, onde fluxos globais e subcorrentes locais se rearticulam

e se estruturam incessantemente e de maneira complexa, produzindo novas e híbridas constelações culturais, conforme apontou Freire Filho (2006), o baile sobreviveu e sobrevive aos ventos trazidos pelos novos tempos pós-modernos, pois de forma reiterada continuam fazendo a alegria e o prazer de muitos de seus aficionados, que a eles, em alguma medida, continuam vinculados.

Se os bailes que as equipes de som produziam perderam força nos anos 1990, seus empresários continuaram atuantes no ramo, administrando casas noturnas e outros empreendimentos ligados à música e à cena musical negra paulistana na qual o baile se insere como um espaço privilegiado de escuta musical e sociabilidade. Desde o início dos anos 2000, esses atores se voltaram para o filão que sobreviveu e caminhou ao lado dos bailes *blacks* praticamente despercebido e que eram frequentados pelos adultos, sendo o fenômeno que foi definido nos anos 1980 como “baile nostalgia”. Muitos desses empresários continuam fazendo bailes nos dias atuais, cujos eventos continuam atraindo uma massa de aficionados para os espaços de realização. Esses eventos recebem, na maioria dos casos, nomes das antigas equipes de som das quais eram notáveis proprietários e empresários ou mesmo seus nomes pessoais, tendo em vista a alcunha pessoal ter peso e reconhecimento junto ao público frequentador, uma vez que fomentam certos sentimentos pautados em alianças e lealdades.

Deste modo, podemos perceber a importância dos bailes do gênero nostalgia nos últimos sessenta anos, devido se constituírem em espaços privilegiados de sociabilidade para o grupo social referido, notadamente aqueles sujeitos em idade superior aos 35 anos. Como uma forma de festividade dançante típica, este tipo de baile vem acontecendo ainda nos dias atuais. Por tal motivo podemos constatar o fato desse modelo de baile persistir no tempo, numa época marcada pela crescente fragmentação e efemeridade, pelo aparecimento e desaparecimento repentino das coisas, levadas e trazidas por processos que na maioria das vezes sequer entendemos.

O baile nostalgia é um suporte e um meio de atualização de um tempo passado recriado no presente e resistente aos ataques fragmentadores da pós-modernidade, haja vista constituir-se num importante espaço de lazer das gerações adultas da comunidade afro-paulistana. Como espaços de possibilidades de se reviver uma idade simbólica (e não cronológica) e recriar o passado a partir de referências outras, os bailes nostalgia fomentam a sua ressignificação. Portanto, é sobre esses eventos que irei me debruçar nos próximos capítulos deste estudo, cujo objetivo reside no fato de se tentar compreender os sentidos e os significados mobilizados tanto

por produtores quanto por consumidores, bem como os efeitos que provocam e o alcance que adquirem no contexto social paulistano.

Capítulo 3 - Os bailes nostalgia paulistanos como comunidade imaginária e afetual

No presente capítulo adotarei procedimentos etnográficos como ferramenta metodológica para melhor compreensão do objeto que proponho examinar. Como ponto de partida e visando esse objetivo, pretendo delinear o modo de constituição dos bailes afro-paulistanos em sua variante definida como baile *black* nostalgia.

A intenção aqui é produzir uma interpretação do objeto de estudo que possa desvendar os significados das práticas culturais para os atores envolvidos no processo. Tais práticas ocorrem quando esses eventos se realizam e cujos códigos, em alguma medida, são elementos constitutivos de uma cultura negra específica da cidade de São Paulo. As atividades, por sua vez, ocorrem nos espaços desses bailes e emergem articuladas em torno de determinadas faixas e ritmos musicais. Assim, uma de suas principais características é ter na música o elemento articulador e aglutinador com força para promover a comunhão dos afros-paulistanos nos espaços onde as festividades acontecem.

Por intermédio da observação participante nos eventos que ocorrem atualmente na cidade de São Paulo, tentarei demonstrar, pela descrição etnográfica, o modo como esse tipo de encontro festivo-dançante, específico da comunidade negra, toma a referida cidade como palco organizando em torno de si uma incisiva cena cultural-musical e festiva. Esses eventos são impulsionados por determinados gêneros musicais negros que caminham em direção à promoção ininterrupta de uma forte adesão étnica e racial, realizada em espaços específicos onde ocorre sua produção e consumo.

A cidade de São Paulo conta com uma quantidade significativa de eventos dessa natureza, os quais estimulam essa cena festiva por meio de uma dança amplamente reconhecida como *samba-rock*, e que vem adquirindo também o *status* de gênero musical. Diante da dinâmica que gira na órbita do *samba-rock*, há um aumento significativo do número de bailes, representando o aquecimento da referida cena dançante festiva. Devido ao seu caráter de amplo movimento cultural tem apresentado também traços de permanência e regularidade no contexto urbano em virtude de sua força e dinamismo.

Bailes e *samba-rock*, como fenômenos socioculturais específicos de um grupo, comportam certa complexidade pelo fato de articularem uma multiplicidade de aspectos sociais, culturais, econômicos e morais que, atuando em sincronia e de modo entrelaçado, delineiam o todo festivo no sentido de envolvê-lo numa atmosfera esfuziante de lazer e prazer.

Desse modo, pretendo descrever o baile nostalgia visando delinear a sua estrutura de significação e assim poder determinar o seu campo e alcance social. Este aspecto, central para o progresso do presente estudo, permitirá revelar uma imagem aproximada a respeito de suas principais regras, especificamente aquelas que regem essa forma de celebração como um jogo, uma vez que acionam determinados conteúdos nas ambiências em que se realizam. Assim, o corpo, a aparência, o ambiente, a gestualidade, os movimentos, a dança e a indumentária são elementos que dão vida a essa forma de diversão afro-paulistana ao compor um universo específico que merece ser descrito e analisado.

Antes de entrar na descrição dos bailes *black* nostalgia, vale destacar algumas considerações iniciais, de âmbito mais abstrato, conceitual e teórico. Formulo algumas impressões que podem ajudar a compreender essa forma de baile em profundidade, uma vez que existem elementos bastante superficiais e que podem passar despercebidos. O ponto de partida dessas observações baseia-se no fato de esses eventos trazerem como dinâmica interna a conformação de espaços que congregam algo parecido com “comunidades de afeto” e/ou “comunidades imaginárias” pautadas na efemeridade, como foi conceitualmente definida por Maffesoli (2006).

3.1 - A cena festiva: uma análise

O baile é tido como um fenômeno cultural instituído no tempo livre e no lazer com presença marcante no espaço social paulistano. Edifica-se no aludido cenário como uma importante forma de entretenimento e fruição de características próprias, uma vez que sua dinâmica coexiste junto a outras formas culturais de base musical oferecidas na cidade. Impõe-se aos apreciadores uma espécie de consumo cultural condicionado, fornecendo-lhes algo que pode ser definido como um mecanismo de evasão, cujas ambiências constituem paraísos efêmeros produzidos como canais de fuga ante as pressões diárias. Em alguma medida, esta busca por excitação é uma forma de fugir dos controles do processo civilizatório sobre os indivíduos, presentes numa sociedade organizada em torno do trabalho. Em outras palavras, uma válvula de escape à rotinização da vida cotidiana.

Assim, os bailes *black* nostalgia surgem na cena musical e do entretenimento dançante paulistano perpassados por forças e fluxos que atraem determinados sujeitos negros à aglutinação (os adultos) enquanto afastam outros (sobretudo os jovens), com implicação direta na formação de grupos distintos que orientam suas respectivas ações em termos geracionais. Esses grupos possuem como característica decisiva a fugacidade, uma vez que se constituem

no aqui e no agora e se desfazem ao fim do período delimitado de realização da festa para ser refeito noutra ocasião. Entretanto, ganham vida sempre no âmbito das celebrações festivas dançantes a partir das quais desabrocham na vida noturna da urbe.

Esses grupos trazem como dinâmica interna o fato de se desfazerem e se refazerem constantemente e só adquirem visibilidade por intermédio dessa forma peculiar de aglutinação que é o baile. Eles gravitam na órbita do vivenciar e do sentir em comum; noções importantes para a compreensão dos mecanismos que os sustentam. Toda atmosfera energética positiva instaurada nas festividades ajuda a cimentar esta forma peculiar de comunhão, cujas interações acionam as relações sociais nas ambiências específicas dos bailes. São os elementos centrais do “paradigma estético” que Maffesoli (2006) defende e que podem ser observados *in loco*.

A multiplicidade de fatos e intenções que essas festas fundamentam – por portarem um caráter eminentemente étnico e racial –, atua de maneira conjugada na promoção de um sentimento coletivo permitindo aos afros-paulistanos identificarem-se entre si por meio de imagens e laços afetivos que expressam sua negritude.

Durante as idas a campo para observar os participantes em ação nos eventos desse gênero, foi possível constatar que grande parte das práticas e de tudo o mais que envolve e condiciona o baile é concretizado de modo a conferir destaque ao coletivo. Apesar do *samba-rock* ser uma dança executada em casal, grandes grupos ocupam a pista para executar os passos exigidos não só por ela, mas também por outras modalidades de danças. Um exemplo dessa prática é a dança denominada “passinho” cujos movimentos realizados de modo individual devem seguir uma coreografia sincronizada com os demais dançarinos do gênero. O estar junto à toa, nas adjacências do espaço (em mesas, bares ou áreas de descanso) também é realizado de outros frequentadores, parentes ou amigos.

No baile *black* nostalgia podemos nos deparar com o coletivo se manifestando de modo vívido, delineado pelo intenso frenesi e burburinho que uma reunião dançante de amplas dimensões requer e provoca. Se a sociedade moderna tende à dispersão e à fragmentação, ao lançar os indivíduos no crescente individualismo e narcisismo modernos, o baile adquire o caráter de se fundamentar a partir dos pressupostos do referido paradigma estético. Isso se dá a partir de tendências e forças coletivas que implicam indiferenciação na diferença, permitindo ao sujeito individual e único perder-se e sair de si quando a sua presença física nesses espaços se funde com a de um sujeito comunitário, cuja lógica baseia-se no vivenciar e sentir o “estar-junto à toa” no e pelo grupo por meio da música e da dança.

No trabalho de campo, foi possível perceber de modo recorrente que esses eventos tendem sempre à repetição, apesar dos distintos locais onde se realizam sugerirem uma vasta noção de diferenciação. Desse modo, tive a sensação de observar sempre as mesmas dinâmicas, gestos, movimentos, práticas, independentemente do local dos eventos. Percebi, portanto, que eles são muito parecidos entre si, cujas práticas estão pautadas na reiteração.

Essa constatação foi fundamental pois permitiu que eu tivesse uma posição de distanciamento em relação ao objeto de estudo passando a observá-lo com mais isenção, uma vez que a contaminação não se dava de forma total e integral apesar de nutrir uma forte identificação com as músicas difundidas em suas ambiências.

Diante de uma sucessão de lugares comuns, que apresentam diferenças na semelhança, pude constatar algumas características importantes que merecem destaque (ainda que breve), uma vez que eles podem ajudar a elaborar uma imagem mais precisa a respeito dessas festividades de cunho étnico e racial.

De fato, nesses espaços se processa uma multiplicidade de sentimentos, combinados e mobilizados para acionar um modo peculiar de sociabilidade cujas práticas se colocam em estreita conformidade com o grupo de afinidade. Como característica central esta forma de sociabilidade traz consigo a busca por determinados conteúdos que dão contorno a uma comunidade imaginária e emocional. Os grupos formados em suas adjacências comportam, portanto, alguns atributos: de composição cambiante e de inscrição eminentemente local; estabelecimento de relações e interações sociais horizontalizadas e fundamentadas por uma pretensa ausência de hierarquias; circunscritos na efemeridade do tempo presente uma vez que ocorre na duração do contexto de realização da festa.

Seguindo as trilhas abertas por Maffesoli (2006), podemos nos dar conta de que os participantes dessas celebrações são contaminados por determinadas emoções, sobretudo aquelas relacionados à música e à dança e que são partilhados por todos os presentes na festa. Para estar presente de forma integral nos espaços é necessária aquisição de um tipo de aprendizado muitas vezes passado de pai para filho e transmitido de uma geração a outra. Um aprendizado que tem o caráter de se inscrever nos corpos dos frequentadores, ou seja, um tipo de conhecimento incorporado que pode ser identificado nos adornos, nas indumentárias, nos gestos, nas expressões e nos movimentos usados para se expressarem e se comunicarem, bem como para transitar por essas ambiências com certa tranquilidade, desenvoltura e segurança. Tais elementos são considerados fundantes para o referido grupo social por contarem uma

importante história das celebrações dançantes que atravessam décadas afetando e impactando gerações.

Sendo assim, nos bailes *black* nostalgia predomina o dispêndio de uma intensa energia emocional individual e coletiva que se consome e se auto consome no momento da festa, acionando dispositivos de reconhecimento mútuo promotores das relações e interações sociais contextualmente acionadas.

Podemos ainda nos deparar com uma força de atração que adquire relevância para os aficionados: o samba-rock. Este tipo de dança nasceu da fusão de elementos relativos à originária dança que performatizava o *rock n' roll* nos idos anos 1950 com outros vinculados ao samba, ao maxixe e à gafieira. A modalidade se desenvolveu ao longo da década de 1960, adquiriu independência e hoje dá sinais de que se autonomizou da ambiência dos bailes, sendo entronizada em outros enclaves. Basta ver que esse gênero de dança, atualmente uma variante de dança de salão, tem ampliado seu alcance pelo fato de também se fazer presente em outros espaços, como bares, academias, escolas de dança, parques públicos sendo reconhecido como um importante símbolo da cultura negra paulistana.

Muito embora a dança *samba-rock* tenha se constituído como uma espécie de irmã siamesa desses eventos, como afirmado anteriormente, os ritmos musicais necessários para a sua execução estão seguindo o mesmo caminho, uma vez que gravitam na órbita de diversos gêneros musicais distintos entre si, tais como o *jazz*, o *suffle*, orquestrados, samba e balanço; delineando uma espécie de hibridismo musical, pois são acolhidos no interior de um mesmo guarda-chuva, permitindo que todos esses gêneros musicais, desde que comportem determinado ritmo, sejam definidos na cena cultural e musical como *samba-rock*.

Assim, para efeitos comparativos, podemos perceber que, em se tratando de baile *black* nostalgia, em termos equivalentes e em grau de importância, o *samba-rock* está para o afro-paulistano assim como o *funk* e o *charme* estão para o afro-carioca. A rigor, o caldo cultural produzido nas adjacências dessa forma variante de bailes *black* – levando-se em conta também a questão do afeto, das crenças, da empatia, do gosto em comum por certas coisas materiais e imateriais – fica evidente que os frequentadores dos bailes procuram a companhia daqueles que têm as mesmas preferências estéticas e éticas – a predileção por um tipo de música ou de dança, por exemplo– a qual é partilhada por todos que se colocam diante de seu raio de ação.

Tomando ainda por base a reflexão produzida por Maffesoli (2006), os espaços não se constituem apenas como locais privilegiados de desenvolvimento de tais práticas, mas, antes de tudo, como locais que tendem a favorecer uma produção estética. Espaços que funcionam como

base de promoção de uma ética, que serve para enfatizar o sentimento comum e um código de conduta com incidência sobre o comportamento humano; elementos fundamentais para acesso a esse tipo de ambiente.

Cabe destacar também o fato de que o afrodescendente frequentador dos bailes nostalgia em alguma medida declina suas preferências pessoais quando reconhece, mesmo que inconscientemente, a vigência de certas regras no entorno desses enclaves. Uma delas, talvez a mais fundamental, refere-se ao fato de ele tentar servir ao interesse do grupo em detrimento de seus desejos particulares para poder usufruir de um lugar seguro capaz de fornecer refúgio em relação às coerções impostas pela vida cotidiana. E o mais rigoroso e fundamental desses interesses é a dança, já que a possibilidade de se dançar ao som dos ritmos e gêneros musicais negros é o motivo que leva os afrodescendentes paulistanos para as cercanias do baile *black* do gênero nostalgia.

Este fato nos ajuda a refletir sobre outros elementos que perpassam as reuniões dançantes, pois sublinha a força do processo de identificação que possibilita o devotamento dos sujeitos aos rituais colocados em curso, por enfatizar o que é comum a todos. Os bailes – cujos principais vetores culturais são a música e a dança – atualizam uma cena cultural-musical local eminentemente negra. Além disso, fazem destes territórios específicos de lazer e prazer onde a busca por certas sensações e emoções torna-se constante.

Nesse sentido, podemos inferir que esses eventos se fundamentam numa lógica que estabelece trocas intensas. Em princípio, os frequentadores, imersos numa lógica de mercado, trocam uma parcela de recursos econômicos para poderem acessar espaços rituais onde os bailes são realizados, adquirindo o direito de usufruir de tudo que foi reservado aos festeiros, como a pista de dança, a iluminação, o sistema de som, bares, área de descanso, toaletes, etc., enfim, toda a ambiência que perfaz a atmosfera da festa.

A estrutura dos ambientes é formada por uma série de componentes materiais: a arquitetura do espaço; a sonorização composta por potentes equipamentos de som em associação com iluminação e dispositivos de imagem; as atrações, tais como DJs (profissional que seleciona e produz diferentes composições musicais) e artistas renomados. Os serviços também fazem parte do pacote. Entre tais itens está a comodidade, configurada por meio de formas de pagamento das despesas efetuadas no local, bem como a segurança interna e do entorno, além da possibilidade de local de estacionamento de veículos, dentre outros.

Em contrapartida, o frequentador deve levar alegria e energia positiva para o local. E suas sensações e emoções precisam ser irradiadas durante a festa onde as faixas musicais

oferecidas pelos DJs são dançadas. Espera-se que ele dance efusivamente e inunde todo o ambiente com beleza e leveza. Em outras palavras, há o dever de se performatizar a música e as suas próprias ações e comportamentos, pois toda a ambiência que envolve o baile é pura *performance* (SCHECHNER, 2012), uma vez que os participantes dão um espetáculo, em igual proporção, tanto para si como para os outros. Com base nessa “energia positiva”, que faz vibrar e alcançar estados intensos de alegria e prazer, há também a necessidade de se respeitar os demais para ser respeitado. Os confrontos ou potenciais disputas devem ocorrer apenas por intermédio das *performances* individuais na dança, com a execução de passos e de movimentos simples ou complexos, dependendo das habilidades incorporadas de cada um.

No universo dos bailes *black* nostalgia há uma batalha entre os “nobres” baileiros, os reais organizadores e idealizadores desse tipo de evento. Eles rivalizam, de forma silenciosa, entre si e disputam a manutenção ou elevação da posição ocupada numa informal hierarquia que classifica os bailes a partir do prestígio angariado individualmente na cena. No fundo, a disputa é produtiva e faz parte da dinâmica deste fenômeno, uma vez que a própria comunidade afrodescendente paulistana que frequenta esses espaços se beneficia da contenda, pois recebe em troca algo de que possa se orgulhar, sendo possuidora, portanto, de algo que faça parte das conversas e comentários do grupo. Esse quesito é levado com muita seriedade pelos profissionais envolvidos na produção dessas celebrações dançantes, tendo em vista que um baile bem realizado é garantia de sucesso de público e crítica, portanto retorno garantido de investimentos realizados e fator de geração de lucros a serem reinvestidos numa nova festa.

Um baile bem organizado, onde o público se depara com a oferta de boa estrutura, instalado em um lugar considerado requintado e situado numa zona nobre e central da cidade produz grande reconhecimento. Provoca arrebatamento nos apreciadores, gerando prestígio em torno da imagem pessoal do empresário-organizador. Este fato faz com que ele desfrute de certo *status* na cena, pois produz também reconhecimento em relação às suas produções festivas e em torno delas passam a gravitar lealdades. Este aspecto traz implicações diretas na estrutura hierárquica informal do campo, devido refletir uma realidade significativamente competitiva.

Entretanto, cabe esclarecer que os profissionais do entretenimento noturno não estão em busca apenas de sucesso econômico e comercial. O que também os move é uma espécie de prazer e deleite pessoal por terem realizado algo importante não apenas para si, mas para toda a comunidade afro-paulistana. A maioria desses personagens carrega consigo esse sentimento. Tal aspecto lhes permite construir uma imagem socialmente valorizada, bem como a elevação da condição financeira, pois alguns se tornaram empreendedores de sucesso no referido campo.

De algum modo, todos aqueles que estão imersos nesse universo, apreciadores e organizadores, buscam excitação por meio de certos prazeres e sentimentos partilhados.

Nos enclaves de realização dos bailes, pequenos grupos se formam em pontilhado. Como comunidades imaginárias se alicerçam através do afeto mútuo. Caracterizam-se mais pela ausência de projetos coletivos do que pela efetivação, *in acto*, da pulsão do estar-junto à toa (MAFFESOLI, 2006). Num baile é possível se deparar com essa dinâmica. É possível perceber que grande parte dos apreciadores está concentrada numa busca por certos estímulos produtores de sentido. Estas sensações e emoções tem o mérito de promover estados intensos de êxtase coletivo que funciona como um dispositivo a soldar o indivíduo ao grupo. Durante esses encontros festivos, determinadas práticas são experimentadas, as quais realçam o prazer coletivo devido à transitoriedade do tempo em que os bailes transcorrem; ou seja, no momento da festa se vive a vida hedonisticamente num aqui e agora que se repete *ad aeternum*.

Assim, o baile *black* nostalgia partilha um território em que se conformam grupos de base afetual e onde se realiza um tipo de ritual que não é propriamente teleológico, uma vez que não se erige orientado para um fim em si. A música e a dança acionam uma espécie de devaneio e esgotamento da energia vital que, consumida *in acto*, não só atua no sentido de restaurar o ideal comunitário, mas objetiva reconciliar o homem com a morte e com a vida. Ritualisticamente, se vislumbra a morte do indivíduo para que o grupo renasça e reviva.

Ao final do baile, o coletivo desaparece para o indivíduo renascer no interior da sociedade abrangente, numa espécie de jogo de perpétuo devir. Como dito antes, os bailes se fundamentam na repetição e a partir dela permitem que seus frequentadores vivenciem porções de comportamentos restaurados e reiterados, base da teoria da *performance*, defendida por Schechner (2012).

Por conta desse aspecto assentado na repetição, o encontro fornece segurança aos sujeitos, já que sua principal função é a de reafirmar o sentimento que o grupo tem de si mesmo, e cuja referência e exemplo podem ser as festas analisadas por Durkheim (1989). Além disso, há de ser enfatizado o fato de o público frequentador elaborar lealdades em torno desses eventos, pois a cada edição podemos perceber muitas faces conhecidas em suas adjacências, indicando que estes passam a fazer parte de um leque de opções de lazer em virtude de sua familiaridade com a festa e seu local de realização.

Com efeito, no baile *black* nostalgia, o instante, o aqui e o agora, erigem-se como “eternos” apesar de transcorrer num tempo demarcado e delimitado em que descreve um começo, um meio e um fim. Nele estética e ética se imbricam no trágico da vida ordinária e

cotidiana. As sensações e as emoções, o prazer do estar-junto, o desejo e até as frustrações são partilhadas, o que em alguma medida produz solidariedade ao agir no inconsciente coletivo e se expandir por contaminação mais que por persuasão.

A festa que o baile afirma, nesse sentido, é uma ocasião para um “sair de si”. Uma forma de evasão da vida propiciada pelo momento que coloca em suspenso a seriedade em que se rege o cotidiano. É uma espécie de êxtase coletivo fundamentado na lógica da interação social. É o aspecto coesivo gravitando na órbita da partilha sentimental de valores e ideais, circunscrito aos respectivos espaços em que se realizam.

Algumas outras considerações são necessárias para que possamos fornecer um panorama mais adequado dos bailes *black* nostalgia como eventos festivos. Cabe destacar que os espaços onde se realizam – na maior parte das vezes espaços fechados como salões de festas e recreações – se constituem como acampamentos nômades, pois promovem enclaves montados e desmontados ao fim da festa para serem remontados noutra ocasião e lugar. Esses espaços se erigem portando como característica a conformação de regiões abertas, apesar das fronteiras invisíveis que se estabelecem ao acolher alguns e barrar outros.

Assim, suas cercanias são permeadas por uma infinidade de possibilidades, apesar das regras implícitas que as configuram. Como bem observou Maffesoli (2006), são lugares de confronto da alteridade, onde é possível dirigir-se aos outros, num movimento que coloca frente a frente o indivíduo pretensamente isolado no meio social com a alteridade em geral. Esses encontros face a face, estabelecidos naqueles momentos e erigidos do lado de fora da vida ordinária, têm o caráter de produzir uma espécie de êxtase, pois nos fascinamos quando estamos na presença de outros e mesmo diluídos na massa anônima de seres humanos.

No espaço onde o ritual festivo do baile *black* nostalgia transcorre, colocamos determinadas atividades em comum na ordem do dia, tais como beber, conversar, paquerar, amar, rir, dançar, dentre outras ações; fato que permite um sair de si momentâneo num tempo fora do tempo que, em alguma medida, se constitui na aura dessas comunidades ideais imaginárias.

3.2 - Um olhar etnográfico sobre o baile nostalgia

Por meio de consulta de bibliografia a respeito do tema e mesmo por intermédio de depoimentos de inúmeros nativos no campo, pudemos contatar que o denominado baile *black* nostalgia se configurou na cena do entretenimento noturno paulistano ao longo das últimas seis décadas. Nesse período tornou-se uma importante figuração vinculada à comunidade

afrodescendente paulistana, influenciada, acima de tudo, pela *black music* estadunidense, notadamente por se tratar de uma “cultura negra popular globalizada”.

A rigor, importa-nos enfatizar que o conceito que tal evento festivo angariou na cena é bastante impactante para o grupo social referido. Ele visa se expressar não apenas como um fenômeno social e cultural, mas também articular uma multiplicidade de elementos no espaço urbano paulistano para gerar formas particulares de aglutinação.

Uma de suas características centrais é traduzida no caráter de permanência e regularidade, além de ter um diálogo constante com o passado. Por meio do consumo musical trava uma luta com os fluxos desestabilizadores da modernidade para não ser ferido de morte. Seu intuito é continuar existindo e seguindo sempre adiante graças ao diálogo com elementos do passado. A partir dessa perspectiva, tanto a noção de presente quanto a de passado delimitam a lógica opositora que conforma essa forma específica de baile negro. Com efeito, diante de tais fatos, acreditamos ser importante delinear o modo como esses eventos se apresentam no cenário urbano paulistano nos dias que correm, para que se possa elaborar uma imagem mais precisa de seus espaços de fruição.

Deste modo, como podemos definir esse tipo de baile? Quem frequenta está em busca de quê? Anteriormente afirmei que essa categoria de evento adota uma forma específica de celebração dançante ao mobilizar, de modo quase exclusivo e expressivo, os afrodescendentes paulistanos; em especial os que estão na fase adulta da vida.

O baile nostalgia é uma forma de celebração dançante produzida e direcionada para a fruição dos sujeitos definidos nessa cena cultural de fundo musical como os “nego véio” (expressão nativa). Essa é uma de suas regras fundamentais e talvez a principal. Embora isso seja um fato na estruturação desse tipo de baile, devemos levar em conta que toda regra tem a sua exceção. Apesar disso, a restrição que pretendemos apresentar aqui confirma a regra.

Nesses bailes, com frequência nos deparamos com uma pequena, mas enfática, presença de jovens. Em contraste, eles evidenciam a existência de espaços de sociabilidade e lazer dos afro-paulistanos adultos em busca de prazer por meio da música e da dança. Com efeito, tais celebrações adotam como fio condutor o mote de celebrar um tempo passado específico que se traduz numa espécie de circularidade temporal ao colocar em evidência uma multiplicidade de imagens relativas a uma pretensa juvenilidade perdida. Isso ocorre por meio de músicas que remetem exclusivamente uma época quando se era jovem, delineia um momento particular e também dá contornos que refletem práticas intrínsecas a toda uma geração.

O baile constitui-se, portanto, em um momento único de conagração da comunidade negra e uma forma muito importante de aglutinação desse grupo social (Silva, 1983), que sempre enfrentou as desigualdades e discriminações sociais. Ele surge para romper determinadas barreiras e ser, de algum modo, foco de resistência, tanto social quanto cultural. E uma delas segue no contra fluxo da diáspora urbana vivida pelo aludido grupo social, que ao longo do processo de desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo, foi paulatinamente empurrado, de forma difusa, para além das áreas centrais do espaço urbano, onde até então estavam instalados vivendo suas vidas.

Se levarmos em conta tal perspectiva, seremos capazes de pensar que o baile, num primeiro momento, se projetou para permitir a aglutinação do que fora separado pelas contingências dos processos sociais e culturais. Com efeito, o baile nostalgia visa também (e sempre que possível) exaltar uma época áurea, uma pretensa origem, celebrando o estar-junto de modo afetual. De certa forma, isso permitiu que a festa dançante negra ampliasse o seu raio de atuação, saltando das residências para os espaços fechados dos salões de festas, alargando a possibilidade de contatos face a face e novas formas de sociabilidade para um momento específico do viver e sentir em comum.

Os bailes *black* nostalgia sobreviveram ao tempo. Atravessaram praticamente as seis últimas décadas (surgiram na cena paulistana em finais de 1958) mantendo-se fiéis ao seu modo de estruturação e difusão musical. Nesses eventos são propagadas apenas músicas do passado para um público adulto que já foi jovem um dia; essa é, portanto, a sua real razão de existir. Mudou pouco em termos estruturais, apenas incorporando em sua *playlist* (lista de canções) determinados gêneros musicais de épocas mais recentes, notadamente dos anos 90 aos dias atuais devido às transformações na própria cena musical que abriga esses eventos. Entretanto, as danças, a aparência e a forma de se comportar em suas adjacências, bem como o modo de se estruturar em território paulistano permanecem conservadas no tempo e no espaço, com alterações mínimas.

Uma das características fundamentais de constituição desse tipo de baile está no fato de ele ser frequentado quase exclusivamente por afrodescendentes adultos habitantes do município de cidade de São Paulo e arredores. Em grande parte, são sujeitos provenientes das camadas de baixa renda da população paulistana e residentes em suas áreas periféricas. O grupo majoritário de pessoas que frequenta os bailes tem acima dos 30 anos. Isto, porém, não é um elemento definidor para a total exclusão dos jovens das adjacências do baile, uma vez que as fronteiras que os delimitam são abertas. Portanto, os mais novos também podem acessá-los desde que

tenham inclinação, disposição e gosto pelas músicas e representações propagadas nos encontros. Neste caso deixa-se de lado a questão etária, mas há a necessidade de observar determinadas regras e arranjos. Um importante exemplo é o tipo de comportamento acionado nesses encontros festivos; a adoção de um estilo determinado pela composição do vestuário; as coreografias demarcadas pelos passos de danças acionados incisivamente no momento do baile e a forma como são tecidas as relações de sociabilidade praticadas nos encontros.

Nas ambiências que envolvem esse tipo específico de festividade, dança-se ao som de ritmos e gêneros musicais diversificados definidos como o *samba-rock*. Combinados a esse, difunde-se também o *soul*, *funk* e disco, R&B (*rhythm and blues*) e também o rap (*rhythm and poetry*). Os participantes são impactados por sofisticada aparelhagem eletroeletrônica de som (classificada no segundo capítulo como “som mecânico”). Às vezes há apresentação ao vivo com a *performance* de um artista negro. Digo às vezes porque a contratação de artistas implica elevação dos custos da festa, portanto não é sempre que isso acontece.

O baile *black* nostalgia constitui-se num grande acontecimento social para a comunidade negra paulistana, ocasião em que todos os frequentadores se preparam a rigor. Há um cuidado todo especial em relação à aparência, com uso de trajes sociais alinhados e muito vistosos. Os homens usam calças sociais, camisas, sapatos, e não raro algumas vestimentas acompanham gravatas e paletós. As mulheres, por sua vez, produzem-se com vestidos e/ou saias, combinadas com blusas ou camisas; algumas dessas peças são confeccionadas com lantejoulas, plumas e paetês. Além disso, seus corpos são enfeitados com certos adornos, tais como pulseiras, colares, brincos diversos e turbantes, sempre trazendo um tema afro; algumas usam sapatos de salto alto, o que não impede a execução da dança.

Cabe destaque o fato de que ambos os sexos apresentam ainda na composição da aparência o uso de penteados elaborados e alguns adereços afro. Enfim, é o *chique* que adere uma espécie de *show* no qual todos são artistas e plateia ao mesmo tempo, pelo fato de se oferecerem mutuamente um espetáculo onde todos atuam e performatizam o instante, o aqui e o agora.



<https://www.facebook.com/musicaliandodancanteespecial>, consultado em 17.09.2017.

Conforme Magnani (1984) observou, o baile constitui-se num tipo de evento no âmbito de uma festa ou forma de entretenimento distante de qualquer coisa que lembre uma reunião corriqueira ou ato político. Pode parecer ainda, para alguns, como algo alienante pelo fato de ser sumamente pautado por música massiva de consumo, em grande medida de origem norte-americana. Estas músicas são difundidas nas ambiências do baile mescladas a algumas nacionais, as quais praticamente se encontram ausentes da programação da maioria das rádios comerciais.

De certo modo, esses eventos delineiam forte apelo ao consumismo ou mesmo se apresentam aos desavisados como uma das incomensuráveis formas de exploração capitalista, entretanto como principal característica o fato de se encontrarem quase exclusivamente sob o domínio de empresários negros.

No entanto, para os frequentadores existem outros significados que se colocam para além da vida cotidiana. E a primeira e a mais importante dessas regras, como bem observou o antropólogo paulista Magnani (1984), é dançar, e dançar animadamente até o sol raiar se possível, de modo real e não apenas como força da expressão. Esta noção nos traz a ideia de rompimento com a vida ordinária, e de evasão em relação a um tempo demarcado pela seriedade do trabalho em detrimento ao prazer, ao instante reservado para brincar, em descrever a vida de forma lúdica.

A sós ou em pares, no baile o importante é mexer o corpo para avivar a alma, os sentidos e os desejos. As coreografias que são exibidas em danças denominadas de “passinho” e/ou “samba-rock” indicam que esses atores ensaiam as suas respectivas performances antes de se apresentarem ao vivo para o grupo de pares conformado por intermédio do baile. Há todo um

preparo para a ação, aquilo que podemos classificar como pré-para-a-ação, pois o baile emerge como um multiespetáculo de sons, movimentos, cores, luzes, imagens, corpos, olhares que organizadores e participantes proporcionam a si mesmos. Institui-se, portanto, uma atmosfera esfuziante de múltiplas sensações e de prazer, a partir da criação de outro mundo dentro do mundo em que está imersa a vida cotidiana. A esse respeito, Magnani observa o seguinte:

Ora como protagonistas, no salão, logo depois como espectadores, nas passarelas, apreciando o movimento e assim sucessivamente. (...) O Chic Show, pois, constitui um acontecimento denso de significações não porque se proponha a afirmar a negritude como prática política de forma direta e explícita, mas porque elabora e exhibe sinais que permitem o reconhecimento, delimitam um espaço, estabelecem uma identidade e marcam diferenças entre o “nós” e “eles”. Produzem, em suma, significados, e esses significados geram efeitos concretos: por outros caminhos termina-se assumindo e afirmando a negritude (MAGNANI, 1984, p. 29).

O fundamental, no entanto, reside no fato de que também se deve levar em conta o consumo e difusão dos ritmos musicais veiculados nos espaços onde as festas ocorrem. Deve-se ter em vista também que estes se afastam de uma segmentação musical, denotando que seus produtos são determinantes para a conformação de um tipo específico de ecletismo musical-cultural legitimado e reconhecido pela audiência; muito em virtude de os ritmos musicais propagados estabelecerem um vínculo com a temporalidade refletida em sua “origem” e originalidade.

Nesses espaços, a audiência se depara com a difusão de ritmos musicais negros diversificados e fundamentais para sua definição. A quase totalidade dessas faixas musicais foi sucesso no passado. Elas integram um corpus de imagens mnemônicas dos sujeitos que compõem o grupo de aficionados. Além disso, há adesão explícita a um determinado estilo construído sobre a imagem de si e do grupo, elaborado por meio da indumentária e do visual estético para fazer do momento do baile um momento em si mesmo extraordinário. O clima de festa do baile delineia um momento que rompe com as coerções da vida cotidiana, instituindo outro mundo possível; o mundo da festa, da efervescência, dos excessos, do riso e da felicidade, da recreação, do estar junto de modo intenso no qual pequenos deslizos são tolerados. Nesses encontros partilham-se afetos e certos sentimentos vividos em comum, cuja energia coletiva gerada e irradiada pelo ambiente é um atenuante das coerções e das discriminações presentes no desenrolar da vida ordinária.

Na atualidade, a cidade de São Paulo constitui um celeiro onde são realizados muitos bailes nesses moldes. Boa parte deles ocorre aos finais de semana e praticamente se espalham

pelas cinco regiões que delimitam o território da urbe. Comumente as atividades que os envolvem começam às sextas-feiras e findam no domingo à noite. Não é nada fácil definir e determinar com exatidão a quantidade de bailes nostalgia realizados na cidade em um único final de semana, mas é plausível afirmar que não são poucos. Arrisco-me a prognosticar algo em torno de dez bailes espalhados pelas diversas regiões que compõem o perímetro urbano da cidade.

Vianna (1988), por exemplo, no estudo que desenvolveu a respeito do universo que envolve os bailes *funk* cariocas, salienta de forma didática que:

A quantidade de bailes e o número de frequentadores exigem algumas decisões “técnicas” preliminares do antropólogo que pretenda estudá-los. É impossível ir a todos os lugares, impossível conversar com todas as pessoas. Não me interessava e nem tinha condições de misturar trabalho de campo com um abrangente inquérito estatístico que me pudesse dar uma ideia mais acurada sobre quem vai aos bailes (VIANNA, 1988, p. 14).

Assim, privilegiei como critério para a coleta dos dados de pesquisa a adoção de uma forma de abordagem que me permitisse acessar seus conteúdos por intermédio de uma observação cuidadosa, e com isso tentar captar as sutilezas e arranjos internos apresentados. Minha escolha se deu a partir de um critério de julgamento bastante pessoal, cuja opção foi constituída pelos eventos que considere ser os mais significativos, ou seja, aquelas festividades dançantes consideradas atualmente pelos nativos da cena como as mais famosas e que recebem maior público. Portanto, as mais frequentadas e que recebem uma considerável massa de dançarinos e aficionados de um modo geral.

A maioria dos nativos, de algum modo, já ouviu falar deles, mesmo que ainda não os tenha frequentado por algum motivo, mas apresentando uma vontade e/ou o desejo de frequentá-los um dia, nem que seja apenas para vivenciar essa experiência de forma transitória e/ou ocasional.

Há, portanto, o reconhecimento explícito de que esses bailes são os maiores e melhores e que, por conseguinte, além de fazer parte do imaginário do grupo, acabam tendo como peculiaridade o fato de se inserirem num contexto que, considerados em simultaneidade, descrevem a formação de um circuito de festas que demarcam práticas e itinerâncias dos sujeitos por esses espaços sociais e de lazer.

Na maior parte dos casos, esses bailes são eventos ainda realizados pelos proprietários das antigas equipes de som e/ou antigos DJs e ex-funcionários ligados a esses remotos

empreendimentos que exerceram papel central e fundamental para a consolidação dos bailes na cidade de São Paulo.

Diante desse cenário, resolvi escolher três importantes bailes classificados como “nostalgia” – Nostalgia Moderna, Musicaliando e Johnny – para etnografá-los e, conseqüentemente, descrevê-los de forma minuciosa e assim poder reunir elementos para elaborar uma imagem aproximada de sua conformação e inscrição no espaço social da metrópole paulistana. Este recorte pode fornecer preciosas informações a respeito do universo dos bailes afro-paulistanos, uma vez que nesses espaços, em alguma medida, além de serem realizados quase que exclusivamente por empresários negros que atuam no ramo há mais de meio século, inscrevem-se também, a décadas, numa espécie de tradição musical festiva no contexto social paulistano. Eles trazem como fundamento um legado sociocultural transmitido às gerações e ainda fomentam a disseminação de elementos culturais que dizem respeito única e exclusivamente à comunidade afro-paulistana.

Para escolha dos três bailes a serem investigados e analisados, levei em conta os ensinamentos de Vianna, como já foi mencionado na introdução. Este autor ressalta a impossibilidade de observar todos os eventos na simultaneidade da vida, bem como os acontecimentos e atos ocorridos em seu interior, os quais nos podem passar despercebidos devido às limitações do olhar humano. A seleção de apenas alguns deles permitirá observá-los com parcimônia. Para tanto, lanço mão de procedimentos etnográficos para melhor compreendê-los e conferir relevo aos seus mais importantes e significativos aspectos. Será possível ainda colocar em evidência as respectivas semelhanças e diferenças instituídas em seus enclaves, considerando que esses encontros, grosso modo, são bem parecidos entre si, pois apresentam um grau de repetição de sua dinâmica interna, replicada para outros níveis.

Ao observar o modo como se desenrola a animação deste tipo de festa, podemos constatar que a forma como elas são conduzidas, do início até o apagar das luzes, revela repetição de procedimentos em praticamente todas as fases. Essa característica nos faz pensar na existência de um ritual que tende a reprodução, pois essa dinâmica ocorre em todos os eventos.

Ademais, a maneira como o baile se estrutura para o desfrute dos aficionados, desde a forma como é feita a divulgação, bem como a escolha dos espaços de realização, a distribuição e venda de bilhetes de entrada, a recepção dos dançarinos, a chegada desses sujeitos ao salão, a animação. São porções de comportamentos restaurados (Schechner, 2012). Porém, não há equivalência em função dos recursos financeiros investidos em cada evento e que praticamente

se diferenciam entre si por conta dos recursos materiais e financeiros investidos. Isso faz com que haja uma seletividade sutil de alguns aspectos, por exemplo, em relação à composição do público que acessa os espaços de realização desses bailes.

Diferenças como essas ajudam a pensar na hierarquização instituída entre esses eventos. Este procedimento os localiza dentro de um sistema classificatório, estabelecido por meio da competitividade, materializada no emprego de recursos, físicos e imateriais, evidenciando o modo como os mecanismos e dispositivos estruturantes da sociedade abrangente se reproduzem em suas cercanias. Fato esse refletido nas frações de classe social nas quais se inserem os agentes que frequentam os bailes nostalgia.

Assim, os três bailes que observei são:

1) Nostalgia Moderna - um baile pequeno situado no centro da cidade de São Paulo (nas imediações do Largo do Arouche e Praça da República). Em virtude da proximidade com a estação do metrô, e localização na região central, tem grande facilidade de acesso. Este baile passou a fazer parte de meu raio de ação pela regularidade em que acontece, (ininterruptamente às sextas-feiras). Talvez o único da linhagem “nostalgia” com frequência semanal ao longo do ano, dando uma pausa apenas no período das festas de fim de ano e do carnaval. Esse baile ocorre desde o início dos anos 2000 e é conhecido na cena como baile da equipe Green Express. É produzido e organizado por um grupo de amigos que formam o projeto. Compõe-se pelos DJs Gringo (ex-DJ da equipe Tranza Negra), Loo (ex-DJ do grupo de rap RZO) e a *promoter* Patrícia (que nos anos 1980 atuava na equipe Tranza Negra) e realizado num *Club* noturno.

Uma característica interessante desse baile é a realização de um “projeto”, elaborado pelo grupo. Na concepção desses agentes, este baile deve privilegiar a difusão de ritmos musicais mais contemporâneos que sirvam à dança do samba-rock, principalmente aqueles cujas composições contenham elementos provenientes da música eletrônica. Na cena essas músicas são denominadas de “bossa” e/ou “nostalgia moderna”; termo que, não por coincidência, também nomeia o baile.

Durante esses eventos os frequentadores têm a possibilidade de dançar, principalmente o samba-rock, ao som de faixas musicais que foram produzidas no passado intercaladas a outras contemporâneas e as antigas reelaboradas em de novas bases. Essas faixas musicais retrabalhadas nada mais são que releituras criadas por DJs ou produtores por meio de programas de computadores, cujo processo é classificado de *remixagem*, devido a reorganização da estrutura da música sobre novos arranjos para funcionar na pista, entretanto mantendo a estrutura original.

O baile também abre espaço para faixas musicais contemporâneas com profunda influência da música eletrônica, caso do grupo musical inglês *Incógnito*, dos franceses do *Clube de Belugas* e as *tracks* remixadas do pop contemporâneo feitas pelo DJ e produtor paulistano Adauto Dhemix. Esse profissional, radicado na cidade, coloca as faixas musicais de sua predileção em roupagem eletrônica, de modo a fazer com que elas soem em ritmo samba-rock nas pistas de danças dos bailes. Este mecanismo é acionado tanto para faixas musicais do passado como para alguns hits atuais. São processos de bricolagem musical que institui uma forma variante do samba-rock que na cena é denominado de “bossa”.

Além disso, veiculam-se nesse evento outros ritmos negros estadunidenses como o *funk*, o *soul* e o R&B; sendo este último um gênero musical também conhecido pelos aficionados do baile nostalgia como charme.

2) **Musicaliando** – baile que apresenta maior permanência e regularidade no espaço social paulistano. É realizado desde meados dos anos 1970 pelo empresário Carlos Família, um dos baileiros mais antigos atuantes neste ramo do lazer negro dançante. Ele integra o grupo familiar fundador da equipe de som *Chic Show* e que, no período anteriormente citado, instituiu a equipe *Musicalia* como uma espécie de filial para atuar exclusivamente no segmento dos bailes denominados de “nostalgia”.

No início deste milênio, em face de problemas de ordem pessoal, Carlos Família se viu forçado a produzir bailes com outra terminologia, o que o fez adotar a derivação “Musicaliando”. Essa alcunha está sendo utilizada praticamente desde o início dos anos 2000 e, em alguma medida, tem vínculo direto com o prestígio pessoal de seu idealizador devido ao capital social acumulado por ele ao longo das últimas quatro décadas.

3) **Johnny** - uma das mais antigas e tradicionais na cena musical em referência. Assim como no exemplo anterior, esse baile é organizado e realizado por um segundo empresário que atua há muito tempo no ramo, sendo por isso considerado um dos mais conceituados da cena.

Tanto o baile Musicaliando quanto o *Johnny* constituem-se como eventos dançantes que ocorrem com menor regularidade, ou seja, são realizados no máximo quatro vezes ao ano, observando-se uma ocorrência mínima trimestral. Entretanto, o cenário que envolve principalmente esses dois grandes eventos vem se alterando desde o ano de 2016. O empresário responsável pelo Musicaliando realiza eventos com maior regularidade, o que o fez sair de seu lócus principal, o salão Casa de Portugal, para expandir o leque de atuação para outras regiões da cidade, incluindo espaços fechados localizados em outros municípios e bairros da cidade.

Recentemente o Musicaliando promoveu dois bailes no município de Taboão da Serra, cidade pertencente à Região Metropolitana de São Paulo. Essas festividades ocorreram no Clube denominado Cemur.

Atualmente o empresário vem expandindo as ações de seu empreendimento festivo ligado à música e à dança, disseminando-o para outras regiões da cidade. Por intermédio de ampla divulgação nas redes sociais e entrega de *flyers* em locais estratégicos e em bailes concorrentes, este empreendimento também recebe grande afluxo e presença dos afros-paulistanos nos eventos que são realizados em outros espaços, tais como os realizados em datas recentes na Zona Leste e na Zona Oeste da cidade, especificamente nos bairros de São Miguel Paulista e Butantã.

Pesou na escolha dos três objetos de estudo mencionados acima a constatação de uma oposição significativa no interior desses eventos, a qual se erige em torno de bailes tradicionais e modernos. Observados de dentro eles constituem diferenças que podem vir a promover transformações significativas no interior dessa cena festiva.

Os dois primeiros bailes são realizados na região central da cidade, enquanto o baile intitulado *Johnny* ocorre nos arredores do centro da cidade, num clube holandês situado em local relativamente distante do perímetro central da urbe. Trata-se, porém, de uma região bastante urbanizada, servida por ampla rede de transporte e equipamentos urbanos. O entorno pertence à Zona Oeste da cidade e o clube está localizado próximo às vias que margeiam o rio Tietê, tendo como ponto de referência o Shopping Center batizado com essa mesma alcunha.

Outro fator determinante para tais escolhas foi à possibilidade de um contato pessoal com personagens-chave inseridas nesse universo: os empresários ou agentes que os produzem. Desde o início meu interesse se voltou para esses atores, na expectativa de conhecer o ponto de vista que tais agentes elaboram em relação às transformações e mudanças ocorridas no universo dos bailes ao longo das últimas décadas. Tais modificações socialmente estruturantes fizeram os bailes perder força levando-os quase ao esquecimento. Porém, devido à persistência desses profissionais os encontros ainda continuam fazendo a alegria de muitos aficionados.

Os bailes *black* nostalgia são considerados uma atividade de lazer específica de um grupo étnicorracial que sobrevive ao tempo, pois continuam atuantes na cena da *black music* paulistana adquirindo um elevado grau de permanência e regularidade na paisagem urbana da cidade.

3.2.1 Baileiros: os idealizadores e gestores dos bailes nostalgia



DJ Gringo, Baile Nostalgia Moderna
Acervo pessoal Tony Hits.



Johnny (ao centro). Baile Equipe Johnny. Fotografia Silvana Nascimento, 2016



Carlos Família (ao centro). Baile Musicaliando.
<https://www.facebook.com/musicaliandodancanteespecial>

Os bailes, até o início da década de 1990, eram realizados majoritariamente pelas equipes de som. Hoje isso não mais acontece. Eles são produzidos por alguns empresários que mantinham tais empreendimentos e mesmo tendo se desfeito deles continuam atuantes no ramo. São os casos de Carlos Família e Johnny, agentes que organizam eventos de forma esporádica, (trimestralmente), no máximo quatro bailes ao ano.

A maior parte dos gestores da festa *black* paulistana encontram-se numa idade avançada. Todos eles possuem mais de 60 anos. Portanto, podemos aferir que eles não têm a mesma disposição de outrora para organizar bailes semanais, uma vez que tal prática requer o dispêndio de muita energia física e disponibilidade de significativos recursos financeiros. Alguns desses empresários vivem relativamente bem, tendo casa própria e recursos materiais suficientes para serem reinvestidos em novas festas. Importante enfatizar também que a publicidade do evento é feita em torno do nome pessoal desses agentes.

Entretanto, como toda empresa, o baile é colocado em funcionamento a partir de uma rigorosa divisão de trabalho, já apontada no segundo capítulo desta investigação. Para tanto, os empresários-organizadores empregam uma quantidade significativa de colaboradores, contratados a cada baile e sem vínculo formal empregatício. São pessoas que desenvolvem as mais diversas funções durante os encontros. Eles estão no apoio, fazem a segurança, trabalham nos bares, chapelarias e bilheteria. Os baileiros classificam o referido contingente de trabalhadores como “brigada de trabalho”.

A cada evento os mesmos mecanismos são acionados: locação do espaço de realização; sonorização e decoração do ambiente; venda de ingressos, reservas de mesas; chapelaria; bar e cozinha; montagem e desmontagem do equipamento de som, acervo musical, decoração etc.

Até o final do século passado, momento em que as equipes de som ainda se faziam presentes nesse cenário, elas mantinham a propriedade de toda a estrutura necessária para a realização da festa. Hoje isso não ocorre mais porque com diminuição dos eventos, a partir de meados dos anos 1980, ficou inviável para os empreendedores a manutenção de toda essa estrutura. Atualmente a estruturação dos bailes *black*-paulistanos ocorre do mesmo modo que os bailes cariocas descritos por Vianna (1988)¹⁹.

Praticamente todos os materiais e recursos disponibilizados nos bailes atualmente – som e iluminação, fundamentalmente – é locado pelos empresários-organizadores. Com essa prática eles economizam significativos recursos com manutenção, armazenamento e transporte dos equipamentos. Isso sem se levar em conta as trocas de determinados itens face à defasagem tecnológica ocasionada pela constante e ininterrupta inovação técnica.

Os DJs, por outro lado, são contratados por festas e por um bom cachê. Há alguns casos que esses profissionais são considerados “residentes” dessas celebrações, integrando o *line-up*²⁰ sempre que elas ocorrem. Na maior parte das vezes, o pagamento pelo trabalho executado ocorre durante ou no final da festa, sendo esta uma prática comum no universo dos bailes *black* nostalgia paulistano.

No momento atual, os DJs têm mais autonomia em relação a esses empreendimentos do que tinham no passado. Eles começavam e terminavam a sua carreira dentro de uma equipe de som; mas isso deixou de existir. Hoje é possível se deparar com muitos desses DJs tocando em bailes nostalgia organizados por diferentes empresários. Do seleto grupo de profissionais que tocam em diversas festas podemos citar os nomes de *Grandmaster Ney*, *Easy Nylon* e Luciano

¹⁹ Cf. O mundo *funk* carioca, cap. 2 – As equipes, os discos, os DJs.

²⁰ Sequência de apresentação de um DJ numa festa.

Black Songs, por exemplo. O DJ ganhou autonomia ante aos empreendimentos e seus empresários, os “baileiros”. Este sujeito tornou-se um profissional significativamente valorizado nesse universo; ganhando, inclusive, o *status* de atração artística nos eventos que participam.

3.3 – DJ Gringo e a Nostalgia Moderna



O baile “Nostalgia Moderna” possui relativo período de existência na cena musical dançante afro-paulistana. De acordo com entrevistas e conversas estabelecidas com DJs, organizadores e produtores, este baile passou a compor o cenário das festas nostalgia a partir do começo dos anos 2000. Surgiu da associação de DJs renomados na cena, que tinham como objetivo inicial oferecer um tipo de evento alternativo aos bailes tradicionais tidos como “nostalgia”, e também conhecidos na cena como bailes de “samba-rock”.

As duas formas de festividade, “tradicional” e “moderna”, coabitam o mesmo contexto festivo dançante noturno. Apresentam diferenças sutis entre si, contudo significativas. O baile moderno erige-se pautado por um consumo musical distinto do baile tradicional, o que vem produzindo certas dissonâncias na cena, uma vez que essa “nova” forma de fruir do baile vem confrontando regras instituídas na origem.

Além do consumo musical há também outras distinções, tais como o cuidado com a aparência e a regra em relação ao uso do vestuário, as quais são levadas com bastante seriedade pelos frequentadores do baile de viés tradicional. Tentaremos identificar, então, essas pequenas

diferenças e semelhanças que podem ser percebidas nos espaços nos quais os bailes se realizam e adquirem materialidade e visibilidade social.

Nostalgia Moderna é o nome de um evento que segue o mesmo modelo dos bailes *black* nostalgia realizados na década de 1960, influenciados pelas “Orquestras Invisíveis”. Entretanto, deles se afasta em razão do tipo de difusão musical propagada em suas ambiências, além do visível afrouxamento de certas regras, na qual a exigência de composição do figurino e da aparência é a mais visível. Esses eventos trazem como diferencial a ampliação do leque do consumo musical abrangendo gêneros musicais recentes, produzidos na atualidade. Privilegiam faixas musicais compostas com predominância de elementos eletrônicos, além de não regular o uso da indumentária dos apreciadores que os frequentam. Há uma clara intenção de atrair jovens para as suas dependências. Intenta-se “renovar” tanto a estrutura da festa quanto o público frequentador, pois se entende que um público muito envelhecido compromete a transmissão e a consequente continuidade da cultura.

Diferentemente dos demais, o referido baile tem frequência semanal, sendo realizado sempre às sextas-feiras à noite no salão de eventos denominado La Salsa Tropical. Este equipamento é um espaço fechado que segue o modelo um *Club* (casa noturna). Localiza-se na Avenida Duque de Caxias, 89, região central da cidade de São Paulo, podendo ser considerada uma mancha de lazer²¹ devido constituir-se como um dos principais redutos boêmios da capital paulista.

Até a década de 1960, a região era tida pelos paulistanos das camadas médias como um local bastante efervescente em termos culturais e sociais, pois no entorno estabelecia-se uma vida noturna pulsante. O perímetro servia-se de uma multiplicidade de equipamentos urbanos voltados para o lazer, tais como bares, restaurantes e *dancings* diversos. A maioria deles situados nas proximidades da Avenida São Luiz e Praça da República, locais por onde circulavam intelectuais, estudantes e membros das classes médias e das classes trabalhadoras em busca de diversão.

A região está servida com uma ampla gama de equipamentos urbanos, tais como a antiga Estação Rodoviária, a Estação da Luz e a Rua Santa Ifigênia (importante reduto do comércio de mercadorias do setor de eletroeletrônicos); um local, portanto, que desde sempre foi palco

²¹ A mancha de lazer, segundo Magnani (1996) é o resultado da relação que diversos estabelecimentos e equipamentos urbanos guardam entre si, sendo motivo da afluência de seus frequentadores. Está mais ancorada na paisagem urbana que nos seus eventuais usuários. Ela, portanto, é aberta por acolher um diversificado e grande número de usuários, além de oferecer a eles não um acolhimento de pertencimento, mas a oferta de determinado bem ou serviço que possibilitam encontros inusitados. Como diz o autor, ao invés da certeza, depara-se com o imprevisto por não se saber ao certo o que ou quem vai se encontrar na mancha, ainda que se tenha uma vaga ideia do tipo de bem ou serviço que lá é oferecido e do padrão de gosto ou pauta de consumo dos frequentadores.

de atração para um sem grande número de pessoas, sendo, portanto, parte do leque de imagens dos cartões postais da cidade no período.

O entorno passou por modificações a partir de meados da década de 1970 em virtude da migração de camadas médias paulistanas para bairros mais abastados em termos de estrutura e equipamentos urbanos. Desses podemos citar os Jardins e as Vilas Olímpia e Madalena, os quais, obedecendo aos processos de modernização urbana passaram a ser servidos por uma multiplicidade de enclaves fortificados (Caldeira, 2000), notadamente condomínios e *shopping centers*. Entretanto, essa região ainda continua sendo afluxo das pessoas interessadas na busca do prazer no lazer, principalmente à noite, após o horário de expediente do trabalho.

Nessa localidade pulsa toda uma vida que vibra a partir de referências outras. No entorno agita-se outra cidade, a cidade dos desvalidos e dos discriminados social e culturalmente. A região abriga badalada “Boca do Lixo”, reduto de artistas e diversos personagens da noite e do submundo urbano paulistano. Talvez por esse aspecto de exotismo – por estar distante dos enclaves fortificados onde os “coxinhas”²² desenvolvem suas práticas sociais e de lazer – a região vem atraindo personagens de diversas procedências, dada a atmosfera *underground* que a envolve. Talvez por esse motivo acolha distintos grupos, que de certo modo convivem e compartilham das referências e signos do entorno.

A região vem atraindo os holofotes da mídia nos últimos anos, sobretudo devido às inúmeras tentativas do poder público municipal e do Governo do Estado em higienizá-la, muito em razão do entorno acolher a “cracolândia”, local de afluxo e sociabilidade dos usuários de Crack. O quadrilátero que a abriga é formado por algumas ruas degradadas e para onde afluem muitos dos desvalidos socialmente e os potenciais usuários de substâncias entorpecentes, muitos deles menores de idade.

Apesar de toda essa multiplicidade de elementos dissonantes, é nesse espaço que o referido *Club* está estabelecido. Este *Night Club* desenvolve suas atividades de forma quase anônima e imperceptível no entorno. Situado numa ambiência permeada por intenso burburinho noturno, ele pode ser localizado no interior do quadrilátero que compreende a própria Avenida Duque de Caxias, a Rua Amaral Gurgel, as avenidas Xavier de Toledo e São João. A melhor referência para a sua localização é o Largo do Arouche (um importante *point* de afluxo de personagens *LGBTs* e moderninhos de várias estirpes).

²² *Coxinha* é um termo pejorativo usado na gíria e que serve para descrever uma pessoa “certinha”, “arrumadinha”. Algumas pessoas são rotuladas como *coxinha* pela sua forma de falar, com algumas palavras características como “tenso”, “futebas” (significa futebol), “doleta” (para se referir ao dólar), etc. O mesmo que “playboy”, “Pleiba” “mauricinho” e “patricinha” em época passada. Fonte: <https://www.significados.com.br/coxinha>, acessado em 12.06.2017.

Segundo o sociólogo Marcio Macedo (2007, p. 203), chama a atenção o fato de a região estar “marcada por pontos de prostituição, que adquirem visibilidade por meio de boates de *strip-tease* e inferninhos dos mais diversos tipos”. Esta definição sugere que o entorno vive um processo de degradação. No imaginário da população paulista, o entorno é inseguro, potencialmente violento e inóspito para a circulação dos cidadãos comuns, pois para lá convergem uma diversidade de personagens discriminados no cotidiano e cujas práticas se desenvolvem às margens da sociedade abrangente, principalmente à noite. Portanto, é um território que acolhe a presença de determinados personagens, enquanto afasta outros.

O salão Green Express é antigo na cena dos bailes *black* nostalgia. Inclusive, ela aparece na etnografia desse mesmo sociólogo, produzida no sentido de descrever a configuração de um “circuito *black*” na mesma região. O estudo em questão erige-se em torno do consumo musical juvenil negro, inspirado pela produção e consumo da musicalidade rap (*rhythm and poetry*). O citado pesquisador procurou esboçar o traçado desse circuito, delineando os espaços de consumo dessa musicalidade no entorno. Foi motivado devido ao fato desse circuito integrar o imaginário dos agentes na busca de uma fruição no lazer impulsionado pelo consumo da música negra. O interessante da perspectiva do autor é que muitas vezes esse consumo transita do samba aos gêneros importados dos Estados Unidos, assimilados amplamente em termos locais. A análise do autor chama a atenção para o fato desta assimilação não ser operada apenas pelos jovens do grupo social em questão, mas igualmente pelos adultos.

O objetivo de Macedo (2007) foi tentar mapear o aludido circuito, colocando-o em relação direta com o espaço urbano a partir de atividades específicas acionadas nos momentos do lazer e produzidas e organizadas em enclaves específicos, vinculados à fruição de determinados movimentos musicais e culturais que se instituem como suportes para os agentes sociais experimentarem a sua negritude. Tendo em vista tal perspectiva, vale enfatizar que o aludido sociólogo descreveu o espaço em questão da seguinte maneira:

Na Avenida Rio Branco, na quadra seguinte ao [Largo do] Paissandu, localiza-se o Green Express, um dos salões mais tradicionais de samba-rock, espécie de dança específica dos negros paulistas e recentemente tida como estilo musical. Os fundos do salão comportam as dependências da Tony Hits Discos, loja especializada em discos de vinil desse ritmo, que funciona durante os bailes e é ponto de encontro de músicos e DJs (MACEDO, 2007, p. 193).

O texto de Macedo foi publicado em 2007 e faz parte de uma coletânea de artigos etnográficos sobre circuitos de lazer, encontros, sociabilidades e práticas urbanas na cidade de São Paulo, analisados por integrantes do Núcleo de Antropologia Urbana da USP (Nau-USP). Esta citação, em razão de sua data de edição, nos remete pensar que o autor fez a sua etnografia num momento um pouco anterior à publicação do texto, ou seja, por volta de 2006. Ano em que o referido salão ainda se localizava na Avenida Rio Branco, próximo às grandes galerias, reduto e local de itinerâncias e de afluxo dos afros-paulistanos.

Como visto anteriormente, não é à toa que a referida região acolhe e propicia a formação e o desenvolvimento de “territórios” negros na cidade de São Paulo. Também se pode constatar a íntima relação e identificação da população negra com essa parte da urbe. No entorno, além das grandes galerias, encontram-se a Igreja da Mãe Preta, no Largo do Paissandu; o busto de Luiz Gama (primeiro grande líder negro da cidade), no Largo do Arouche, e uma infinidade de lojas de discos de vinil, CDs e de equipamentos eletroeletrônicos voltados para a cultura do DJ, da *black music* de um modo geral e, em particular, em torno do gênero musical samba-rock. O local também abriga salões de cabeleireiros e bares instalados em vias e galerias comerciais próximas. Considerados em conjunto, esses estabelecimentos formam um elenco de equipamentos que se instituem como elementos centrais que consubstanciam um tipo específico de cultura negra urbana gestada de modo peculiar no contexto paulistano.

Voltando ao Green Express e ao baile Nostalgia Moderna, constata-se que o referido salão faz parte do circuito dos amantes do gênero musical reconhecido como *nostalgia* (músicas do passado), tendo a dança denominada de samba-rock o seu principal elemento estruturante e vetor de propagação. Neste evento difundem-se músicas do passado alternadas com músicas mais recentes. Contudo, há a prevalência da propagação de *hits* musicais que fizeram sucesso no período áureo dos bailes e que, não por acaso, estão voltados para a prática da dança denominada samba-rock. Além disso, o repertório musical funciona como uma espécie de dispositivo capaz de acionar lembranças de experiências sociais passadas, fundamentalmente aquelas relacionadas a um momento muito especial e particular do indivíduo e da coletividade: a juventude.

Há quem se refira a essa ambiência levando-se em consideração fases distintas desse importante lócus de lazer negro e que permeiam o referido espaço a partir da noção entre o “antigo” e o “novo” Green. Não cheguei a conhecer o *Green* antigo, mas pelos relatos dos interlocutores, ele era importante para os apreciadores do gênero e por isso muito frequentado. Ao que parece, o aludido *Club* migrou de endereço em razão de a antiga edificação ter cedido

aos fluxos e contra fluxos do desenvolvimento urbano. No local foi erguido um edifício destinado ao desenvolvimento de uma série de atividades do ramo comercial.

O antigo salão *Green Express* passou a nomear a equipe e/ou núcleo festivo que realiza o baile intitulado “Nostalgia Moderna”. Este baile há algum tempo vem sendo considerado pelo público afrodescendente como uma importante opção de lazer dançante, tornando-se inclusive *point* para os aficionados da cena dos bailes nostalgia. O lugar configura-se como um importante ponto de confluência por onde circulam personagens da cena musical-cultural, tais como DJs e outros produtores-organizadores de bailes interessados em promover suas respectivas festas. Nessas ocasiões eles fazem distribuição de *flyers* e uma espécie de corpo-a-corpo com os frequentadores do baile concorrente, pois acreditam que o contato pessoal ajudará a sensibilizar o público para a ida aos eventos que organizam.

Esse baile também traz como característica a conformação de um novo tipo de apreciador, principalmente aquele ligado ao consumo de gêneros musicais com influências eletrônicas, a moda do momento e também os elementos ligados à dança, tratada como “nova escola”. As músicas remixadas ou produzidas a partir de influências da música eletrônica, dado o seu andamento um pouco mais acelerado, exigem a execução de passos rápidos e dinâmicos que privilegiam fundamentalmente os giros e o entrelaçamento dos braços em detrimento do sacolejo dos quadris e do jogo de pernas; uma influência direta do samba. Classifica-se essa nova forma de dançar como “samba-rock do nó ou estrelinha”.

A nova forma de fruir do baile surgiu exatamente na aurora do novo milênio, período em que se revela o renovado interesse pelo samba-rock, tanto como dança quanto como movimento musical. Assim, as diferenças entre as duas escolas (tradicional e moderna) não se restringem às etapas que delimitam o tempo de existência na cena, mas pela ênfase projetada sobre propostas musicais e temáticas distintas, as quais se expressam de modo antagônico no seio do híbrido gênero em termos musicais que é o samba-rock.

O baile Nostalgia Moderna ocorre semanalmente das 22h às 5h da manhã seguinte. A rigor, a maioria dos frequentadores é afrodescendente, complementada por uma pequena quantidade de brancos. A faixa etária é superior aos 30 anos, havendo uma pequena, mas incisiva, presença de jovens nas adjacências do salão.

O preço do ingresso, um dos principais aperitivos do evento, é um dos mais baratos da cena, variando entre dez e vinte reais, dependendo do horário de chegada e da apresentação de uma atração artística, como um DJ de renome na cena *black* paulistana ou ainda um grupo

musical que toca samba-rock, como o Vitrola 70. O custo é considerado irrisório, uma vez que equivale ao preço de três a cinco passagens no transporte coletivo da cidade.

Apesar do preço do ingresso ser relativamente barato, raramente esse evento recebe lotação máxima. O salão apresenta dimensões amplas, algo em torno de 300 m², e pode receber com tranquilidade por volta de 400 a 600 festeiros. Entretanto, na maior parte das vezes que estive no local para realizar o trabalho de campo, observei *in loco* que um baile com cerca de 400 dançarinos é considerado uma festa de sucesso, pois raras vezes chegou a atingir esse número.

Mesmo tendo chegado ao local em horários inabituais, sobretudo no que se refere ao avançar da noite, não constatei qualquer movimentação na portaria do salão, principalmente em relação à formação de filas, que é o principal indicativo de sucesso dos eventos dançantes.

Se for observado por uma pessoa comum, o local passa totalmente despercebido como lugar de balada. Em frente às suas instalações não se alojam vendedores ambulantes tampouco flanelinhas, personagens urbanos que chamam a atenção daqueles que promovem itinerâncias pelo território. Além disso, não se verifica nas adjacências do salão bares a funcionar naquele horário e que poderiam permitir aos *habitués* se reunirem momentos antes de se dirigirem para o fervo da balada. Portanto, não se delineia nas imediações do baile uma atividade muito comum nos dias atuais, o “esquenta”, prática de se reunir antes da balada para bebericar e conversar para se entrar aos poucos no clima de agitação festiva.

Somente acessa o local quem o conhece e sabe qual o tipo de som e balada que acontece ali. O máximo que se percebe é um número elevado de veículos estacionados na via pública, cuja quantidade pode sugerir a ocorrência de algo importante acontecendo naquele pedaço. Para quem é de dentro esse detalhe é um importante indicativo da balada estar sendo boa ou não, pois sugere aos desavisados a provável quantidade de público no local.

Bem, como dito antes, o espaço é uma casa noturna²³. O ambiente e a arquitetura estão organizados para tal finalidade. O espaço igualmente é locado para a realização de diversos outros eventos e não apenas para celebrações dançantes da cena dos bailes *black* nostalgia. Apesar de o local não ser destinado para prática de qualquer tipo de consumo cultural-musical segmentado, ele é locado para qualquer tipo de evento, de festas de aniversários a celebrações dançantes.

²³ A diferença existente de um salão de eventos e recreações para uma casa noturna é que os primeiros são muitas vezes locados para eventos diversos, dançantes ou não. Neles podem ser realizados de festas de aniversários a eventos corporativos e bailes. As casas noturnas, ou *Clubs*, recebem atividades regulares voltadas para a prática da dança no lazer. Na maior parte das vezes, oferecem um consumo musical segmentado, como música eletrônica, *black* music, rock pop, dentre outros.

O edifício onde está instalada toda a estrutura interna remete a imagem de uma grande caixa hermeticamente fechada. Não há janelas, somente portas na entrada e nos fundos. A porta dos fundos revela um pequeno espaço ao ar livre que é utilizado como fumódromo (atendendo uma lei municipal que proíbe a prática do fumo em espaços fechados na cidade de SP). A área total do prédio mede em torno de 300 m², talvez um pouco mais. O espaço, portanto, comporta dimensões significativas para acolher os festeiros.

Portanto, o espaço interno deste salão é bastante amplo, acolhendo com tranquilidade e conforto os dançarinos. Pode ser classificado como uma edificação simples, uma vez que não apresenta qualquer luxo ou requinte. Sua fachada contém três portas de aço, dessas levadiças que são confeccionadas normalmente para edificações destinadas ao comércio ou a guarda de veículos. A parte da frente recebe uma pintura inusitada, composta por um fundo preto e muitos retângulos na cor marrom formando um desenho inusitado que simula uma parede edificada em pedra. Determinados traços desse desenho são dominantes, fato que permite classificá-lo como um grafite.

Olhando o lado esquerdo do prédio, a partir da parte frontal, uma das paredes da fachada possui o desenho de um casal dançando ao luar abrigado por alguns coqueiros. Há, portanto, uma representação tipicamente tropical, que faz uma associação com uma ilha paradisíaca. Simbolicamente podemos dizer que o local se reveste como uma pequena ilha de lazer e prazer.

A primeira porta, olhando da esquerda para a direita, é o local de entrada do salão. Nela há o desenho de um sol nascendo ou se pondo sobre o mar (não dá para definir direito); que somente dá para ser contemplado quando o local está fechado.

A segunda porta é usada como saída de emergência do espaço e normalmente fica fechada. Sempre que há baile ou outra festa qualquer ela fica levantada, sendo lacrada internamente por duas folhas de madeira pintadas na cor preta e que funcionam como uma porta dupla, que se fecham quando as partes constitutivas se encontram. Parece ter sido projetada por exigência das autoridades competentes para facilitar a evacuação do público em caso emergência.

A terceira e última porta dá acesso a um estacionamento subterrâneo, situado um nível abaixo da avenida e que se estende por todo o andar imediatamente abaixo do salão. No local há painel medindo aproximadamente 2,00 x 0,60 metros, fixado num pequeno pedaço da fachada, entre uma de suas portas e a marquise junto ao telhado. Esse painel é o objeto que dá título ao local: “La Salsa Tropical”; nome bem diferente do *Green Express* alardeado pelos organizadores do baile.

O local costuma ser arrendado pelo grupo formado em torno do DJ Gringo para realizar os bailes que levam o título de Nostalgia Moderna. Afastam-se, portanto, das referências musicais latinas alardeadas pelo espaço, uma vez que privilegia a difusão da chamada *black music*, ao menos naquele dia e hora.

O salão não dispõe de espaço reservado à bilheteria, tampouco há uma chapelaria para guarda dos pertences da audiência. Na entrada principal instala-se um pequeno balcão minutos antes de o baile começar. Esta mobília é de dimensões reduzidas, medindo cerca de 1,30 x 0,50 metros. Trata-se de algo similar aos pequenos balcões usados nos serviços de *valet parking*, equipado com apenas uma gaveta transformada em “caixa” que guardará o dinheiro e os comprovantes de cartões provenientes da venda dos ingressos.

Ao erguer a porta de aço há uma porta de vidro temperado usada para separar a rua do interior do salão, estabelecendo uma fronteira entre o dentro e o fora. Nessa portaria, se assim se pode classificar o local, foi instalado um biombo de madeira escura no formato de uma letra U invertida. Além de impedir a visão do interior do recinto, essa barreira visa dissuadir os potenciais frequentadores abdicarem da respectiva participação se o baile estiver vazio, por exemplo.

Na parte interior do salão, imediatamente à esquerda da portaria, está montado o bar. Nele é vendida uma variedade de bebidas: cervejas, águas, refrigerantes e destilados (uísque, cachaça, conhaque, batidas), entre outros. As paredes internas desse *Club* recebem uma coloração alaranjada que, mesclada aos efeitos da iluminação e dos *lasers*, fornece um colorido especial ao espaço no momento de realização da festa. Observa-se também que o ambiente é climatizado, sendo equipado com quatro grandes aparelhos de ar-condicionado instalados em pares nas paredes laterais.

Nas duas paredes laterais do salão, que se estendem da entrada ao palco, encontram-se, em cada lado da pista, quase quinze mesas acompanhadas de quatro cadeiras. Essas mesas são comercializadas aos frequentadores pelo valor de R\$ 20,00 (vinte reais).

Ao fundo e ao centro do ambiente há um palco com dimensões amplas, com uma pequena escada de acesso do lado direito. Neste local foi instalada uma parte da aparelhagem de som. Trata-se de duas colunas de caixas acústicas que são dispostas em suas laterais. Os amplificadores que empurram o sistema de som estão dispostos numa sala próxima, sob a responsabilidade de um técnico de som cedido pelo proprietário do espaço. Esse profissional fica disponível para resolver qualquer problema de última hora que possa comprometer o andamento da festa.

Ao centro do palco encontra-se estrategicamente posicionada a mesa com o *setup*²⁴ do DJ. Na parede ao fundo, bem atrás dele e a um metro acima de sua cabeça, está afixado um *banner*²⁵ de fundo verde e letras vermelhas, medindo perto de 2,00 x 1,50 metros com o nome do evento: Nostalgia Moderna.

Pairando sobre o palco há uma trave de treliça de alumínio pintada na cor prata onde está instalada toda a iluminação do *Club*. No momento da celebração dançante ela é acionada para conferir um colorido especial à ambiência da festa. Na lateral direita do palco há um espaço com cerca de dois metros que dá acesso aos fundos do local. Trata-se de uma espécie de antecâmara onde estão instalados os banheiros, organizados em função da divisão entre os sexos. Nesse espaço, que forma um pequeno *hall*, em algumas edições se instala uma feirinha onde são comercializados objetos e adereços no tema afro, tais como camisetas, brincos, pulseiras, anéis, turbantes, colares, bijuterias e outros.

Perto do *hall* uma porta dá acesso a uma área livre localizada nos fundos do ambiente, usada como fumódromo. Para esse pequeno espaço se dirigem muitos dos frequentadores, havendo momentos em que ele fica completamente ocupado. Apesar de ser destinado à prática do tabagismo, é muito comum algumas pessoas acessarem o espaço simplesmente para conversar, paquerar, trocar confidências e carícias, dentre outros. Estabelecer alguma forma de comunicação verbal nos arredores da pista de dança é uma tarefa complexa, senão ingrata e quase impossível de ser realizada, devido ao elevado volume sonoro que invade todo o ambiente do baile.

E entre o palco, as mesas instaladas nas laterais e o local de entrada e saída encontra-se o principal atrativo: a pista de dança. Foi construída com um tipo de cerâmica bastante lisa que serve para facilitar a execução dos passos de dança dos frequentadores.

Este baile, como o próprio valor do ingresso indica, é uma celebração dançante frequentada eminentemente por pessoas originárias das camadas menos abastadas da comunidade afro-paulistana. Nas conversas informais com muitos dos frequentadores verifiquei que grande parte deles reside nos bairros e ruas localizados nas imediações do referido *Club*. Alguns habitam bairros como Campos Elíseos, Barra Funda e também na região central da cidade, como o Largo do Arouche.

A quase totalidade dos aficionados acessa o local pelo custo benefício que se opera em triplo movimento: proximidade, facilidade e gosto. O primeiro ocorre pelo fato de se morar

²⁴ Conjunto de equipamentos de som manipulados pelo DJ, tais como *mixers*, toca-discos, CDs, controladoras, emuladores de som DVS e outros.

²⁵ Pannel confeccionado em plástico vinil usado para divulgar o nome do evento.

próximo, às vezes podendo-se acessá-lo a pé; o segundo porque a região promove identificações e facilidades, uma vez que nas imediações estão situadas as estações de metrô República e Santa Cecília; e por fim em função do gosto e do consumo musical, pois neste baile não se toca, em qualquer hipótese, as músicas que os jovens gostam, como o *funk* carioca, por exemplo, definindo a sua difusão pelo que na cena é denominado como “som nostalgia”.

Nessa ambiência, é possível encontrar também pessoas originárias das regiões periféricas da cidade, bem como aquelas que estendem a estada no centro da cidade após o trabalho, encerrando o *Happy hour* e a noite se divertindo no baile. Além disso, o espaço oferece um tipo de artefato cultural-musical que compõe o leque de gosto dos frequentadores: a *black music*²⁶.

É uma regra comum nos bailes revistar os participantes como um mecanismo de segurança, com o intuito de se evitar acontecimentos desagradáveis que impliquem em algum risco de morte. Nesse baile, a revista não é muito rigorosa, principalmente se o participante da aludida celebração dançante for um *habitué*²⁷. Durante a pesquisa pude captar o clima de cordialidade que perpassa os bailes realizados pelo projeto Green Express, o que, em alguma medida, produz um sentimento de enternecimento nos participantes, ao colocarem em curso determinadas práticas ao performatizarem a música por meio da dança. Esses frequentadores buscam o prazer a partir de determinadas sensações e emoções que são divididas com aqueles considerados iguais.

Para se ter uma ideia aproximada do clima de familiaridade e intimidade desse baile, podemos ressaltar o fato de o espaço não ter seguranças; papel reservado a apenas um dos membros masculinos do grupo organizador do evento. Essa função está a cargo de Alex, que controla a entrada dos dançarinos, faz a referida revista, e atua no sentido de dirimir potenciais conflitos caso venham ocorrer.

Em todas as edições que compareci, não presenciei qualquer confusão ou clima de animosidade entre os participantes. Numa conversa informal com o DJ Gringo fui informado que nos bailes nostalgia dificilmente ocorrem brigas. Às vezes ocorrem discussões por conta flertes indesejados em relação ao companheiro ou companheira de alguém.

No salão é razoável observar a formação de grupos reunidos em “rodinhas” de pessoas que dançam e se comunicam de algum modo; digo de ‘algum modo’ por conta do ruído intenso

²⁶ Meta-gênero que acolhe sob seu guarda-chuva grande parte dos ritmos musicais produzidos por artistas negros, fundamentalmente aqueles produzidos nos Estados Unidos como *soul*, *funk*, R&B e *rap*. Nesse campo podem ser citados grupos e artistas como Jimmy Bo Horne, Earth, Wind & Fire, James Brown, Wilson Picketty, Marvin Gaye, Billie Paul, Cheryl Lynn, Kurtis Blow, Ini Kamoze, Brass Construction, dentre outros.

²⁷ Frequentador assíduo e muito conhecido dos organizadores, sendo uma espécie de agregado dos eventos.

que emana do sistema de som. É comum nos depararmos com pessoas circulando pelo salão, indo buscar contato com outros e algumas vezes trocando afagos. Isso permite afirmar que muitos dos presentes se conhecem, mantendo um relacionamento de amizade ou de proximidade há pelo menos algum tempo.

A atmosfera que envolve este baile é de intensa alegria e respeito mútuo, fato que nos permite imaginar ser uma festa familiar ou uma reunião entre amigos e não entre potenciais estranhos. Ali acontece muita paquera. Há uma quantidade bastante significativa de homens e mulheres que vão ao baile para “arrumar” alguém, para um relacionamento rápido ou quem sabe algo a mais que possa se estender para além das fronteiras do baile.

Nesse evento encontramos muitos casais que o acessam atraídos pelo gosto musical. Outros o frequentam porque adoram o chamado “som nostalgia”, que não é encontrado facilmente em outras ambiências de lazer na cidade. Em certa ocasião, nesse baile, perguntei a alguns entusiastas (e gravei seus depoimentos) o que os atraía para o local. Os relatos que obtive, em alguma medida, apontavam para uma mesma direção: o gosto pelo som nostalgia, pelo ambiente, por estar entre iguais.

O que me traz aqui é um momento de lazer e estilo de música que eu gosto, e [também] interagir com pessoas que eu também gosto, e também porque eu gosto de dançar samba-rock. Ainda não sei dançar passinho, mas estou tentando aprender (ERICA, 32 anos).

Eu venho no baile nostalgia porque não são todos os lugares que têm música antiga, entendeu? A maioria de agora [toca] samba, pagode, eu curto. Mas muito lugar agora é *funk*; e não é todo mundo que gosta, dependendo da idade, que nem na minha, 40 anos. É essas músicas que a gente escutava na época entendeu? Agora mesmo, *funk* não é todas que eu gosto não. Então eu já prefiro mais assim, eu e ela [a companheira], a gente faz aula de samba-rock e não é todo o lugar que você vai dançar o samba-rock, entendeu? Então, pelo menos num baile nostalgia você encontra essa variedade (ADALBERTO, 40 anos).

Eu gosto de ouvir esse som. Eu não danço, mas gosto de ouvir. Eu danço muito pouco, na verdade. Danço um pouquinho de samba-rock, mas a idade vai chegando e eu tenho problema no joelho, então eu danço mais ou menos (MARCOLINA, 63 anos).

Eu venho nesse baile porque já conheço o Gringo há muito tempo e eu gosto das festas dele. São festas boas onde tem boas músicas para ouvir também. Eu gosto de samba-rock e balanço também. Eu ia no Palmeiras, na Chic Show, no Baile do Os Carlos antigamente (WILSON, 57 anos).

Para mim aqui é uma academia. Desde os 15 anos eu danço e eu gosto de nostalgia. Eu danço *black*, eu danço samba-rock e eu venho ao baile porque eu gosto das músicas e porque eu gosto de dançar. Aqui relembro a minha época e aqui toca o que eu gosto (TEREZA FÉLIX, 52 anos).

Eu venho pela nostalgia mesmo. Eu gosto de dançar samba-rock. (ROSALINA, 52 anos)

Eu venho nesses bailes porque quando eu tinha 14 anos eu frequentava a *Chic Show*, os bailes da *Chic Show*, os bailes da *Black Mad*. E até hoje a gente vem curtindo nostalgia. E aqui já conheço o Green, desde o antigo endereço e aqui também parece ser um ótimo lugar para a gente dançar música boa né! (RENY, 49 anos).

Eu adoro vir aqui. O que me traz aqui é tudo, as músicas, o ambiente, as pessoas (ENILDA, 50 anos).

Eu frequento esse baile há muitos anos. É uma festa muito boa, onde você pode chegar e ficar a vontade né. E o que me traz aqui são as músicas, porque o nostalgia hoje, para mim, é tudo. Porque eu prefiro mil vezes nostalgia que o *funk* [carioca]. Então eu adoro nostalgia que é muito importante (MARTA, 47 anos).

Eu venho no baile desde quando eu tinha mais ou menos 16 anos. E venho nos bailes ainda hoje porque eu adoro. São as minhas raízes e eu adoro. Amo curtir nostalgia. Gosto muito de samba-rock, é claro (MARIA, 55 anos)

Eu frequento os bailes porque, primeiro, desde os anos 1970 eu sempre frequentei. Toda a minha adolescência foi formada junto com amigos meus que faziam bailes *black*. E o ambiente é muito saudável, é lindo, alegre. Os meus amigos e eu continuamos frequentando até hoje. Gosto muito de samba-rock. Na verdade eu acho que hoje em São Paulo [o samba-rock] é uma cultura (DJALMA BARROS, 61 anos).

Como pode ser percebido pelos depoimentos acima, o que move os aficionados em direção ao baile Nostalgia Moderna é principalmente o gosto pela música e pela dança. Mas para além destes elementos, algumas das personagens ouvidas se lembraram do passado como um tempo de referências, a identificação com os outros frequentadores e com o ambiente, enfim, com uma inserção mais orgânica com a cultura *black* paulistana e cuja principal forma de socialização ocorre por meio da música e da dança. De um modo geral, são referências de um tempo partilhadas pelo grupo. Nesse sentido vemos o nome da equipe *Chic Show* aparecendo de modo recorrente. Esta partilha não se refere especificamente a um gênero musical ou uma dança qualquer, mas um tipo específico de celebração dançante que acolhe ambos: o som nostalgia (músicas antigas, que remetem a outra época), que em certo sentido abarca o samba-rock.

O fato da maior parte dos frequentadores encontrar-se na fase adulta, acima dos 30 anos, é um aspecto importantíssimo a ser levado em conta devido à escassez de opções de divertimento dançante para os adultos na cidade. De certo modo, me arrisco dizer que não há no espaço urbano uma “cena adulta” que se compare a “cena juvenil” que a urbe oferece. Os espaços que se erigem sob a denominação “nostalgia” são usualmente valorizados pela comunidade afro-paulistana e são considerados preciosos por seus frequentadores.

Numa de minhas incursões a campo, encontrei um casal com pelo menos 70 anos. Estava diante de mim um par que jamais imaginaria ver num baile devido à idade avançada, curtindo a festa alegremente. Eles se divertiram bastante e passaram boa parte da noite em pé, dançando animadamente em grande estilo os múltiplos ritmos e gêneros, que oscilavam entre o *jazz*, o *soul*, o *funk* norte-americano, a *disco music* e o charme, cuja ênfase centrava-se em torno da musicalidade negra estadunidense. Mas o que os faziam dançar animadamente era o ritmo conhecido por *samba-rock*.

O baile Nostalgia Moderna se diferencia dos demais porque nele se veiculam músicas mais atuais classificadas na cena como Bossa, principalmente pelos DJs. Essas faixas musicais originárias do aludido gênero musical, se assim pode ser classificado, são em grande parte produzidas eletronicamente por produtores musicais que na maior parte das vezes também atuam como DJs, que as compõem por intermédio de máquinas sonoras computadorizadas.

Grande parte das músicas contém muito vocal e são cantadas praticamente do começo ao fim. Existem algumas que são totalmente instrumentais, não sendo, portanto, um problema para os dançarinos. O ritmo privilegiado nessas composições é aquele que permite a dança *samba-rock*. Algumas bandas musicais, tais como os ingleses do *Incógnito*, os franceses do *Clube de Belugas*, além do produtor paulistano Adauto Dhemix são presenças garantidas no cardápio musical do baile.

No baile Nostalgia Moderna os presentes participam de forma ativa da festa. Parece ser um ato de celebração e comunhão grupal. Dificilmente alguém recusa um chamado para a dança, apesar de tal possibilidade estar sempre presente nos encontros. Somente às mulheres compete essa prerrogativa, uma vez que o convite para dançar é um privilégio tradicionalmente reservado aos homens, mas a recusa, às mulheres. Essa possibilidade de escolha pode simbolizar um ato de empoderamento feminino, pois o baile em si fomenta e afirma uma ambiência masculinizada em que o homem, em alguma medida, reina soberano, tecendo práticas que promovem a elevação de sua autoestima pessoal. Basta lembrar, por exemplo, que o baile todo é organizado e dirigido por homens.

As mulheres, que participam da organização e da produção dos bailes, ocupam posições subalternas e de suporte às atividades masculinas. Executam a função de atendimento aos clientes, trabalhando nas portarias, nas bilheterias, chapelarias e caixas. E o baile Nostalgia Moderna não foge à regra. Mesmo DJs femininas dificilmente embalam musicalmente o baile, apesar de haver muitas atuando profissionalmente na noite. Uma exceção a esse tipo de participação é justamente o baile Nostalgia Moderna. Por duas vezes pude presenciar a *performance* dessas profissionais junto aos toca-discos.

Em alguma medida, as festas nomeadas como “nostalgia” obedecem a mesma sequência. Em todas elas verifica-se um mesmo saber-fazer incidindo num modo específico de condução e fruição da festa, do início ao fim. A rigor, todo DJ tem o dever de agradar a audiência sem precisar consultá-la, e para isso deve lançar mão de sua sensibilidade musical. No Baile Nostalgia Moderna, esse profissional inicia sua *performance* tocando músicas calmas, amenas, como uma forma de receber o público que nele comparece (*Warm-up*)²⁸.

Esta é uma prática comum no universo em que atuam esses profissionais, já que eles se investem da tarefa de procurar despertar, aos poucos, a sensibilidade dos presentes para a atmosfera que envolve a festa, que é a busca do prazer por meio da alegria, para que num momento posterior se atinja a uma espécie de clímax. Quando o salão já comporta uma quantidade significativa de dançarinos o DJ vai gradativamente elevando a intensidade musical, de modo a estimular o ânimo e o frenesi dos entusiastas do baile na pista de dança.

Dois DJs experientes e muito reconhecidos na cena comandam a animação do baile Nostalgia Moderna: Gringo (ex-equipe Tranza Negra) e Loo (ex-grupo de rap RZO). O primeiro difunde muitos sons considerados, pelo público, clássicos do samba-rock, com sonoridades advindas de uma época que reflete um momento de “origem”, aquele tempo primordial. Em seu *set*, esse DJ toca muitas faixas musicais nacionais e internacionais sucesso nos anos 1950 e 1960, que transitam entre samba, sambalanço, rock, gêneros orquestrados, *jazz suingue*, dentre outros. Podemos utilizar como exemplo as orquestras de Ray Conniff e Glenn Miller, bem como a cantora country Brenda Lee, e os brasileiros Waldir Calmon, Erlon Chaves, Orlandivo, Claudete Soares, dentre outros. DJ Loo, por sua vez, toca gêneros musicais conhecidos como “balanço”, que englobam o *soul* e o *funk* americanos dos anos 1970 e 1980, além de ritmos mais recentes, que alcançaram desenvolvimento de meados da década de 1980 em diante, tais como

²⁸ Expressão advinda da cultura do DJ, que se refere etimologicamente a “aquecer” ou “esquentar”. No caso dos DJs, significa abrir a festa e aquecer a pista de dança. Normalmente o *warm up* precede a atração principal da noite e é feito pelo DJ residente ou núcleo da casa ou festa, de modo a preparar o público para ir se ambientando ao motivo principal ou atrativo do evento, com ao aumento gradual da temperatura e efervescência da festa.

o rap e R&B e alguns ligados a *world music*²⁹ que propiciam o dançar samba-rock, cuja vertente é conhecida nos bailes como bossa.



DJ Loo. Acervo Pessoal Dj Loo.

O baile deve fluir e fruir nessa levada do começo ao fim, dividido em três *sets* musicais que se intercalam ao longo do tempo de duração da festa. Toca-se uma sessão de cerca de 50 minutos de samba-rock, moderno ou tradicional, dependendo do DJ; uma seleção musical de ritmos para se dançar solto, tais como *soul*, *funk*, *rap* e vertentes; e uma sessão de melodias, composta por músicas lentas que permitem a aproximação entre os sexos ao se dançar “agarradinho”. Os *sets* de músicas lentas são curtos, pois o baile do gênero nostalgia, moderna ou tradicional, confere maior ênfase à difusão do samba-rock.

Essa é uma dinâmica que pode ser constatada em qualquer baile dessa natureza, pois boa parte deles estrutura-se musicalmente assim, com *sets* segmentados em termos de gêneros musicais que se alternam, sendo que os de composições lentas são menos acionados, não mais que duas ou três vezes no decorrer do baile.

Após a sessão de samba-rock, tocam-se os chamados “balanços”, que nada mais são que gêneros musicais estadunidenses negros *soul*, *funk*, *rap* e *R&B*; sendo o último também conhecido na cena dos bailes como charme. O momento é reservado para que os aficionados dancem soltos ou em grupos, apresentando coreografias que exigem a adoção de passos sincronizados. A pista é tomada por boa parte dos dançarinos, pois o instante é um convite especial para a colocação em prática de uma coreografia muito enfatizada nos bailes, a qual é conhecida pelos nativos por “passinho”.

Parece ser um tipo de dança que em maior ou menor grau, dependendo do baile, faz parte mais do gosto das mulheres, uma vez que a pista de dança praticamente é tomada pelo público feminino. Grande parte das mulheres participa animadamente do “passinho”, pois se

²⁹ Um dos inúmeros gêneros musicais abrigados sob o metagênero *e-music* (música eletrônica).

trata de um tipo de coreografia que atrai mais esse público. Este fato também foi observado por Vianna nos bailes *funk* cariocas. A esse respeito, o antropólogo teceu o seguinte comentário:

As danças são todas feitas em conjunto, grupos que podem variar de duas a dezenas de pessoas, que repetem os mesmos passos, os mesmos movimentos de braços, as mesmas piruetas simultaneamente. Não existem casais dançando frente a frente como em tantas outras pistas de dança. Todos os componentes do grupo têm o rosto voltado para a mesma direção, quase sempre de frente para a arquibancada onde fica o equipamento de som e do DJ, dançando, em fila, lado a lado com os seus companheiros. [Esse aspecto lembra muito a dança passinho que é mobilizada nos bailes de São Paulo]. Cada grupo pode ser constituído por várias filas, uma de frente para a outra. Os passos são muito complexos, formando longas sequências coreográficas, que se repetem durante muito tempo antes de mudar para outras séries não menos complexas. Um grupo pode começar com poucos componentes e acabar atraindo outros dançarinos que saibam fazer aqueles passos. Alguns passos são conhecidos por todos, outros precisam ser ensaiados antes do baile. Muitas vezes os grupos são só femininos ou só masculinos. Uma explicação para essa – não tão rígida assim – divisão sexual é a diferença, em alguns momentos acentuada, entre o modo de dançar das mulheres e dos homens. As dançarinas têm uma forma toda especial de requebrar os quadris. Como a dança deve ser rigorosamente igual para todos os componentes do grupo, esse tipo de requebrado acaba por afastar os rapazes, que são mais duros em seus movimentos (VIANNA, 1988, p. 76).

Nas coreografias executadas nos bailes paulistas, diferentemente das observadas nos bailes cariocas, não há tanto requebrar de quadril como observou o antropólogo Vianna, havendo passos marcados com jogadas de pernas e pés, e alguns volteios. Embora haja esta diferença, é fato que elas atraem mais mulheres que homens. Ademais, como o próprio nome especifica, esta é uma dança individual em que se desenvolve coletivamente, visto que todos que dela participam devem executar os mesmos passos que os demais de modo sincronizado.

No fundo, é uma dança simétrica cujas hierarquias parecem ausentes, pois a participação depende da disposição para acompanhar os demais executando os passos acionados pelos movimentos corporais do grupo. Tais movimentos ocorrem para frente, para trás e lateralmente, dependendo dos passos que são mobilizados. Há sempre alguém que puxa os participantes para realização das coreografias, tornando-se a pessoa base para a sua execução. Ou seja, aquele sujeito executor dos passos marcados e pré-determinados que todos devem seguir, mesmo não tendo conhecimento prévio da totalidade da coreografia.

O sucesso dessa dança é tamanho que nos bailes considerados “grandes” ela mobiliza muita gente. Há situações em que a pista de dança torna-se algo similar a uma imensa onda do mar, com seus constantes movimentos de avançar e recuar que parece não ter fim.

Um fato interessante e importante de ser destacado é que os bailes do gênero nostalgia, e o baile *black* de um modo geral, são um tipo de celebração festiva onde homossexuais parecem estar ausentes. Mas essa é uma constatação que não dá para afirmar com absoluta certeza. A percepção é a de que eles não aparecem, ou seja, não estão visíveis, portanto não identificáveis.

Nos bailes do gênero Nostalgia, de modo geral, não se observam práticas sugestivas de diversidade tanto de orientação sexual como de identidade de gênero. Por outro lado, é possível constatar uma grande presença de mulheres desacompanhadas. A rigor, essas celebrações dançantes negras constituem-se na cena como eventos heteronormativos, cujas ambiências se destacam de uma forma bem demarcada e delimitada dos conteúdos que implicam a conformação dos papéis sociais que definem o masculino e o feminino, numa ênfase que recai sobre a posição masculina.

Nos bailes atuais, algumas mulheres tomam a iniciativa e convidam os homens para dançar, invertendo-se os papéis desempenhados nesses espaços. Além disso, tornou-se bastante comum mulheres formarem casais e dançarem juntas. O fato decorre, as vezes, da baixa frequência masculina no baile. Devido à falta de parceiros, nesses momentos elas dançam entre si, subvertendo a regra alardeada por Tim Maia de que “só não vale dançar homem com homem nem mulher com mulher”, já que o resto vale.

Simples ou sofisticado, as pessoas que participam desse tipo de evento têm um cuidado todo especial com a composição da aparência. Elas procuram acessar tais espaços com roupas que não fazem parte do cotidiano. O traje mais usual para se frequentar esses encontros dançantes é a indumentária tida como “social”, um tipo de roupa requerida para ocasiões especiais. O figurino básico utilizado pelos homens é composto pela associação de calça, camisa e sapato, algumas vezes acompanhados de paletó e gravata. As mulheres compõem seu figurino com saias, vestidos, blusas e sandálias de salto. Essa composição conforma um traje típico de um baile nostalgia tradicional, uma vez que remete a um tipo de figurino utilizado na origem, naquele alvorecer em que os bailes dessa natureza surgiram.

Ao que tudo indica a exigência de adoção de uma determinada estética para poder participar de um baile, vestindo-se com certo “rigor”, gira em torno de uma imagem que visa simbolizar “respeito” pelo ritual festivo e pelos participantes. É uma espécie de regra que conforma o dito “dar-se ao respeito para ser respeitado”. Além disso, se requer a adoção de um

tipo específico de comportamento, uma vez que o baile é considerado pelo grupo em questão uma celebração para além de especial.

Entretanto, parece que o baile Nostalgia Moderna rompe com esse ideal, pois não há exigência explícita em relação à composição da aparência para acesso ao seu espaço. Nesse baile, nos deparamos com muitos sujeitos vestindo calças jeans, camisetas e tênis; peças do vestuário mais utilizadas pelos jovens tanto no cotidiano quanto em ocasiões festivas.

O samba-rock é sempre dançado a dois, em casal. Já constatei o rompimento dessa regra com um homem conduzindo duas garotas. O passo inicial é o casal de mãos dadas na altura do peito em toques de dois pra lá e dois pra cá que exigem um leve jogar de pernas e pés para os lados e que demandam certo gingado dos quadris. Após a execução desse passo básico, é hora de se iniciar o trançado de mãos e braços por sobre as cabeças de ambos os dançarinos.

Cabe ao homem o encargo de execução de todos os passos da dança, conduzindo sempre a dama. Normalmente ele conduz o giro do corpo da mulher, sempre com o trançado das mãos e braços sobre a cabeça dela. Às vezes a dama também gira o homem quando este faz um movimento de giro sobre o próprio eixo. Ambos os corpos rodam, fazendo movimentos de rotação para a direita e para a esquerda sobre o mesmo eixo. O interessante é que o movimento de rotação do casal ocorre sempre no sentido horário. Quanto mais difícil à execução dos passos, com trançado dos braços e giros sobre si mesmos e de modo que os corpos se enlacem, maior é a demonstração de que a execução dos movimentos exigidos por esse tipo de dança demanda um longo aprendizado de gestos, trejeitos e expressões. São movimentos que compilam uma memória que transcende os bailes e atravessam gerações.

Numa das incursões etnográficas que fiz ao local, confeccionei em meus registros de campo a seguinte observação a respeito dessa dança:

Minha ida hoje ao baile Nostalgia Moderna teve como finalidade basilar efetuar a observação do modo como os atores sociais executam as suas práticas nessa ambiência, principalmente aquelas que se estabelecem em relação à dança. Desse modo, fiquei observando a maneira como os casais dançam o samba-rock, uma mescla de movimentos que nasceram nos bailes das orquestras invisíveis no final dos anos 1950, os quais inauguraram a cena dos bailes mecânicos afro-paulistanos. Nessa dança, observa-se que o homem é o dono situação, pois é ele quem conduz a dama e tem a prerrogativa de execução de todos os passos colocados em execução. À mulher cabe o papel de se deixar conduzir e responder aos movimentos do parceiro que indicam a coreografia que será acionada, bem como a quantidade de rodopios (giros sobre o eixo do próprio corpo) que serão alinhavados. Ela ajusta-se e executa todos os movimentos giratórios, que exigem graça, ritmo e equilíbrio. Na maioria das danças executadas em casal, o olhar da plateia direciona-se ao membro feminino do par, pois

em alguma medida é ela quem se exhibe, enquanto o homem a conduz. E aqui nesse baile isso não se dá de maneira distinta. Se bem observado, podemos ver que nessas danças de casal há uma complementaridade, que serve como metáfora dos papéis sociais entre homens e mulheres. Desse modo, a dança samba-rock se inicia com o sujeito segurando as mãos de sua companheira e dando leves toques para os lados, sempre no ritmo da música que está fluindo do sistema de som para a pista de dança, numa espécie de dois para lá e dois para cá. Após esse início um pouco morno, o casal sincroniza seus movimentos. O homem passa a conduzir, com certa leveza, a dama para os lados de seu tronco corporal e a certa distância para que ela possa efetuar essa série de giros sobre o seu próprio eixo com a maior facilidade e agilidade possível, e sempre o homem segurando as mãos da dama sobre a cabeça dela própria, de modo que ela efetue uma quantidade indeterminada de giros. Os braços sobre as cabeças descrevem uma infinidade de movimentos e desenharam entrelaçamentos de diversos tipos. Parece ser uma regra não soltar, em qualquer hipótese, as mãos da (o) parceira(o). Nessa dança a mulher gira o tempo todo, de modo quase ininterrupto, sempre tendo o parceiro na sua condução que, com uma destreza peculiar, rapidez de pensamentos e coordenação motora fornece a sua cúmplice de movimentos rítmicos, por meio de toques efetuados pelos sacudir dos braços, os indicativos dos passos a serem colocados em prática. Parece que este acontecimento indica uma transformação na dança, pois na origem a quantidade de giros era executada com maior cautela de modo a manter os corpos juntos, com umbigos quase unidos, privilegiando-se o molejo do quadril exigido pelo samba. Assim, o samba-rock evoluiu mesclando-se ao *rockabilly*. Em certo sentido, podemos dizer que na atualidade se tornou uma dança em que os passos são executados improvisadamente, de modo que fica difícil saber a sequência correta e exata de sua execução, se é que há uma. É uma dança que evoluiu tal qual o *jazz*, na base do improviso, em que cada um dos *performers*, mesmo formando um par, quer dar o seu show particular, para si mesmos e para os outros. Ao mesmo tempo, essa dança é um jogo constante de braços que são passados por sobre as cabeças e pelas respectivas cinturas, de modo que os corpos se entrelaçam e estão se tocando e se roçando a todo o momento. A sincronia dos corpos beira a perfeição, o que sugere que ambos os dançarinos se comunicam e interagem pelos corpos e pelo olhar, muito em razão da completa ausência de comunicação verbal em virtude do alto volume que emana das caixas acústicas que compõem parte do sistema de som. Simbolicamente, os corpos se entrelaçam e se tornam um, se dão nó. Um tipo de união que se quer e que se faz necessária. É um tipo de aprendizagem no e pelo corpo, que se faz sem passar pelo crivo da linguagem. Muitos casais dançam ao léu e ao mesmo tempo ocupando todo o espaço da pista de dança. Um corpo coletivo que dança e por meio qual o múltiplo e generalizado se torna um. A dança samba-rock parece, então, que exige muita prática, pois dançá-la na pista sem um aprendizado anterior e bastante

treino é uma tarefa das mais difíceis de ser realizada (DIÁRIO DE CAMPO, 12/08/2016).

Para concluir, há a necessidade de se considerar alguns pontos cruciais a respeito dessa celebração festiva: 1) o baile Nostalgia Moderna institui um modo menos rígido do estar junto em relação a outras festas do tipo baile nostalgia; 2) possibilita a participação dos desfavorecidos social e economicamente; 3) coloca em questão a regra fundamental em que se erige esse tipo de festa, uma vez que abdica da exigência no uso de um tipo específico de traje e com a composição da aparência, porque a sua principal preocupação é proporcionar momentos de alegria aos participantes como forma de evasão do cotidiano, coercitivo e repleto de incertezas, por meio da música e da dança.



Baile Nostalgia Moderna, Espaço Salsa Tropical. Av. Duque de Caxias, n. 89, Centro, SP. Fotografia de Pedro D'Allevedo, 2015



Baile Nostalgia Moderna, VIC Club, R. Marquês de Itu, 254, Centro, SP. Fotografia de Pedro D'Allevedo, 2017.

3.4 - Johnny be good tonight



O baile a ser descrito e analisado nesse tópico intitula-se como *Johnny*, que recebe o codinome de seu idealizador, José Carlos da Silva. A alcunha *Johnny* se deu como forma de prestar homenagem ao cantor *Johnny Rivers*, um artista musical que ganhou fama nos anos 1960/1970 por interpretar baladas românticas e do qual o referido nativo era fã declarado. *Johnny* é um negro retinto no alto de seus sessenta e sete anos, não aparentando tal idade, pois transforma-se num adolescente para descrever com entusiasmo as festas por ele organizadas.

Johnny desenvolve as suas atividades no campo dos bailes *black* nostalgia desde meados dos anos 1960, quando ainda enfrentava a adolescência. Como a maioria dos empresários do ramo, surgiu de dentro do próprio universo dos bailes, sendo assíduo frequentador desse tipo de festa antes de encará-la como negócio e profissão. Iniciou sua carreira inicialmente animando festas de aniversário, de debutantes e casamentos de parentes e amigos na Vila Pereira Barreto, um bairro encravado na região de Pirituba, Zona Oeste, e no qual residia na juventude.

Em 1970, Johnny fez muitos bailes em parceria com Luizão da *Chic Show*, quando este igualmente trilhava os primeiros passos na cena e ainda era um ilustre desconhecido. Nessa época, era comum aos baileiros se associarem para a realização de festas dançantes, especialmente se fossem amigos pessoais. Desta maneira, eles combinavam recursos materiais que cada um possuía para organizar bailes maiores, estabelecendo uma espécie de ação entre amigos. A rigor, aumentava-se em gênero, número e grau a possibilidade de sucesso da empreitada, pois, à época, grande parte desses personagens não dispunha de muitos recursos materiais e financeiros para assumir a produção de um evento de grandes proporções individualmente.

Na atualidade, Johnny conta com uma boa condição material. Com os bailes, conseguiu comprar a casa própria (um apartamento dentro de um condomínio próximo ao clube em que realiza suas festas). Além disso, possui automóvel e outros bens materiais, tão diferente de sua juventude, marcada pela pobreza. Esse ponto é interessante, porque a sua primeira equipe, montada em parceria com dois outros amigos (Pardal e Radão), se chamava *Mimens*, título pretencioso que foi formado a partir da associação de termos distintos, com o intuito de tecer uma clara alusão aos escassos recursos que ambos possuíam naquele momento específico: *miseráveis e mendigos (Mimens)*.

A situação na atualidade é outra, o que permite a Johnny não depender exclusivamente dos bailes para manter o seu padrão de vida. Ele é proprietário de uma pequena empresa de venda e manutenção de filtros de água na mesma região, o que lhe garante uma segurança financeira. As atuais receitas geradas pelos bailes que realiza complementam a sua renda familiar.

Inicialmente, Johnny se notabilizou por intermédio dos bailes que organizou no salão nomeado como Banco do Brasil, no Bairro da Lapa. Às sextas-feiras à noite, ele chegava a reunir mais de 800 dançarinos numa única edição, principalmente quando oferecia aos aficionados uma importante atração artística. Tim Maia se apresentou no local quando ainda estava em início da carreira. Os bailes do Johnny constituíram-se como eventos de sucesso na cena, tornando-os parte do imaginário do público e de toda a comunidade negra paulistana, ficando registrados na memória de muitas pessoas.

Johnny tem uma relação intensa com a Zona Oeste da cidade, pois sempre realizou bailes na região. Na época de ouro desses encontros, meados dos anos 1970 a 1980, produzia uma infinidade de festas dançantes nos bairros da Lapa, Vila Leopoldina, Freguesia do Ó e Pirituba, dentre outros. No final dos anos 1980 parou com os bailes devido à saturação e os recorrentes prejuízos que vinha acumulando, fora o dispêndio de energia e o pouco retorno financeiro que a realização de eventos em sequência, nesse período, estava demandando.

Por volta do ano de 2005, atendendo ao pedido de um amigo, Osmar, que veio a se tornar o seu sócio, Johnny voltou a realizar bailes. Suas festas seguem a mesma lógica exigida pelos bailes nostalgia e pode ser considerada uma das mais tradicionais na cena. Atualmente, ela é uma das que atraem uma quantidade significativa de entusiastas para as suas dependências, pois a imagem pessoal de seu idealizador está associada ao grande prestígio e capital social que acumulou na cena ao longo de uma carreira como promotor de bailes, gerando reconhecimento e lealdades em torno de sua imagem pessoal.

Esta celebração dançante se realiza no salão de festas e confraternizações do clube holandês denominado Casa de Nassau, fundado em 1940. Cabe destaque o fato de que o referido espaço constituir-se numa espécie de pedaço por onde também circulam personalidades da cena dos bailes nostalgia. Além de Johnny, outros empresários do ramo realizam eventos no local, tais como os projetos *Three Soul*, *BatukaJazz* e *Mistura fina*.

O local é um dos poucos espaços existentes na cidade de São Paulo disponibilizado para a locação de terceiros e que também permite a realização de eventos voltados para o público afrodescendente. O fato de ser um espaço relativamente simples, destituído dos luxos e requintes dos salões dos grandes clubes, permite que o valor de sua locação seja viável, pois passível de ser suportado e acessível aos produtores que não dispõem de muitos recursos financeiros.

Esta associação recreativa está localizada na Zona Oeste da cidade de São Paulo, na Avenida Raimundo Pereira de Magalhaes nº 4.123, a 25 km do centro da cidade. O clube ocupa uma enorme área verde no bairro de Pirituba, provida de piscinas, quadras poliesportivas, dentre outros equipamentos.

Durante uma visita ao clube para a realização de uma entrevista, tive a oportunidade de dialogar reservadamente com um funcionário da secretaria da referida associação. Ele é responsável pela locação do espaço para pessoas que não fazem parte do quadro associativo da entidade.

Perguntei a respeito do valor da diária requerida pela locação do espaço. Na ocasião fui informado que o custo total da locação, naquela data específica, compreende o valor de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais). Esta quantia pode ser dividida em duas parcelas iguais, sendo uma equivalente a 50% do valor no ato da reserva e o saldo pago 15 dias antes da data prevista para a realização do evento. Em caso de pagamento à vista, concede-se um desconto de 10% sobre o montante. Esse valor pode sofrer majorações face às oscilações no quadro econômico do país.

Quanto às datas disponíveis para reserva, os finais de semana são bastante concorridos. A alta procura se deve não somente pelo valor da locação, mas porque este espaço é um dos poucos na cidade destinados aos bailes dessa natureza e porte. Por tal motivo, as reservas acontecem com antecedência mínima de quatro meses, sendo os sábados os dias mais procurados.

A locação dá direito ao uso de toda área do salão de festas, localizada na entrada do clube e numa área isolada do perímetro reservado à circulação dos associados (onde se encontram os principais equipamentos da associação).

Além do valor do aluguel, o contratante é obrigado a depositar uma caução, devolvida posteriormente caso não seja constatada irregularidades que gerem danos ou prejuízos ao patrimônio do clube.

O lugar onde o clube está instalado é isolado e um pouco distante do centro da cidade. Sua imagem remete ao contorno de uma associação de campo. Estive visitando o local por duas vezes durante o dia. Na ocasião pude perceber sua relativa distância das atividades comerciais do bairro. Não há qualquer equipamento, tipo um bar, nas proximidades onde os frequentadores possam se reunir para fazer o denominado “esquentar” antes de se dirigir ao baile.

Em frente ao salão, durante a realização do baile, ocorre intensa circulação de pessoas, havendo a formação de grandes filas para a compra de ingressos e entrada no recinto. O espaço do imóvel é amplo e deve medir por volta de 300 m², algo em torno de 15 metros de largura por 20 metros de comprimento. Ele é capaz de acolher entre 700 a 900 dançarinos. Apesar de ser bastante afastado do centro da cidade de São Paulo, o clube tem grande facilidade de acesso em virtude de sua proximidade com as marginais do rio Tietê e Pinheiros. Também está perto de algumas rodovias como a Bandeirantes e a Anhanguera. Há, inclusive, alguns coletivos e vans de transporte alternativo que chegam ao local nos dias em que ocorrem tais eventos.

De certo modo é um salão significativamente espaçoso. Para sonorizar todo o ambiente, decorá-lo e equipá-lo, o baileiro Johnny e seu sócio Osmar investem valores que chegam a atingir as cifras de R\$ 16.000,00 (dezesesseis mil reais) a R\$ 20.000,00 (vinte mil reais). A maior parte desses recursos é investida na locação de tecnologias de som e iluminação. Este último item é composto por quatro *moving heads*, raios de sol coloridos e telão, todos de *leds* e complementados por um par de *lazers*, que projetam e descrevem imagens coloridas na parede oposta ao palco, onde está localizada a porta que dá acesso para o salão.

Toda a estrutura começa a ser montada no dia da festa, a partir das 13h. O tempo necessário para a montagem de todo esse arsenal gira em torno de seis horas. Por volta das 19h tudo tem de estar ligado e funcionando perfeitamente para que os DJs possam passar o som e verificar as possíveis irregularidades e falhas na instalação.

Em virtude de o salão ser de porte médio, utiliza-se algo em torno de 10.000 watts em tecnologias de som, potência sonora a permitir que as músicas se propaguem com facilidade por todo o ambiente, alcançando todos os seus espaços.

Do ponto de vista dos empresários Johnny e Osmar, eles tentam oferecer o melhor em termos de estrutura e conforto aos participantes, pois não é só o lucro que está envolvido, mas uma festa memorável de que a comunidade negra possa se orgulhar e valorizar. Se o baile for

considerado inesquecível e alcançar o sucesso esperado, isso facilitará o retorno do investimento e garantirá a margem de lucro necessária para ser reinvestida numa futura edição. Vale ressaltar que dias chuvosos e/ou de frio intenso constituem-se em momentos de apreensão para os organizadores, pois contribuem para afastar o público do espaço de realização do baile e ocasionam prejuízos incalculáveis em relação aos recursos despendidos na produção da festa.

Toda a estrutura de som e de iluminação é instalada no perímetro do palco, situado no sentido oposto ao do hall de entrada do salão. Nesse local aloja-se todo o sistema de som e o *setup* dos DJs.

Para sonorizar todo o ambiente são utilizados 4 caixas de *subwoofer*³⁰ e duas colunas de caixas acústicas do tipo *line array*³¹, que ficam suspensas nas laterais e presas na parte superior do grid metálico de treliça. Nesse mesmo local, é afixado todo o sistema de iluminação, tais como os *moving heads*³², os raios de sol coloridos de *leds*³³ e os *lazers*³⁴. Os equipamentos de som e de imagem são todos alugados. A mesa com o *setup* dos DJs fica posicionada no centro do palco e de frente para o público, cujos equipamentos que normalmente são operados pelos DJs residentes da festa: Osmar, Robson e Chilão. A rigor, a referida aparelhagem é fornecida pelos organizadores e empresários da festa, o baileiro, cabendo ao DJ levar apenas a sua *playlist* pessoal, que pode ser em arquivo digital (computadores) e CDs, ou físico analógico (discos de vinil).

Os bailes, nomeados de Equipe Johnny, acontecem sempre aos sábados e nesse mesmo local, desde meados dos anos 2000, momento em que seu idealizador retomou a produção desse tipo de festa. Salvo raríssimas exceções, às vezes eles são realizados em noites que antecedem feriados que caem nos dias da semana. Normalmente, ao longo do ano, são produzidos apenas três desses eventos: um entre março/abril, outro entre julho/agosto e o último do ano em novembro ou início de dezembro.

³⁰ Grandes caixas acústicas que tem por função reproduzir os sons mais graves, aqueles relativos a uma determinada frequência musical.

³¹ Coluna de caixas acústicas de tamanho médio, instaladas dependuradas nas laterais do palco. A nomenclatura também vem da língua inglesa, e numa tradução se refere a arranjo linear, que nada mais é que a forma como os alto-falantes estão organizados nessas “tripas”, uma vez que eles estão dispostos em linha (fonte: *Backstage* produção musical. www.backstage.com.br).

³² Iluminação inteligente com habilidades mecânicas ou automatizadas. É uma iluminação móvel com multifunções, projetada para substituir as luzes convencionais, não móveis. Esta presa numa base cuja cabeça de movimentação. Alteram rapidamente muitos aspectos de sua óptica, mudando a personalidade da luz. É o que há de mais avançado em termos de tecnologia de luz, sendo largamente utilizadas em shows musicais e eventos dançantes festivos, tanto em casas noturnas como em espaços abertos.

³³ A *Light Emitting Diode* é um diodo que tem a função de emitir luz em locais e instrumentos, como equipamentos de som, lâmpadas, lanternas, etc. A moderna iluminação para eventos e shows está sendo produzida com esse dispositivo, uma vez que tem durabilidade e não queima com facilidade.

³⁴ Também um tipo de iluminação muito difundida nessas ambiências. Projeta-se no ambiente por meio de raios coloridos. Normalmente nas cores vermelho e verde.

Esse baile atrai muitos aficionados, sendo difícil não haver lotação quase completa do salão. Seu público típico é o mesmo observado em outros bailes nostalgia. Compõe-se majoritariamente de pessoas adultas que se situam na faixa etária superior aos 30 anos, podendo ser observado o acesso de um número reduzido de jovens no ambiente. Grande parte dos participantes é originária das classes baixas da população paulistana e proveniente de praticamente todas as regiões da cidade. O que implica pensar que a participação nesse e em outros bailes impõe itinerâncias pelos distintos territórios da cidade em que se realizam.

O tempo de realização do evento é típico das festas noturnas que obedecem a esse formato atingindo, no máximo, um período de setes horas ininterruptas de celebração dançante. O horário padrão de prática vai das 22h de sábado e finda às 5h da madrugada do domingo. Por ser um dia reservado ao descanso semanal, dispensa o participante da obrigação de ele acordar cedo depois da noite dançante que o baile oferece.

O baile, tradicionalmente, evolui a partir de *sets* musicais alternados em samba-rock, balanços (*funk*, *soul* e derivados como R&B e rap) e melodias (estas são músicas lentas que, no decorrer da festa, têm a sua difusão por meio de, no máximo, três sessões), tal qual o baile descrito anteriormente.

Todos os bailes que compõem esse formato adotam a mesma dinâmica. O baile atinge seu ponto culminante por volta da 1h da madrugada, sendo, inclusive nesse horário o seu pico em termos de presença do público. E nesse momento inclusive que todo o espaço é tomado por intenso frenesi. Há um vivo burburinho no salão que alcança praticamente todas as suas dependências. A atmosfera que ganha corpo é composta de alegria intensa e se origina a partir do prazer de dançar e de estar junto.

Nos momentos finais do baile, por volta das 4h da madrugada, é perceptível o esvaziamento do salão; ocasião em que se observa o aparecimento de “clarões”, ou seja, a formação de espaços vazios na pista de dança. Conforme observou Vianna (1988), os dançarinos praticamente desaparecem do local, como num passe de mágica, poucos minutos depois de encerrada a execução da última música. Não há pedidos de bis para se estender um pouco mais a festa, diferentemente do que ocorre nos shows musicais.

Para que o baile funcione de acordo com o planejado pela organização são contratados muitos trabalhadores que terão como incumbência a execução de funções distintas. Estes são pagos de acordo com as tarefas exigidas pelo cargo. Esse grupo de colaboradores é batizado de “brigada de trabalho”, conforme salientado noutra ocasião, sendo específica para esse tipo de evento, que Félix (2000) classificou de “profissionais free-lancers”. Alguns desempenham as

suas funções como seguranças; outros apenas controlam o fluxo de pessoas e carros no estacionamento, na portaria e, sobretudo, no salão. Neste espaço, os contratados atuam no sentido de orientar os frequentadores e, quando necessário, contornando potenciais tensões e conflitos que podem vir a descambar em ações violentas nas imediações da pista de dança. Há ainda àqueles que executam tarefas no bar, na cozinha, na bilheteria e na chapelaria, bem como na venda ou reserva das mesas. As mulheres desempenham as respectivas funções que lhes cabem nesses espaços.

A totalidade desses trabalhadores é contratada a título de *freelancer*³⁵, recebendo pela execução das tarefas em torno de 100 reais. Eles são pagos normalmente ao final de cada baile pelo turno trabalhado. São mobilizados em torno de 25 profissionais autônomos, que dão suporte para o bom funcionamento de toda a estrutura organizada pelo empresário-baileiro Johnny.

Esses trabalhadores sentem certo orgulho em participar desse universo, pois de acordo com o ponto de vista deles, trabalham e se divertem simultaneamente, além de associarem uma função profissional à obtenção de prazer pessoal.

O ingresso é vendido no momento do baile por R\$ 50,00 (cinquenta reais) para os homens e R\$ 30,00 (trinta reais) para as mulheres. Não há venda de ingresso antecipado. Uma prática, já antiga entre os baileiros, é a distribuição de ingresso denominado de “cortesia”. Ele fornece ao portador o direito de pagar um pouco mais da metade do valor original vendido na bilheteria.

As mulheres pagam menos que os homens pelo bilhete de entrada porque elas são vistas com uma espécie de atração da festa, devido os baileiros entendem que a baixa presença do público feminino em uma festa sinaliza que ela está fadada ao fracasso. A elevada quantidade de mulheres, na opinião dos organizadores, embeleza e traz requinte ao baile. Além, é claro, de elas constituírem as peças-chave no baile, uma vez que o artefato musical principal do baile é o samba-rock e esse somente é dançado em par (cavalheiro e dama).

Portanto, tais personagens (nessas ambiências tidas como damas) funcionam como uma espécie de atrativo de modo a alavancar a presença masculina que as disputam na pista para a execução da dança, além de serem os potenciais consumidores de bebidas e afins. Esse fato faz com que o bar gere os lucros esperados pelo empresário, uma vez que venda de ingresso é

³⁵ Termo da língua inglesa para denominar o profissional autônomo que presta serviços a outras pessoas, (jurídicas ou físicas), de modo independente e na maior parte das vezes de maneira informal. No Brasil, o referido profissional também é conhecido pelas expressões *freela* ou *frila*.

destinada para cobrir todos os custos demandados pela produção do evento, da estrutura de som e imagem aos materiais de divulgação.

Há algumas pessoas que tem a entrada no baile liberada da cobrança de ingresso; prática atual denominada de ingresso *vip*³⁶. Na festa aqui analisada não há listas, e às vezes a entrada é liberada pelo próprio baileiro. Em algumas ocasiões ele comparece à entrada para ver a movimentação no entorno, receber e agradecer pessoalmente a presença dos convidados.

O local de entrada do salão é um espaço privilegiado onde se pode perceber algumas das principais características do público frequentador, como a idade e aspectos vinculados à raça, ao gênero, às classes sociais e também as escolhas ligadas ao gosto pessoal de cada um deles. Os primeiros dançarinos costumam chegar ao local um pouco antes do horário previsto para o início da festa, por volta das 21h30, sendo comum ocorrer à formação de uma pequena aglomeração tanto próxima ao *hall* de entrada como onde funciona a bilheteria.

Nesse momento, mesmo inadvertidamente, pode-se perceber que grande parte dos participantes do baile é formada por pessoas que vivem a fase adulta de suas respectivas vidas, originárias das classes menos abastadas da sociedade e procedentes das mais distintas regiões da cidade. Na maior parte dos casos são negros que residem na zona perimetral urbana em que está situado o clube (Zona Oeste da cidade) e também por pessoas do bairro de Pirituba e arredores. O meio de transporte mais usado para se chegar ao local é o automóvel.

Os frequentadores normalmente estão em pequenos grupos de amigos com quem vão compartilhar toda a festa. Tais grupos são, na maior parte dos casos, homogêneos, formados somente por homens ou só por mulheres. As exceções são os casais, que chegam juntos ao baile permanecendo a sós ou em companhia de amigos durante todo o período em que desfrutam da festa.

Ao aproximar-se do início da festa, são formadas pequenas filas para entrar nos arredores do salão. O baile normalmente começa no horário determinado pela organização, não sendo muito afeito aos atrasos. Dez minutos antes da abertura prevista já é possível ouvir do lado de fora os ruídos sonoros emanados do potente sistema de som.

As filas se formam em virtude de uma rigorosa revista que os seguranças fazem nos frequentadores. Trata-se de uma revista minuciosa e um pouco ostensiva, uma vez que chama a atenção em função das apalpadelas que são feitas nos homens em toda a região da cintura, estendendo-se pelo tronco, pernas e terminando na região dos pés. As mulheres são revistadas

³⁶ Termo também assimilado do língua inglesa. Refere-se a *very important people*, que numa tradução livre é o mesmo que “pessoa muito importante”.

igualmente, entretanto a inspeção é feita por outras mulheres. Neste caso além do corpo, há ainda uma revista nas bolsas das frequentadoras. Tanto homens como mulheres parecem não se incomodar com isso. Ao contrário, até apoiam a prática, pois acreditam que dela deriva um aumento na segurança de todos.

A característica do público que frequenta esse baile é praticamente a mesma daquele que participa do evento Nostalgia Moderna: afrodescendentes adultos, acima dos 30 anos de idade, sendo possível se constatar também o comparecimento de jovens, que em pequena quantidade confirmam presença nesses enclaves. A maioria é negra podendo-se observar a presença de alguns brancos.

A maior parte dos frequentadores chega em grupo, acompanhada dos amigos, com quem passam boa parte do tempo da festa juntos. São grupos homogêneos e mistos, formados somente por homens ou só por mulheres. As exceções à regra são os casais que passam a maior parte do baile juntos, abraçados ou dançando. Alguns deles se aproximam de grupos de amigos que encontram no decorrer da festa.

Tal qual o baile descrito no tópico anterior, não há muito rigor quanto à exigência da composição da aparência, sobretudo em relação ao uso da indumentária, apesar de estar implícito nesse tipo de festividade o cuidado com o vestuário a ser usado. Como observado por Vianna (1988) em seu estudo sobre os bailes *funk* carioca, são poucos que podem dar-se ao luxo de possuir figurinos exclusivos para os bailes, uma vez que a roupa não deve ser repetida em demasia, pelo menos em encontros consecutivos, apesar de eles ocorrerem com significativo intervalo de tempo entre um e outro.

O anfitrião da festa (Johnny), por exemplo, a cada edição de seus bailes, adquire para si a confecção de novas roupas produzidas sob medida, tanto as calças quanto as camisas, que são desenhadas e produzidas por um costureiro de sua preferência. Algumas vezes o sapato também é confeccionado artesanalmente por algum sapateiro que ele é cliente há bastante tempo.

O padrão adotado pelos bailes do gênero nostalgia exige o uso de trajes sociais, chamados e reconhecidos na cena de “esporte chic” e/ou “esporte fino”. Não precisa estar impecavelmente vestido; basta apenas usar um tipo de traje composto por roupas destinadas ao uso em ocasiões especiais, ou seja, de utilização não cotidiana. Entretanto, no baile em questão este fator não é levado ao pé da letra. Algumas pessoas se arrumam a caráter, outras não, apesar da informação relativa à indumentária constar dos panfletos de divulgação da festa (*flyers*).

Boa parte das pessoas participa dessa festa-baile como se adornam no dia a dia. É possível perceber um uso maciço de calças jeans, acompanhados se sapatos e camisas, tanto

por homens quanto por mulheres. Alguns usam tênis e camisetas. São poucos os que se vestem assim, mas a sua presença é bastante perceptível. Fato que fornece indícios de certa “descaracterização” do fenômeno no que diz respeito ao aspecto de vinculação à tradição, fomentada a partir do final dos anos 1950.

Porém, a maioria dos frequentadores procura ir bem arrumada, pois o baile não é uma festa qualquer. Trata-se de uma celebração especial que propicia juntar o que está separado ao promover um tipo de aglutinação específica e fundamentalmente negra. Assim, essa parcela representativa do público procura seguir os princípios estabelecidos pela dinâmica que envolve esse tipo de celebração festiva desde quando se originou no final dos anos 1950.

Muitos homens, portanto, ainda se vestem no padrão tradicional com trajes predominantes compostos por calças de linho ou tergal, camisas de colarinho e sapatos. É possível constatar alguns com paletós e gravatas, e alguns com chapéus. O estilo feminino predominante é saia, vestidos, blusas e sandálias, na maior parte de salto baixo para facilitar as danças acionadas no momento do baile. Também se verifica que muitas mulheres vestem calças, saias de jeans, camisetas e blusinhas mais confortáveis para a execução das danças.

Entretanto, o uso da indumentária, sendo social ou não, revela um estilo bem-comportado, não havendo exageros quanto à utilização de cores aberrantes ou roupas demasiadamente alternativas ou que exponham o corpo de forma excessiva.

As edições desse baile praticamente comportam lotação máxima e, por conta disso, às vezes o local fica apertado, onde esbarrões, encontrões, pisões nos pés e cotoveladas passam a ser uma constante durante a dança. Isso não chega a ser um problema pois os presentes já incorporaram esse pequeno encargo como um registro mnemônico, estando consciente dessa possibilidade quando da ocupação da pista de dança. Como observado por Maffesoli (1996) é uma dinâmica eminentemente tátil, pois os corpos estão a todo o momento se roçando, se tocando.



Baile Johnny. Salão Casa de Nassau, Pirituba, SP.
Fotografia de Silvana Nascimento, 2016.

O baile em si é um tipo de celebração festiva essencialmente mecânica e transcorre do início do fim pela associação de máquinas de difusão de áudio com música gravada, propagada por meio de sua principal mídia, o disco de vinil e manipuladas por humanos. Algumas vezes há a apresentação de grupos musicais na festa, como a última realizada em 2016 quando o grupo *Floaters Cover* se apresentou no local.

Nesta celebração dançante também não se observa as práticas homossexuais tal qual o baile descrito antes, tampouco do uso de substâncias ilícitas como a maconha, a cocaína, os psicoativos e seus derivados (pelo menos nas edições que observei com o intuito da etnografia não constatei o uso dessas substâncias nas adjacências do espaço). As substâncias mais consumidas no local são o cigarro e as bebidas alcoólicas, com grande predominância para o consumo de cerveja.

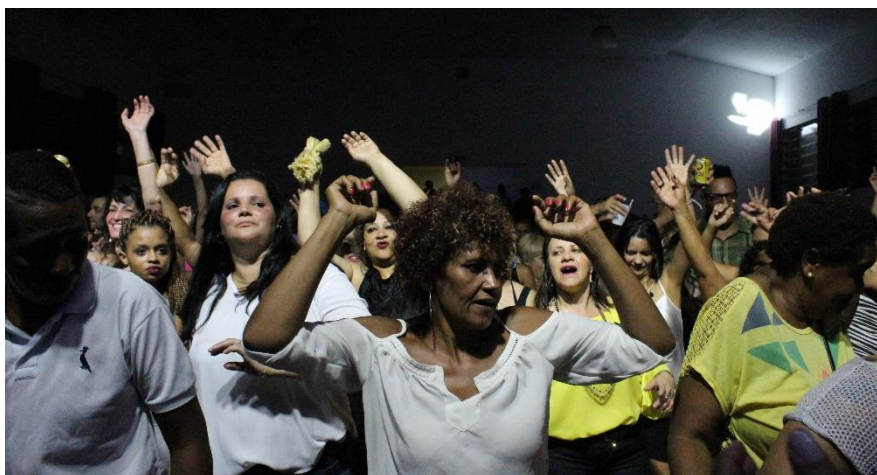
Durante a festa, comprar qualquer produto no bar é uma tarefa muito difícil e ingrata, haja vista as imensas filas que se formam. Estas chegam a ser longas, quase atingindo o lado oposto de onde se situa o balcão de venda e acesso aos produtos. Diante disso, as pessoas optam pela compra antecipada de muitas fichas ou baldes de cerveja, com aproximadamente meia dúzia de latinhas.

No salão, que se transforma numa imensa pista de dança, é comum se deparar com a formação de rodinhas de amigos em torno desses baldes com latas de cerveja. Quando visitei um desses bailes quase presenciei uma briga, devido um rapaz ter atravessado um desses círculos de amigos e, durante a travessia, chutar literalmente o balde, esparramando as latas de cerveja pelo salão. Ainda bem que chegou a “turma do deixa disso” e o baile seguiu seu curso sem maiores embaraços.

No baile é muito comum o clima de paquera, flerte, troca de olhares entre pessoas de ambos os sexos. Contudo, destaca-se no baile a presença maciça das mulheres. Boa parte delas frequenta o baile em companhia de amigas, com as quais formam pequenos grupos, observáveis ao longo da pista de dança. Muitas, além da busca pela diversão, estão em busca de futuro parceiro. É possível diagnosticar que elas possuem acima dos 40 anos. Grande parte dos frequentadores homens também se encontra nessa mesma condição.

Muitos se dirigem ao baile para conhecer gente e, quem sabe, conseguir uma companhia cujo laço afetivo se estenda e se amplie para outras esferas sociais e que possam se projetar para além do baile. Boa parte afirma que os atrativos dessa festa são elementos de ordem simbólica e econômica: o tipo de música que é difundida nesse espaço (ou seja, o som nostalgia), a

flexibilidade em relação à composição do visual (o que de certo modo valoriza certa transgressão da ordem) e o relativo valor acessível do ingresso (que permite curtir uma boa festa nostalgia sem a necessidade de gastos excessivos com roupas e afins).



Baile Johnny. Salão Casa de Nassau, Pirituba, SP.
Fotografia de Silvana Nascimento, 2016.

3.4.1 - DJs residentes do baile *Johnny*

O baile denominado *Johnny* possui três DJs residentes³⁷ (Osmar, Chilão e Robson). Eles praticamente tocam os mesmos gêneros e ritmos musicais, escalonados em samba-rock, balanços e melodias tal qual o baile anteriormente descrito. Os *sets* de cada um desses profissionais têm duração aproximada de uma hora e meia. Na maior parte das vezes, quando eles chegam ao local para tocar a estrutura já está toda montada e testada, trabalho feito pela empresa que aluga todo o arsenal sonoro. Osmar, um dos DJs e sócio de *Johnny*, é o responsável por testar toda a instalação, fazendo a passagem do som assim que o equipamento é instalado. Osmar acompanha a montagem do som do início ao fim e trabalha durante todo o dia na organização do evento.

A empresa que aluga os aparelhos de som também disponibiliza os profissionais que efetuam tanto a montagem quanto a ligação dos dispositivos de áudio na energia elétrica, além da operação da mesa de som e de todo o sistema de iluminação.

Nessa celebração festiva dançante, o *setup*³⁸ onde o DJ executa a sua *performance* fica instalado bem no centro do palco. A escolha do local se dá por ser amplamente visto pelos

³⁷ Esses são os personagens escalados para se apresentar em todas as festas da referida equipe. São profissionais sempre contratados para atuar nas festas realizadas pelo mesmo empresário.

³⁸ Componentes que são necessários para a performance do DJ: toca-discos, *mixers*, CDs, *notebooks*, emuladores, *softwares*, etc.

dançarinos é ainda lhe conferir uma visão ampla da festa. Assim, o DJ executa as suas funções de frente para o público interagindo o tempo todo com ele. É muito comum os DJs dos bailes nostalgia informar o público sobre as faixas musicais difundidas, visando relembrar a época dos bailes em que eram executadas, bem como os locais de maior prestígio onde os eventos eram realizados, tais como o Palmeiras e Clube da Cidade (locais em que esta ou aquela faixa fez grande sucesso no passado), além de divulgar festas que irão acontecer em datas futuras. O público, por sua vez, costuma retribuir com efusivos gritos de êxtase, principalmente ao lembrar de determinadas músicas.

Nesses bailes, todos os DJs iniciam a festa tocando músicas mais amenas, cujo intuito é receber o público, inserindo-o gradativamente no clima, que se eleva de temperatura à medida que o baile está mais cheio (o que costuma acontecer no começo da madrugada). Primeiro ele toca a sessão denominada de “balanço”, onde são difundidos ritmos tais como *funk*, *soul*, R&B e rap, tanto nacionais quanto internacionais, havendo preferência pelos gêneros estrangeiros.

Esse é o momento do baile em que os primeiros grupos de dançarinos tomam a pista de dança e começam a desenvolver complexas coreografias do tipo “passinho”. Grandes grupos se engajam no desenvolvimento dessa dança de passos marcados e sincronizados. A dança ocorre da mesma forma como descrita do baile anterior.

Nos bailes paulistanos, a formação dos grupos que dançam “passinho” é mista, havendo, entretanto, proeminência e grande participação das mulheres. Não sei especificar o porquê desse aspecto, mas ele existe e é um fato de grande relevância não somente nesse, mas em praticamente todos os bailes denominados nostalgia. Nesse quesito, Vianna (1988) chamou a atenção para o fato de as mulheres terem uma forma especial de requebrar os quadris, e como a dança deve ser rigorosamente igual para todos os componentes, isso acaba afastando um pouco os rapazes, que são mais duros em seus movimentos corporais. Talvez esse seja um indício da baixa mobilização masculina para as danças desse gênero.

Quando o salão já está tomado por uma quantidade significativa de casais, inicia-se a sessão de samba-rock. Esses sets duram aproximadamente quarenta minutos cada, e se desenvolve nessa dinâmica até por volta da meia noite e meia quando é tocada a primeira sessão de melodias (músicas lentas), para que os casais desacelerem, aproximem-se e estabeleçam relações mais estreitas e íntimas.

O samba-rock, como demonstrado antes, é dançado a dois, em casal, uma dupla formada pela dama e pelo cavalheiro. Os casais giram ocupando um bom espaço da pista de dança, que neste momento fica completamente tomada pelos dançarinos. Um motivo para afastar e

empurrar os solitários para as suas bordas. Muitos homens e mulheres se posicionam nesses espaços esperando um convite para a dança, uma vez que este papel está a cargo do homem.

As bordas da pista de dança são um local estratégico para analisar a situação e observar a dinâmica que envolve essa dança e os dançarinos. Normalmente os homens atuam do centro da pista de dança em direção às suas bordas, pois eles fazem esse movimento no sentido de descansar, convidar uma nova parceira para dançar e ou se aproximar de uma provável pretendente. É muito comum também os homens desacompanhados circularem por toda a extensão do salão a procura de alguma garota solitária, descrevendo-se assim um movimento de “caça” ao sexo oposto.

No samba-rock, a execução da dança executada por casais – formado por homem e mulher – parece ser uma regra sagrada. Entretanto, como toda regra, existem exceções. Como destacado em tópicos anteriores, algumas mulheres adotam a prerrogativa de dançarem entre si quando há uma escassez de parceiros ou mesmo por outros motivos de foro pessoal. Nestes casos, subvertendo um pouco a lógica que se forma em torno da aludida dança. Ademais, de um tempo para cá existem alguns rapazes que dançam com duas ou três mulheres simultaneamente, uma prática que parece ter-se originado nas escolas e academias de dança, sendo mais uma forma de exibicionismo técnico do que dançar por puro prazer e deleite.

Quando Tim Maia eternizou em uma de suas músicas que “não vale dançar homem com homem, nem mulher com mulher”, muito provavelmente ele não observou uma dança de samba-rock onde as mulheres dançam entre si, diferentemente dos rapazes que nesse quesito têm que ficar equidistantes uma vez que nesses espaços, em razão das práticas heteronormativas, eles praticamente têm a obrigação de atestar a sua masculinidade e virilidade, como especificado na letra da música “Beco Sem Saída” de Silvio César.

Pouco antes das duas e meia da madrugada o baile é interrompido por alguns minutos para que o empresário-promotor da festa faça um curto pronunciamento. Este pormenor lembra um aspecto que envolve o organizador e administrador dos grupos de dança kalela³⁹, o “rei” que interrompe a dança num determinado momento para cumprimentar cada um dos dançarinos individualmente. No baile nostalgia não é esse o caso, mas há a interrupção ocorre para agradecimento da presença dos entusiastas, informar os detalhes do próximo evento e, possivelmente, as atrações que nele irão se apresentar, tais como um DJ de renome ou mesmo uma atração artística do meio negro.

³⁹ Cf. Mitchell, J. Clyde, 2010.

Aqui não se fala de política, de questões étnicorraciais ou qualquer aspecto social que envolve a comunidade negra. O baile é uma festa na qual as pessoas acessam para se divertir e ponto final. É assim que os frequentadores pensam e encaram esses eventos, pois no baile não ocorre qualquer tipo de prática que fuja dessa perspectiva. Pelo menos nunca presenciei algo além desses pormenores que ditam os sentidos do baile. O que se faz é agradecer a presença do público, afirmar que aquela é uma celebração festiva da comunidade negra, e que a festa é feita para todos e por todos. Vale lembrar que o baile só tem razão de existir pelo público que nele comparece, pois essas pessoas colocam em ação determinadas práticas sociais e culturais que lhes fornece visibilidade e alcance social. Assim, a curta interrupção da festa, a suspensão da suspensão, é o momento de agradecer aos patrocinadores e àqueles engajados no sucesso do evento, como os próprios participantes e colaboradores, cujas performances individuais têm a peculiaridade de um espetáculo, dado a si mesmo e também ao coletivo que se reúne e ganha vida e visibilidade nessas ambiências.

Quando o baile termina, logo o salão se esvazia como num passe de mágica. Após a saída do último dançarino, se constitui o momento de desmontagem do acampamento, contabilizar os acertos e os erros, checar os lucros e/ou prejuízos, pagar os trabalhadores e dar início à produção e organização do próximo evento, cuja data já foi definida e divulgada ao público que nele compareceu.



DJ Robson, Baile Johnny, Casa de Nassau, Pirituba, SP.
Fotografia de Pedro D'Allevedo, 2017.

3.5 - Musicaliando e dançando com Carlos Família



Musicaliando é o terceiro evento festivo dançante que faz parte do presente estudo. Como os demais ele se manifesta no universo dos bailes nostalgia paulistano e pode ser concebido como um dos mais antigos e significativos da cena. Os dados relatados a seguir baseiam-se em informações levantadas no campo por meio da observação participante, complementadas com depoimentos concedidos em forma de entrevistas e conversas informais.

Este baile ocorre desde meados da década de 1970 de forma regular; não por acaso coincidindo com o mesmo período em que os eventos festivos voltados para os jovens passaram a se configurar com maior vigor em torno da musicalidade *soul* estadunidense. Eventos que se tornaram hegemônicos no universo dos bailes *black* realizados na cidade, reservando e destinando o formato dos antigos bailes para adultos, realizados em paralelo a estes.

Embora os bailes de *soul* tenham se tornado uma vigorosa realidade no período, os encontros intitulados atualmente como nostalgia coexistem com os primeiros desde então e se tornaram uma importante e significativa opção de lazer para o público negro adulto. É nesse campo que a celebração dançante *Musicaliando* passou a ser organizada e realizada por Carlos Família. Considerado na época um jovem empresário afrodescendente, no decorrer dos anos se tornou um dos mais influentes e respeitados no universo das celebrações dançantes negras

paulistanas, muito em virtude dos eventos que organiza na cena. Suas festas são sempre realizadas em locais requintados e luxuosos, conferindo-lhes uma imagem de glamour.

O empresário Carlos Família talvez tenha se tornado um dos gestores e idealizadores de festas *black* mais bem-sucedido no ramo do lazer dançante orientado para a comunidade negra paulistana.

Assim como os demais empreendimentos analisados, este agente volta as suas ações para a produção de celebrações dançantes destinadas exclusivamente ao público adulto, dando proeminência para a difusão do samba-rock em suas adjacências.

O que chama a atenção é a longevidade com que esse baile se manifesta na cena paulistana, pois mantém suas atividades, de forma regular, desde meados dos anos 70. Uma demonstração de que essa celebração festiva vem sobrevivendo aos processos contemporâneos de transformação social com elevado grau de reconhecimento, *status* e notoriedade na cena. Isso se dá, sobretudo, em razão do prestígio granjeado em torno da imagem de seu idealizador, em conjunto com os bailes da equipe “Os Carlos” e da equipe “Johnny”.

As festas do Musicaliando são as mais impactantes para os afrodescendentes paulistanos por apresentarem, fundamentalmente no modo de se estruturar e fruir, aspectos ligados a uma pretensa origem e a um passado primordial. Fato que o vincula a uma forma específica e tradicional de realização desse tipo evento, implicando em algumas formalidades e regras, principalmente aquelas que denotam o cuidado com a aparência pessoal.

Esta festa erigiu-se inicialmente na cena dos bailes como uma celebração dançante produzida e organizada pela equipe de som intitulada Musicália. Esta foi uma equipe de som criada pela empresa-holding de eventos *Chic Show* Produções. Os proprietários formavam, na ocasião, uma sociedade empresarial composta por um grupo de cinco irmãos, que fundaram também essa outra equipe com o objetivo de desenvolver atividades no segmento dos bailes de samba-rock, hoje denominados “nostalgia”.

A equipe Musicália, em curto período de tempo, tornou-se um empreendimento de sucesso, com o apoio estrutural da *holding*. E, em pouco tempo de atuação na cena dos bailes nostalgia, conseguiu alcançar números expressivos em termos financeiros e de reconhecimento por parte do público frequentador. Seus eventos prosperaram ao longo de toda a década de 1980, entrando em declínio na década seguinte devido a outras ofertas desse gênero festivo bem como sua saturação no universo dos bailes *black* paulistanos como um todo.

Apesar do sucesso adquirido pelos eventos da aludida equipe, a imagem do empreendimento sempre esteve ligada ao seu empresário-idealizador: Carlos Família. Após a

perda do nome fantasia, transferido para outra pessoa em razão de uma disputa judicial, Carlos Família continuou realizando seus bailes, por intermédio de um nome derivativo.

A nova nomenclatura ao invés de realçar a configuração de uma equipe de som, passou a se referir a um projeto festivo e encontro dançante. Em outras palavras, a uma celebração festiva sob a batuta de Carlos Família, seu idealizador. Surge então a festa *black* “Musicaliando Dançante Especial”.

Para continuar com o seu baile ligado ao nome da antiga equipe, da qual fora proprietário por mais de 25 anos, e em razão de ter formado um público em torno do seu nome, Carlos Família continuou atuando na cena produzindo sua nova festa dançante nos mesmos moldes daquelas realizadas nos anos 1960 e hoje considerada uma das mais tradicionais e importantes no campo dos bailes negros paulistanos.

A Musicaliando passou a ser realizada de forma trimestral e em locais criteriosamente escolhidos, em especial, a Casa de Portugal, importante associação de imigrantes portugueses encravada na região central da cidade de São Paulo que abriga o evento com alguma regularidade há quase 40 anos. Por vezes, o baile acontece no Clube Homs, estabelecido na Avenida Paulista. Essa variação de lugar o torna ainda mais agradável uma vez que o espaço habitual não fica saturado esteticamente e enfadonho para a frequência do público.

É possível notar que Carlos Família, assim como outros empresários do ramo, combina empreendimento econômico com lazer. Suas ações são marcadas por um modo de atuação que visa à perseguição de lucros cada vez maiores, pois que para a realização de uma festa nos moldes do Musicaliando aconteça há a necessidade de locação de espaços luxuosos e elegantes. Desse modo, o empresário investe significativos recursos financeiros na produção do evento e na estrutura disponibilizada.

Para ter-se uma vaga noção, os investimentos podem ultrapassar cifras que giram em torno de R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais), um valor alto para o padrão dos bailes *black* do modelo nostalgia. Só a locação do salão, representa hoje algo em torno de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais).

Além disso, devem ser acrescidas a esse valor outras despesas, como as descritas do item referente ao baile de Johnny, caso a locação dos equipamentos de som e de iluminação. Os atuais baileiros não possuem mais equipamentos de som e iluminação devido aos altos custos com manutenção e armazenagem desses itens. Eles também levam em consideração que o uso de todo esse arsenal sonoro ocorre, no máximo, três a quatro vezes ao ano.

Também são assumidas outras despesas relativas à contratação de funcionários (brigada de trabalho), a compra de produtos comercializados no bar e despesas envolvidas na divulgação e promoção do evento (confeção de *flyers* e difusão em mídias, especialmente em programas de rádio e em outras festas).

O baile Musicaliando talvez seja um dos poucos eventos no universo dos bailes *black* que oferece aos seus entusiastas a venda de ingressos de forma antecipada. No momento do baile, um ingresso adquirido na bilheteria pode chegar a custar algo em torno de R\$ 80,00 (oitenta reais); o que por si só já evidencia o caráter elitizado dessa celebração festiva.

Comparando-o com os bailes descritos anteriormente (Nostalgia Moderna e Johnny), o Musicaliando talvez tenha se tornado o mais importante da cena, uma vez que é o evento amplamente comentado pelos nativos. E também o que apresenta um maior dispêndio de recursos para frequentá-lo.

A venda de ingressos antecipados é uma prática que oferece alguma comodidade aos frequentadores, pois eles podem ser encontrados em alguns pontos de venda espalhados por diversos locais na cidade. Essa opção ocorre até às 18h do dia de realização do evento. Após esse horário, as sobras são recolhidas para serem transacionadas diretamente na bilheteria do baile.

O desconto nos postos de vendas pode chegar a 30% em relação ao bilhete normalmente vendido na bilheteria do baile. Há ainda uma prática muito comum que é a distribuição do chamado ingresso “cortesia”, que também dá direito ao desconto de 30%. Esse tipo de ingresso é distribuído diretamente aos aficionados pelo baileiro ou funcionários encarregados de promover os bailes em outros eventos. Eles não excedem mais que 25% da carga total dos ingressos.

O baile de Carlos Família além de ter se tornado um dos mais tradicionais da cena, também é um dos mais elitizados, se colocando no topo de uma hierarquia. O interessado precisa dispor de significativos recursos financeiros, o que faz com que ele seja frequentado, de modo predominante, por uma pretensa classe média negra.

Vez por outra, esse empreendimento adota o caráter de festa itinerante, passando a circular por diversas regiões e espaços espalhados pelo território urbano paulistano, como aconteceu no segundo semestre de 2016, sendo realizado nos bairros de Butantã, na Zona Leste, e na cidade satélite de Taboão da Serra, um distrito nos arredores da capital. Entretanto, a Casa de Portugal tornou-se uma espécie de sede privilegiada e se estabeleceu como o lócus preferencial desde o momento de sua fundação.

3.5.1 - A Casa de Portugal e a comunidade negra paulistana

A Casa de Portugal é um clube de imigrantes portugueses fundado em julho de 1935 com a finalidade de desenvolver atividades em torno da preservação e da difusão da cultura e da tradição lusitana junto aos imigrantes da referida nacionalidade que residem na cidade de São Paulo. Nos primeiros sete anos de vida, esta associação funcionou especialmente em imóveis alugados.

O terreno no qual foi construída a atual sede, adquirido em 1943, está localizado na Avenida Liberdade nº 602, bairro praticamente encravado na região central do espaço urbano paulistano. Esta sede, por sua vez, foi inaugurada somente alguns anos após essa aquisição: dezembro de 1955. O aludido prédio é uma construção em estilo neocolonial de cinco andares. Possui um restaurante, um anfiteatro, galeria para exposições, uma biblioteca e um grande salão de festas com capacidade para 1.000 pessoas. Em dias de bailes o espaço chega a receber um número próximo de 2.000 dançarinos, quase o dobro de sua capacidade.



Fachada Casa de Portugal, av. Liberdade, n. 602, Centro, SP.
Fotografias de Pedro D'Allevedo, 2017.

Grande parte das mesas e cadeiras que decoram o lugar é retirada para oferecer maior espaço aos entusiastas do baile nostalgia. A maior parte desse espaço é transformada numa imensa pista de dança nas noites em que os bailes ocorrem.

Este salão foge um pouco do padrão dos espaços usuais onde os bailes são realizados, pois é visto como um lugar sofisticado e luxuoso para os padrões dos bailes *black* nostalgia. Sua arquitetura, bem como as acomodações internas, confere certo luxo e requinte e impactam positivamente os frequentadores pela beleza estética que, em alguma medida, seduz o espírito e o olhar. Devido a este aspecto, a Casa de Portugal tornou-se um dos principais espaços para

a realização dos bailes não apenas por ser bonito e agradável, mas, sobretudo, por ser um dos mais tradicionais e antigos da cena.

A Casa de Portugal destaca-se, atualmente, por ser uma das poucas associações que cedem o espaço dos salões de recreações e confraternizações sociais para realização de eventos dançantes destinados à comunidade negra. Assim, o espaço tem sido locado com frequência para a realização das festas dançantes realizadas não apenas por Carlos Família, mas também por outros empresários que atuam nessa esfera do entretenimento.

Em conversas mantidas com alguns interlocutores que atuam nesta cena, soube que a Frente Negra Brasileira (FNB) se reunia e realizava encontros festivos dançantes em antigas sedes ocupadas pela aludida entidade. A escolha do local servia de estratégia para atrair um número maior de simpatizantes para o campo de ação da entidade, cujo mote era promover uma forma de atuação política de luta por aquisição de direitos para a comunidade negra paulistana.

A referida associação lusitana está localizada num bairro (o da Liberdade) que ocupa grande importância política, social e turística tanto dentro como fora da capital paulista, em virtude da contundente ocupação japonesa derivada dos processos imigratórios que ganharam amplitude no contexto paulistano em finais do século XIX.

Hoje, este enclave congrega a maior comunidade japonesa do mundo que vive fora de seu país de origem. O referido bairro, antes da ocupação japonesa, também fora um reduto de negros, que ali residiam e desenvolviam as suas práticas sociais e culturais. O bairro da Liberdade, portanto, abrigou não apenas a FNB como também o sindicato Paulistano da Glória, um sindicato de empregadas domésticas, que posteriormente se transformou numa Escola de Samba, liderada pelo sambista Geraldo Filme.

Importante ressaltar que a ocupação japonesa no bairro foi intensificada a partir de 1912 e, paulatinamente, transformou a feição e a estrutura do local. Esse fato, em alguma medida, obrigou os negros fixarem residência em outros bairros da cidade, tais como a Barra Funda, a Bela Vista e Parque Peruche. Assim, me arrisco dizer que a comunidade negra guarda uma espécie de memória afetiva não apenas com o entorno, mas com o próprio clube, pelo fato de ter abrigado algumas das mais importantes assembleias realizadas pela FNB, além de acolher, até hoje, uma das mais importantes celebrações festivas da comunidade negra paulistana.

O Clube Casa de Portugal apresenta uma imagem de opulência que lhe confere certo destaque na região. Sua fachada é revestida com pedras de mármore cinza, equipada com janelas, portas e sacadas em arcos decoradas por grades e portas produzidas por meio da associação de ferro com vidro, o que materializa uma arquitetura em estilo neocolonial.

A edificação contém cinco portas tipo gradil, produzidas em ferro e cujas folhas internas são revestidas com vidro transparente, que permitem a entrada de luz natural. Esses objetos são feitos em formato de arcos e estão instalados no nível da avenida Liberdade, de modo a separar o interior do salão da rua e fornecer acesso das pessoas ao interior da edificação.

Em dias de baile, a fachada toda fica iluminada o que confere um aspecto estético especial ao local. Apenas uma dessas portas é mantida aberta, funcionando como o principal acesso dos dançarinos à pista de dança. Ali fica posicionado um funcionário que tem como missão o recebimento dos ingressos. Esse porteiro/bilheteiro checa a originalidade do bilhete e o retém, depositando-o em seguida numa urna para futura conferência e controle do montante total transacionado, tanto no ponto de venda do salão como nos demais pontos de venda antecipada.

Em outra porta do recinto composta por uma veneziana revestida de vidro um dos lados fica desimpedido, funcionando como um espaço reservado à bilheteria. Nesse local instala-se uma mesa dividida por duas moças que, no momento do baile, efetuam a venda dos ingressos remanescentes, não negociados nos pontos de venda espalhados por diversos pontos na cidade.

Na mesma avenida Liberdade, numa esquina que fica defronte à Casa de Portugal, há uma lanchonete para onde alguns aficionados se dirigem antes de acessar o salão. O local, utilizado por muitos dos frequentadores como ponto de encontro, serve para que eles estabeleçam uma sociabilidade particular onde se faz o “esquenta” que antecede a ferveção na pista de dança do baile Musicaliando. Os produtos ofertados por esse pequeno comércio são relativamente mais baratos do que os encontrados nos bares do evento. Ainda nesse local, é possível também fazer algumas transações que dizem respeito ao baile, por exemplo, comprar ingressos mais baratos ou conseguir uma “cortesia” para concessão de descontos no valor do bilhete a ser comprado diretamente na bilheteria do baile.

O salão de festas da Casa de Portugal é bastante amplo. Seu perímetro interno deve medir algo em torno de 600 m². O *hall* de entrada tem piso trabalhado, talhado e revestido em mármore, material utilizado em todo o local e que se estende pela escadaria de acesso ao salão, localizado no piso inferior.

A partir do referido *hall* se tem acesso a um mezanino, com vista ampla para todo o salão. Ele se projeta em elevação, constituindo-se num local bastante espaçoso composto por vários conjuntos de mesas e cadeiras locadas no momento da festa. O acesso a este camarote ou espaço *vip* é feito pela escadaria que sai do centro do *hall* e se projeta em forma de aclave.

A escadaria que dá acesso ao salão e utilizada pelos frequentadores é de mármore. Entretanto, no momento do baile, ela fica decorada com um tapete vermelho, parecendo uma passarela por onde desfilam os participantes no trajeto que vai do *hall* de entrada à pista de dança. Na verdade há duas escadarias em forma de declive que dão acesso ao salão principal, situado no piso inferior, e também a pista de dança. Às vezes uma delas fica interditada na parte superior, uma parte específica do *hall* de entrada. A interdição ocorre porque neste local são instaladas duas mesas que funcionam como “caixas” onde são negociadas as fichas para a aquisição de itens e diversos produtos comercializados no bar (bebidas e petiscos).

Na lateral desse espaço há uma pequena sala usada como “chapelaria” disponibilizada aos frequentadores que queiram guardar seus pertences, mediante o pagamento de uma taxa em torno de R\$ 10,00 (dez reais) por objeto.

As paredes laterais do salão são pintadas de branco e abrigam figuras coloridas em forma de quadros desenhados com temas da cultura portuguesa. Nas adjacências é possível perceber também muitas colunas arredondadas que sustentam o mezanino e parte da edificação.

Outro detalhe do salão é que em uma de suas portas, a primeira à direita da fachada situada no *hall* de entrada, fornece acesso a um equipamento separado dos espaços do salão onde ocorre o baile, que funciona como uma mescla de bar e *dancing*. O local é frequentado por jovens brancos que residem e/ou estudam nas imediações, pois o entorno em que está estabelecida essa associação é servido por um número significativo de instituições universitárias.

Esse é um detalhe bastante significativo porque ocorre um inusitado encontro de etnias e classes sociais. Apesar de o referido bar funcionar no mesmo dia e hora em que o baile se realiza, o encontro inesperado de grupos distintos parece não causar nenhum problema às partes envolvidas, à primeira vista, não havendo qualquer tipo de conflito ou tensão.

Possuindo um pé direito de quase 12 metros de altura, o que por si já desenha as dimensões do espaço, o salão de festas da Casa de Portugal é bastante amplo. Seu piso é de tacos em madeira ornamentada e trabalhada com destaque para a formação de figuras geométricas. Trata-se de uma superfície muito lisa, permitindo que os passos exigidos quando da execução das danças sejam efetuados com desenvoltura e maestria.

À direita e quase ao centro do salão há uma porta de acesso ao o bar, que ao fundo tem uma saída para um pequeno espaço aberto usado como “fumódromo”. No momento em que o baile transcorre há ali uma grande aglomeração de pessoas, o que interfere no acesso aos

produtos oferecidos no bar. Isso nos permite pensar que a parte comercial interna do evento funciona de modo improvisado e pouco profissional.

Como forma de dirimir o problema, no último baile em que tive oportunidade de observar, o organizador montou outro bar ao lado da escadaria e também alguns postos de vendas de fichas espalhados pelo salão. À medida descentralizou a venda e também o acesso aos produtos, facilitando a vida dos frequentadores. Na parte interna do balcão instalado no bar ficam dispostos alguns tonéis de aproximadamente 200 litros que servem de geladeiras. Neles são depositados o gelo e as bebidas (cervejas, águas, refrigerantes e energéticos).

Até as mudanças introduzidas nos bares internos (em abril de 2017), comprar qualquer produto no baile Musicaliando era uma tarefa difícil. As imensas filas formadas nos caixas demandavam preciosos minutos para se adquirir algum item. O fato fazia com que muitos frequentadores comprassem antecipadamente inúmeras fichas e/ou baldes com bebidas para não ser preciso encarar as imensas filas no decorrer do baile mais de uma vez. E quando a noite avança, essa tarefa fica ainda mais difícil de ser realizada.

Os pequenos detalhes de luxo, requinte e sofisticação, particularmente oferecidos pelo espaço onde ocorre, fazem com que o baile Musicaliando seja um evento considerado pela comunidade afro-paulistana como especial e o mais significativo encontro festivo dançante da atualidade. E, por ser especial, há a necessidade de dispêndio de certos recursos por parte dos participantes, que são gastos principalmente na composição da aparência, como a compra de roupas, sapatos e adereços, além das idas ao cabeleireiro. Assim, não se pode acessar esse baile com os trajes utilizados no decorrer da vida cotidiana. O traje exigido para estar em suas dependências é o “esporte *chic*” ou “esporte fino”, como já abordado antes. Tal exigência consta, inclusive, nos *flyers* de divulgação do evento, cujo intuito é chamar atenção dos desavisados para esse requisito, que correm o sério risco de serem barrados na portaria de entrada por inobservância dessa convenção.



Casa de Portugal, Baile Musicaliando,
www.facebook.com/musicaliandodancanteespecial,
 acessado em 17.09.2017.

3.5.2 - O baile Musicaliando na atualidade

Os bailes Musicaliando são realizados na Casa de Portugal três a quatro vezes ao ano, sempre aos sábados à noite, das 22h às 5h do dia subsequente, obedecendo a uma periodicidade ao menos trimestral. O evento tem por hábito iniciar no horário pré-estabelecido. Próximo desse horário já é possível perceber uma intensa movimentação na portaria, momento em que começa a se estabelecer uma pequena aglomeração de pessoas. Essa pequena multidão precede a formação de filas, que no momento de intensa presença de aficionados se forma quase que espontaneamente. Às vezes, formam-se duas filas de lados opostos, o que provoca alguns inconvenientes, pois uma delas é para acesso ao espaço, enquanto a outra para a compra de ingresso na bilheteria. Esta festa é considerada de grande porte, haja vista que suas edições de maior sucesso chegaram a receber um público superior a dois mil dançarinos.

A composição do público que o frequenta já pode ser percebida na porta de entrada do baile. A rigor, boa parte do grupo de apreciadores é formada por afrodescendentes predominantemente adultos, os quais podem ser vinculados a uma pretensa “classe média” ou “elite” negra. A maioria costuma estar bem trajada. O fato por si só indica um cuidado rigoroso com a aparência pessoal, devido ao uso de trajes a rigor e certos adereços, normalmente utilizados em ocasiões especiais, como festas de gala. Há muito luxo, brilho e lurex como afirmado por Assef (2002). A esse respeito a autora em seu livro fez a seguinte observação:

Naquele sábado de 2003, o salão do Cassasp (Clube Associativo dos Suboficiais e Sargentos da Aeronáutica de São Paulo), em Santana, reunia centenas de casais negros, misturados a alguns poucos brancos, todos loucos pelo som nostalgia. Na maior estica, os homens desfilavam de paletó e camisa. As mulheres, a maioria, de vestido de festa. Muito lurex, lantejola e brilho. Chiques no último (ASSEF, 2003, p. 20).

Os homens procuram se vestir de modo alinhado e perfeito, conforme a categoria nativa, com calças e camisas sociais, acompanhadas por calçados de couro, muitos deles coloridos ou bicolores. Alguns vestem ternos com paletós e chapéus que realçam a aparência pessoal em torno de um tipo de imagem que projeta charme, elegância e, fundamentalmente, respeito. As mulheres, na maioria das vezes, trajam vestimentas que transitam entre os vestidos, saias e blusas, normalmente acompanhadas com sandálias de salto e adereços diversos como colares, brincos e pulseiras.

O destaque fica por conta dos penteados, que podem ser vistos de forma diversificada. Grande parte dos homens têm os cortes de cabelos curtos e/ou totalmente raspado. As mulheres, por sua vez, diversificam mais os penteados, oscilando uns em relação aos outros. A maioria deles procura realçar o aspecto afro, com destaque para as tranças, os *black powers*, os canecalons longos e encaracolados. Há ainda aqueles que são completamente envolvidos por turbantes. Certas vezes, mulheres de idade mais avançada, acima dos 50 anos, costumam alisar os cabelos, portar perucas, luvas e chapéus em grande estilo.

Tony Hits, através de um depoimento concedido em forma de entrevista para este estudo, afirma que essa exigência do uso de determinado tipo de indumentária nos bailes vem desde meados do século passado:

Isso começou lá na década de 1940. Você tinha os bailes aqui em São Paulo. Os bailes em São Paulo tinham duas classificações. Tinha os bailes do centro da cidade que eram animados pelas grandes orquestras e frequentados por um público branco, que ia nesses espaços bem arrumados. Homens de ternos e mulheres com aqueles vestidos longos. As festas sempre exigiam esta característica de se vestir bem. Os negros faziam os [seus] bailes e os bailes [dos negros] até mesmo começaram por essa dificuldade que o povo negro tinha de vir para estas festas, pelo racismo e pela dificuldade que tinha para vir ao centro [da cidade] nessas festas por causa da roupa, por causa do próprio racismo, porque as festas eram frequentadas na maioria por brancos. Então os negros começaram a criar as suas próprias festas nos bairros. Da década de 1940 para a década de 1950 tinha aqui na periferia de São Paulo, porque a periferia era a Vila Guilherme, o Bairro do Limão, a Casa Verde, para trás era mato, não tinha a periferia de hoje que é lá no Grajaú, lá em Hermelindo Matarazzo. Então os negros começaram a criar os bailes nas próprias casas. (...) Esses bailes foram encorpando, criando espaço e os próprios negros também. É claro, tinha uns que tinham um poder aquisitivo melhor, de grana entendeu. Então tinha os bailes do centro, eles vinham para os bailes do centro. Não eram todos que vinham, muitos deles iam para os bailes do centro, mas eles chegavam aqui e sabiam que tinham que ter um traje alinhadíssimo, impecável. Ai teve uma situação, inclusive isso é falado num documentário que os Racionais MC's fizeram, no DVD deles, que nos anos 20, nos anos 30, um negro chega, nos Estados Unidos, para ir num baile e ele chega com um *blazer* né, um *blazer* muito bem alinhado né, uma roupa bem alinhada. O corte é tão perfeito que supera a roupa de todos os brancos que estão dentro do baile. Então isso ficou até um marco né. Uma parte disso é contada nesse documentário. Isso está num livro, inclusive, então o negro procurava se vestir melhor que o branco. As roupas, claro, elas tinham um chamariz porque era um corte diferenciado, uma cor diferenciada, entendeu? Então eles se vestiam muito melhor, bem melhor que os brancos. Então quanto se criou os bailes no centro, eles já tinham essa filosofia de vir

bem trajados, de virem bem arrumados para os bailes. Aí quando se fez os bailes, quando se criaram os bailes e aí se pediam trajes “esporte fino”, ou traje social, mesmo naquela época do 220 que era o clube que o Seu Osvaldo tocava, lá já se pedia social. O cara tinha que vir de gravata, então é uma cultura que se manteve e até hoje tem nos *flyers*. Aí você põe baile nostalgia, baile esporte fino. É claro que hoje não vão mais de terno, não vão mais de sapato bico fino, mas ainda procuram ir bem vestidos, ainda vão bem vestidos em relação aos outros bailes que você for. Você pega um baile, por exemplo, no... Como é que chama... Deixa eu ver... O lugar que eles fazem essas festas grandes aí, da *playboyzada*, memorial, memorial não, aqui, Espaço das Américas. Vai numa festa dessa e você vê o traje do pessoal. E vai num baile nostalgia e você vai notar a diferença. Ainda o negro se veste bem melhor, não são todos, porque estão chegando os jovens e os jovens não acompanham. Os jovens não tem essa cultura. Já vem com outra cultura. Mas o negro acima de 40 anos ele ainda vai bem vestido para o baile, faz questão de ir bem vestido (Tony Hits, entrevista concedida em março de 2015).

Como se pode ver no depoimento de Tony Hits, esse cuidado especial em torno da aparência vem de longe e resiste ao tempo, fazendo parte de uma tradição. Desse modo, o público do Musicaliando procura não fugir a essa regra. Ele acessa o espaço de realização do baile na condição de partícipe de um grande evento, que está envolto por uma condição toda especial. Ainda na portaria de entrada, passa-se por uma rigorosa e ostensiva revista.

Tal qual o baile descrito no tópico anterior, todos os frequentadores são examinados praticamente da cabeça aos pés. Existem quatro seguranças que executam essa função, dividida igualmente por sexo: os seguranças do sexo masculino revistam os homens, enquanto as de sexo feminino, as mulheres. Neste baile essa atividade igualmente não é vista como um entrave pela maioria dos frequentadores, tendo em vista que esta prática é apresentada como um cuidado com a segurança dos presentes.

No *hall* de entrada, um grande banner com a marca do Musicaliando traz os dizeres “Carlos Família apresenta: Musicaliando. Dançante Especial. O nº. 1 em *Black Music*”. A peça é usada pelos frequentadores para tirar fotos e registrar sua entrada no baile de forma ilustre e também ao longo da noite. Nesse espaço também fica posicionado um fotógrafo contratado pelo empresário para registrar a presença do público em frente a esse painel. Alguns dias após a realização do baile, essas fotos são disponibilizadas na página da referida festividade no *Facebook*, podendo ser de lá copiada para respectivos arquivos pessoais.

Cabe destaque o fato de a maioria dos frequentadores possuírem aparelhos celulares modernos equipados com câmeras fotográficas. Isto os permite registrar não só a chegada ao

baile como também outros momentos desse convívio coletivo delimitado na transitoriedade do tempo em que transcorre o baile, transformando as performances individuais num espetáculo que é dado a si mesmo e aos outros. Nesses espaços o sujeito se conforma como ator e plateia, de forma simultânea.

Já no salão, é possível observar que todo o ambiente se reveste de uma atmosfera de alegria intensa e esfuziante. Grande parte das pessoas chega ao local em casais ou em grupos de amigos, às vezes mistos ou divididos por sexo. Há uma forte presença feminina não somente no baile Musicaliando, mas em qualquer celebração festiva dançante da natureza de um baile nostalgia. E esse é um dado que chama a atenção.

O baile, de um modo geral, parece descrever uma intensa comunhão grupal, pois todos participam ativa e alegremente da festa, onde cada indivíduo parece estar à vontade diante da presença dos demais. Próximo à pista de dança se instala uma pequena feirinha de produtos afros, tal qual nos bailes anteriores, porém com a diferença que há um número maior de expositores. Nela são comercializados diversos produtos, tais quais camisetas, turbantes, brincos, anéis, etc. É comum constatar a presença de alguns profissionais que expõem os seus produtos nesse baile e também no baile de Johnny, vindo a sugerir a circulação desses sujeitos por esses dois ambientes.

Como uma festividade que se institui nos moldes de um baile mecânico, seu organizador, Carlos Família, escala alguns DJs que são residentes em suas festas e, portanto, de amplo conhecimento e reconhecimento do público. Conduzem a festa os DJs Thurs, Jully-Jully, Mister e Luciano *Black Songs*. Destaque para este último pelo fato de ele ser também apresentador de um programa de *black music* numa rádio da cidade, a 105 FM, sendo considerado o DJ mais importante da cena dos bailes *black* nostalgia paulistanos da atualidade.

Esta festa segue a mesma dinâmica dos bailes anteriores, cujo desenrolar se delineiam momentos específicos de difusão dos gêneros musicais. Cada um dos DJs faz um *set* voltado para a propagação de ritmos específicos ao desenvolvimento das danças que acontecem na pista. O DJ Mister, por exemplo, é escalado para *sets* de samba-rock, enquanto DJ Thurs transita entre as músicas que permitem o dançar solto, tais como o *funk*, *soul* e R&B. Luciano *Black Songs* é tido sempre como uma atração à parte. Seu *set* apresenta um repertório musical amplo, diversificado e indeterminado, fugindo um pouco da segmentação, abrindo-se para um leque de possibilidades na qual pode apresentar a difusão de *soul*, *funk*, *disco music* e *rap*. Sua *playlist* tem ainda o samba-rock que transitam dos anos 70 aos 90, o que eleva os ânimos e os humores

do público presente na festa e, conseqüentemente, a energia que emana e envolve toda a pista de dança.

No momento do baile todo o espaço reservado à pista de dança é tomado por uma quantidade muito grande de dançarinos. *In loco* pode ser observada a formação de várias pequenas rodinhas de pessoas que podem ser vistas por toda a extensão do salão. Elas se constituem, na maior parte das vezes, pela reunião de amigos e conhecidos ou pares de casais. Esse acontecimento é um indício de que muitos dos frequentadores são pessoas próximas, que mantém entre si vínculos sociais estreitos e afetivos e se dirigem ao baile em pequenos grupos. Há ainda casos em que muitos frequentadores se conhecem de outras festas, pois eles também participam de outros bailes dessa mesma natureza, descrevendo itinerâncias por diversos outros espaços.

Com o avançar da celebração, é bastante comum que as garotas se distribuam pelas bordas da pista de dança, uma vez que sua área central fica totalmente destinada e utilizada quase que exclusiva das danças exigidas pelos ritmos propagados no entorno do salão. Elas se posicionam nesse local com o intuito de receberem convites para desempenharem a sua *performance* junto a um parceiro na dança samba-rock.

Os homens, por sua vez, circulam pelo salão em busca de uma parceira para dançar e quem sabe tentar uma aproximação. Às vezes essa circulação lembra a prática do *footing*. O fato de a mulher não circular pelo salão, indica o estabelecimento de um tipo de comunicação com os eventuais parceiros que se efetua por meio de sinais e olhares, promovendo-se um interesse recíproco que permite a aproximação dos corpos que entrarão em contato por intermédio da dança.

O baile evoca uma memória afetiva e de determinados sentimentos que permitem o retorno a um passado em que transcorreu uma experiência de vida, ancorada em um tipo de consumo musical e na identidade dos organizadores das festas, antigos proprietários das pujantes equipes de som. São eventos arquetípicos da década de 1960 que se apresentam nos dias atuais nos mesmos moldes constituídos em seu momento fundante.

Nos *sets* de *black music*, onde se propagam músicas do gênero *soul*, *funk*, *rap* e *R&B*, entra em cena a *performance* de um grupo denominado de “Turma do Passinho”. Esse grupo, predominantemente masculino, é formado por jovens senhores, por volta dos seus 50 anos ou mais. Eles conduzem as coreografias denominadas de “passinho” de modo que, como visto nos demais bailes analisados, mobilizam muita gente na pista de dança, que procuram seguir as coreografias de passos sincronizados incorporadas pelo grupo.

Essa confraria é fácil de ser identificada, pois toma corpo na pista de dança totalmente uniformizada diferenciando-se dos demais. Seus integrantes usam camisas vermelhas do tipo polo com a inscrição nas costas “turma do passinho”. As coreografias obedecem a movimentos de vai e vem para frente e para trás, e algumas vezes acionam passos laterais, de modo que a pista se transforma numa gigantesca onda humana, como observado também nos bailes anteriores.

O espetáculo é bonito de se ver. Importante observar que, a despeito da grande participação feminina nos passinhos, quem inicia os passos e altera as coreografias são estes senhores, que lideram a pista e conduzem uma massa de coreógrafos de maneira bastante didática. Assim, esta onda humana toma forma de modo quase natural e contagia quem está em seu entorno. Diante desse aspecto, fica difícil ficar totalmente alheio a essa dança.

Como vimos nos bailes descritos anteriormente, esta é uma prática que se tornou comum nos bailes do gênero nostalgia. Ninguém sabe ao certo como esse tipo de dança penetrou nos bailes e ganhou relevância, mesmo porque nos bailes de *soul-funk* dos anos 1970/1980 existiam equipes de dançarinos que executavam coreografias diversas, principalmente da dança break, uma das artes do movimento hip hop. Ao que tudo indica, o “passinho” foi absorvido dos bailes de charme realizados no Rio de Janeiro, pois é uma dança executada aos sons mais melódicos do *funk* ou do *R&B*. Tal fato nos leva a crer que para se participar desse tipo de dança, ou dos tipos de dança acionadas nesses bailes, há que haver um treino prévio, haja vista que os passos são complexos e difíceis de serem apreendidos de imediato. Esse é mais um tipo de “comportamento reiterado” e/ou “restaurado” possível de se ver num baile do gênero nostalgia.

Outra prática que também se disseminou por todos os bailes é a denominada “*selfie*”, ou seja, o registro fotográfico ou vídeo de si mesmo durante o baile. Eles são captados por celulares e instantaneamente enviados para as páginas pessoais dos frequentadores dos bailes espalhadas pelas redes sociais e compartilhadas *ad aeternum*. Trata-se de mais uma forma de ver e ser visto que perpassa essas ambiências nos tempos modernos.

No baile Musicaliando, essa dinâmica ocorre do começo ao fim ao mesmo tempo em que os DJs alternam *sets* musicais divididos por gêneros, comportando aproximadamente quarenta minutos cada um entre samba-rock, balanços e melodias, havendo maior ênfase e destaque para o samba-rock. O clima é de cordialidade e respeito mútuo tal qual percebidos nos bailes anteriores.

A sociabilidade e as práticas acionadas gravitam na órbita da música e da dança. O baile em si emerge como um multiespetáculo de cores, luzes, brilhos e olhares, que os atores se dão

para si e para os outros, onde todos estão em busca de diversão e prazer. Próximo ao fim do baile o organizador do evento usa o microfone para se comunicar com o público e agradecer a presença de todos, exaltando a qualidade da festa. Nesse momento ele aproveita para anunciar o próximo evento e a respectiva atração da noite. É o mito do eterno retorno, da mesma lógica, da mesma dinâmica, das mesmas práticas reiteradas e restauradas eternamente.

É importante enfatizar que esses eventos constituem o celeiro do elemento cultural mais importante dessa cena: o samba-rock. Como dança ou como música, este artefato cultural-musical se constitui como o principal atrativo da festa. É pelo samba-rock que os frequentadores se dirigem a esses espaços. É pela música denominada pelos nativos de nostalgia, um tipo de música que permite dialogar com o passado por meio de práticas reiterativas que vincula o grupo ao samba-rock.

Esses artefatos culturais são músicas que têm vida póstuma, pois apesar de terem desaparecido, saído de cena por pertencerem a outra época ainda continuam nos assombrando e nos deleitando. Com efeito, se constituem no principal combustível que faz os bailes paulistanos do gênero nostalgia ser o que são. O espaço privilegiado onde germinou e no qual o samba-rock se fortalece e se difunde de forma viral para todo o espaço social paulistano. Diante desse aspecto, o capítulo a seguir será dedicado a essa manifestação cultural específica dos afro-paulistanos, uma vez que se constitui no seu mais essencial elemento cultural.



Turma do passinho. Baile Musicaliando, Casa de Portugal.
www.facebook.com/musicaliandodancanteespecial, acessado em 17.09.2017

Capítulo 4 - Samba-rock: símbolo cultural dos afro-paulistanos



Festa “Samba-rock na veia”, Casa das Caldeiras, SP. Foto de divulgação, s/d, www.sambarocknaveia.com.br, acessado em 17.09.2017.

Neste capítulo, tenho como objetivo abordar o samba-rock como uma manifestação cultural popular urbana característica dos afro-brasileiros da cidade de São Paulo. Nos dias atuais, o samba-rock é um amplo movimento cultural, difundido e agenciado nos bailes rebatizados, nos anos 1980, de “nostalgia”. Para chegar a esse estágio, percorreu um longo caminho. Inicialmente, o samba-rock surgiu como uma singular dança de salão, inventada por jovens negros, a partir da assimilação de passos de danças norte-americanas como o *swing* e o *rockabilly*⁴⁰. No decorrer do tempo, os passos dessas danças foram se mesclando aos de samba praticado nas gafieiras e *night clubs* da época. É um bailado típico dessas festas e praticado na cidade de São Paulo por esses agentes há mais ou menos sessenta anos.

De lá para cá houveram poucas mudanças na sua prática. Continua sendo bailado praticamente do mesmo modo, notando-se sutis alterações incidentes na forma do andamento, na velocidade e na execução da coreografia base. Seus passos enfatizam o jogo de quadris, de ombros, de pernas e pés, trançados de braços, giros e volteios. É um bailado “suingado” por mobilizar todo o corpo, segundo os interlocutores da investigação.

Ganhou forma e tornou-se uma dança de salão eminentemente urbana, praticada em dupla por casais heterossexuais. Por vezes, algumas mulheres dançam entre si formando casais. Nos bailes, este comportamento feminino de bailar entre si parece ser uma transgressão que

⁴⁰ Segundo Calixto Junior (2013) a expressão é um *portmanteau* de *rock* e *hillbilly*, sendo este último uma referência importante à música country (que era chamada de *hillbilly* entre os anos 40 e 50), tendo contribuído de forma significativa para o desenvolvimento do gênero. Existem outras influências importantes, tais como o Western swing, o boogie woogie e o rhythm and blues. A influência e notoriedade do estilo se desvaneceu nos anos 1960 com a emergência do rock britânico e da *soul music* na virada para os anos 1970 com o sucesso angariado pela *Motown*. Na virada dos anos 1970 para os 1980, o Rockabilly se revitalizou recuperando a sua popularidade, que se estende aos dias atuais e cuja expressão está vinculada a uma subcultura própria

envolve o sistema de regras e valores do aludido movimento cultural, contudo tolerado pela audiência frequentadora. O modo de bailá-la é peculiar. Dança-se com os braços entrelaçados por sobre a cabeça da dama (mulher), tendo na evolução o acionamento de giros e rodopios.

Como toda dança de salão, ao cavalheiro é reservado o papel de condução. Os corpos fazem os movimentos estando bastante próximos, quase colados, afastando-se apenas para a execução dos giros e enlaces dos corpos. Segundo Luciana Oliveira (2008), as batidas do samba foram assimiladas pelos pés e quadris, dando um molejo que faz o corpo balançar quando da execução desta dança. Seus movimentos seguem um ritmo cadenciado de quatro tempos. Em sua fase inicial, não havia qualquer nome para se referir a essa forma de bailar nas ambiências dos bailes nostalgia. Muitos a tratavam apenas por “dança do rock”. Com o tempo, convencionou-se chamá-la de samba-rock, em virtude de seu intenso diálogo com o samba e ao mesmo tempo para afastá-la das novas vertentes do *rock n’roll* na sua forma mais densa e cerebral, nos estilos psicodélico ou progressivo, produzido a partir dos anos finais da década de 1960, cujo *corpus* composicional e estrutura rítmica passou a privilegiar mais o aspecto do virtuosismo musical.

Com o tempo, esse bailado se tornou o elemento capital dos bailes negros paulistanos. E, a partir dos anos 1980, o samba-rock passou a ser associado a um certo conjunto de estilos musicais, causando um pouco de confusão pois se utiliza a mesma expressão para se referir tanto à dança quanto à música. Desde o seu surgimento, o baile nostalgia privilegiou a constituição de um repertório musical bastante eclético, posicionando-se contra a segmentação musical em suas ambiências. De certo modo, este repertório é eclético porque a dança samba-rock assim o exige devido ao seu caráter híbrido e sincrético. Luciana Oliveira (2008) destacou em sua investigação a respeito do tema que, desde o início,

A trilha sonora dos bailes era composta por gravações célebres das *big bands* de *swing* e *standards* de grandes nomes da canção popular norte-americana, como Glenn Miller, Ray Coniff e Frank Sinatra. Com o advento do *rock n’roll* e do *rhythm & Blues*, canções de Ray Charles e Bill Halley passaram a ser executadas [incorporadas à *playlist* dos bailes]. Sucessos do mercado fonográfico estrangeiro que, de outra forma, não poderiam chegar a uma população de baixa renda. Junto ao rádio, os bailes funcionavam como filtros, facilitando o acesso a essa cultura internacional. Nos *set lists* havia lugar também para músicos nacionais, como gravações de Waldir Calmon, Ed Lincoln, Claudete Soares, que compunham o núcleo do sambalço desenvolvido na época, bem como alguns hits dançantes dos Golden Boys e do Trio Ternura, grupos ligados à Jovem Guarda. Numa etapa posterior, grandes nomes da soul music, como Al Green e Marvin Gaye também eram tocados. Com eles sucessos de compositores nacionais como Tim Maia e Jorge Ben Jor, em cujas práticas musicais já surgiam

mesclas entre o samba e a *black music* norte-americana, onde o caráter híbrido de suas composições se adequava perfeitamente a execução dos passos da dança que, da mesma forma, fundia o ritmo do samba com o rock (OLIVEIRA, 2008, p. 10).

Em virtude desse caráter de diversificação musical, toda música que comportasse certa batida e ritmo para colocar em curso a dança passou a ser classificada de samba-rock: faixas musicais oriundas do *jazz-swing*, das *big bands*, do *rock*, do mambo, da salsa, do sambalanço, do *soul*, do *R&B* e mesmo aquelas provenientes do *funk-soul* e do *pop* internacional e nacional. Assim, nessa atmosfera onde a mescla e a fusão se sobressaem, os DJs passaram a desempenhar papel central, haja vista a sua inclinação quase natural para a pesquisa musical, ou seja, para descobrir novos *hits* a serem propagados nas festas. Coincidentemente este igualmente é um momento em que se passou a dar maior importância para o desempenho técnico, bem como para a produção de faixas musicais com novas roupagens que as tornam inéditas por meio dos remixes. Desse modo, o DJ, em associação aos gêneros musicais executados nessas festividades, aliados ao seu conjunto de danças adquiriam centralidade na cena dos bailes negros em São Paulo. Dentre tais elementos, o samba-rock adquiriu maior peso e centralidade, tornando-se um mecanismo de atração e repulsão para o entorno dessas festas.

Apesar do arrefecimento dos bailes em meados da década de 1980 até o início deste terceiro milênio, a cultura em torno do samba-rock continuou ativa. Nesse mesmo período, para distingui-las de outros tipos de bailes realizados em casas noturnas (danceterias), as festas de samba-rock foram nomeadas de “nostalgia”, justamente pela estreita vinculação com músicas do passado. Em função desse detalhe, a sua dinâmica atua no sentido de afugentar os jovens dessas ambiências, devido a sua inclinação quase natural para o consumo de artefatos culturais produzidos na simultaneidade do presente cotidiano.

Assim, o baile do gênero nostalgia continua difundindo músicas antigas, “fora de moda”, mas cedendo um pouco de espaço para músicas mais atuais, consideradas “modernas”. Esta nova lógica foi instituída no início deste terceiro milênio. Neste momento, demarca a instauração de um embate entre o novo e o velho, entre o moderno e o tradicional. Há na cena essa oposição, que não é abertamente declarada, mas perceptível, inclusive por trabalho dos DJs e de professores de dança, um novo personagem no entorno dos bailes, para “renovar” a cena. Por outro lado, há também um embate silencioso em se considerar o samba-rock para além do quesito dança. Existem interlocutores na cena a enxergá-lo apenas como uma dança, enquanto há outros a compreendê-lo como um gênero musical. Músicos e alguns DJs (não todos) abraçam essa perspectiva, enquanto organizadores de bailes e parte dos aficionados

tratam-no apenas como uma dança. Mas o fato é que a maioria dos apreciadores se refere à música que ecoa do sistema de som como “samba-rock”, pode ser ela de que gênero for.

Diante dessa complexidade, tenho como pretensão discutir a problemática que gira em torno do samba-rock, especificamente os cinco elementos que atuam de forma complementar para sua constituição: a dança, a música, os bailes (ambiências), o repertório musical com suas técnicas de difusão (DJs) e o ensino da dança (hoje a cargo de professores). Nesta segunda década do corrente século, houve um grande esforço, por parte dos nativos da cena, para o samba-rock ser reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade de São Paulo, êxito alcançado em novembro de 2016. Para além das cercanias dos bailes nostalgia, esse reconhecimento aumenta as possibilidades do poder público direcionar investimentos para este fenômeno cultural da cidade, ampliando seu raio de produção e consumo.

Para muitas personagens da cena, na atualidade, o samba-rock se mostra como uma cultura afro-paulistana de característica geracional. Assim, a descrição de seus principais traços não será tarefa das mais simples, uma vez que muitos elementos estão diluídos no processo. No todo, o samba-rock possui uma natureza essencialmente híbrida, pois nasceu inclinando-se ao sincretismo. Considerados em conjunto, os artefatos o conformam como um amplo movimento cultural. Delineiam, igualmente, um objeto abrangente, pois, junto aos elementos dança e música, agregaram-se a discotecagem, a organização de bailes e, mais recentemente, a transmissão de um conhecimento técnico, notadamente o ensino de seus passos e movimentos, para a qual foi criada uma metodologia elaborada por professores aplicados. Todos esses elementos, vistos de forma combinada, fornecem o ideário que estrutura a “cultura do samba-rock” na cidade de São Paulo, os quais agem para o fortalecimento das práticas que asseguram a sua existência no contexto urbano em questão.

Assim, as reflexões e análises aqui desenvolvidas caminharão no sentido de buscar atingir a compreensão do aludido objeto, vislumbrando aproximações e distanciamentos, bem como as oposições internas que apresenta. Para tanto, lanço mão de um expediente bastante usual: a sua investigação na linha do tempo histórico, pois entendo ser este o melhor modo de se alcançar os principais traços característicos do fenômeno em referência.

Inicialmente, procurarei abordar o samba-rock como uma dança de salão urbana e de gênero híbrido, nascida em território paulistano a partir da segunda metade do século passado, especificamente no seio dos bailes negros mecânicos hoje rebatizados de “nostalgia”. A seguir, demonstrarei a adoção do seu nome, levando-se em conta as transformações no cenário musical daquele momento. Posteriormente, devido ao peso adquirido pelo elemento dança na cena, o

samba-rock passa a ser considerado também gênero musical, pelo fato de render tributo ao sambalanço, gênero musical nacional produzido no Rio de Janeiro entre as décadas de 50 e 60 do século anterior. Combinados a música e a dança, como ilustrado anteriormente, outros elementos ganharam força. Entre eles estão a produção das festas si, organizadas para dinamizar a cultura, sendo um dos meios mais eficazes de transmissão; as ambiências de realização (salões) e a importância de certos personagens, como o DJ e professores, especialistas que ensinam a dança.

Em todo esse contexto emerge o embate entre moderno e o tradicional, entre o velho e o novo. Ou seja, entre bailes que funcionam com a difusão de músicas do passado, no modelo das Orquestras Invisíveis (formatado na origem), com aqueles propensos à difusão de músicas compostas na atualidade. DJs e dançarinos passam a se articular em torno dessa forma de classificação, bem como seus respectivos apreciadores. Além disso, novos DJs e professores da dança adquirem papel central para a revitalização da cena, pois atuam para que a “cultura” do samba-rock transcenda o entorno dos bailes nostalgia para outros espaços de lazer da cidade, para ter reconhecimento também da sociedade abrangente como movimento cultural tipicamente paulistano.

4.1 - Mito de origem: o samba-rock surge como uma dança de salão



Concurso de samba-rock, equipe “Os Carlos”, 1981.
Fonte DPH/PMSP/Conpresp, 2016.

Para que se possa refletir acerca do samba-rock como manifestação cultural da cidade de São Paulo ao longo do tempo, apoio-me nas poucas fontes documentais existentes, tais como os trabalhos de Félix (2005), Rodrigues (2006), Luciana Oliveira (2007; 2008), Calixto Junior (2013) e Kuschick (2015). Os dados que tais fontes fornecem serão complementados por testemunhos de personagens que desempenham um papel de destaque em torno das atividades

nela desenvolvidas. São interlocutores que incorporaram certa *expertise*, inscrita em seus respectivos corpos por meio das práticas reiteradas que executam nos espaços de realização das festas. De certo modo, estas práticas delineiam modelos de comportamento restaurado, conforme nos chama atenção Schechner (2012). Para este estudioso do tema, comportamentos restaurados são modelos de performances. Segundo o autor,

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo e contam histórias. Sendo elas de arte, rituais ou da vida cotidiana, são “comportamentos restaurados”, que nada mais são que acontecimentos que se desenvolvem de modo reiterado, várias vezes experienciados e para os quais as pessoas treinam e ensaiam. Envolve treino e ensaio. A vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais (SCHECHNER, 2006, p. 29-30).

Por intermédio da documentação consultada (bibliografia, sites especializados, filmes e documentários, para os quais fornecerei as referências ao final desse texto) e dos trabalhos de campo, observa-se que o samba-rock nasceu e se desenvolveu no seio dos bailes mecânicos das Orquestras Invisíveis no final dos anos 1950. As pistas de dança desses empreendimentos festivos se tornaram o espaço privilegiado no qual ocorrem seus atos performáticos. De lá para cá tal dança praticamente passou ao largo do interesse de grande parte da população paulistana. Conforme salientou Rodrigues (2006), este estilo de dança tornou-se bastante significativo para o seu grupo de afinidade, apreciado e bailado mais de cinquenta anos apenas pelos afro-paulistanos.

De algum modo, os bailes das orquestras invisíveis prepararam o terreno para o surgimento e posterior consolidação da aludida dança, fomentando um tipo de difusão musical pautada no ecletismo e na diversidade de ritmos e gêneros. Nessas ambiências, assimilava-se uma multiplicidade de elementos culturais oriundos de outras realidades sociais, principalmente aqueles advindos da cultura negra norte-americana.

Em que pese o samba-rock ter sido germinado como uma dança, ele porta uma lógica que tende ao hibridismo e oferece a possibilidade de misturas ao infinito, afastando-o de qualquer tipo de essencialismo ou pureza. Assim, como um estilo de dança específico, adentrou na cena dos bailes sorrateiramente, combinando elementos oriundos de distintas culturas e fontes, como o *swing*, o *rock* e o samba.

Como ele não dispõe de um gênero musical específico torna-se bastante difícil descrever e compreender o modo como este estilo de dança é realizado. Assim, ele pode ser bailado sob as bases rítmicas de qualquer gênero musical, desde que a faixa musical difundida apresente um andamento e uma batida específica⁴¹. A dança em si é bailada a dois, notadamente um homem e uma mulher, constituindo-se como um gênero de dança de salão. Assim, dança-se o samba-rock sobre faixas musicais advindas das grandes orquestras, também chamadas de *big bands* e muitas delas executoras do *jazz-swing*, da jovem guarda, do sambalanço, do samba, da bossa nova, do *rythmn blues*, do *rock*, da *soul music*, do *funk*, do *rock pop*, e de gêneros eletrônicos, principalmente daqueles do subgênero *word music*, que nesta cena musical e cultural é nomeado de “bossa”. Essas faixas musicais são resultado de intensas pesquisas sonoras realizadas pelos discotecários, hoje DJs.

No momento em que inicia a sua trajetória na cena, os ritmos musicais que faziam a alegria da audiência eram, sobretudo, os ritmos orquestrados, predominantes em termos de difusão e consumo na época. Isto ocorreu em virtude desses encontros dançantes, na origem, terem tentado imitar os bailes de orquestras musicais, predominantes no período que se estendeu dos anos 1940 ao final dos anos 1960. As músicas das grandes orquestras eram bastante propagadas nessas ambiências, apesar de o emergente *rock n' roll* se fazer notar e cair no gosto dos dançarinos por ser um ritmo que expressava o frescor juvenil de uma época.

Mesmo tendo bastante reconhecimento nos bailes negros, essa dança passou boa parte de seu tempo de vida numa espécie de insulamento. Restrita ao aludido grupo, foi transmitida às suas gerações durante esses anos. Em termos musicais, sempre foi acionada sobre as bases de sonoridades antigas, cujos gêneros citei alguns parágrafos acima. Segundo Eduardo, da dupla Eduardo & Amauri, hoje um senhor com 73 anos e importante realizador de eventos dessa natureza durante as décadas de 1960-1970, afirma que:

As músicas que dominavam o mercado negro eram as músicas orquestradas. Alguns artistas tinham proeminência, tais com o Ray Connif, Glenn Miller, Bilye Buttersfield, Henry James, Tommy Dorsey, Billie May (...), só se falava nas grandes orquestras. Aquela música que para a gente era *swing*, com a geração dos anos 1970 virou samba-rock. A nossa geração nunca exerceu o samba-rock, ou seja, nunca utilizamos essa terminologia. Nunca permitimos que se falasse em samba-rock porque entendíamos que samba era samba e rock era rock. (Eduardo, em entrevista concedida ao documentário dos DVD dos Racionais MC's, 2006. Consultado em 15.02.2017)

⁴¹ Ver relação de músicas por subgêneros e classificações ao final do capítulo.

Por intermédio da fala desse interlocutor, podemos perceber que nos bailes de início da década de 1960 se ouvia muita música orquestrada e, sobretudo, *jazz swing*⁴², ou *swing* americano e *suffle* (uma variação do *jazz-swing*). Ao mesmo tempo, as danças executadas levavam em conta o gênero musical difundido. Dançava-se rock no rock, samba no samba, maxixe no maxixe e assim por diante. Tocando-se alguma faixa de jazz e mesmo os ritmos orquestrados, o mais usual era se dançar passos do *swing* americano, de modo que as danças eram acionadas de modos distintos, pois se levava em conta a difusão musical que as identificava.

Entretanto, no decorrer da década de 1960, começou-se uma brincadeira nas pistas de se dançar o rock e o *swing* americano em cima das músicas apresentadas à audiência em ritmo de samba. A esse respeito Tony Hits afirma que isto se deu a partir da música do maestro Waldir Calmon, que fez uma releitura da música *Rock Around The Clock*, de Bill Halley, em ritmo de samba, muito executada nos bailes do período. Waldir Calmon foi um importante expoente do sambalongo durante meados dos anos 1950 ao final dos 1960.

A partir desse momento, começou-se a executar passos e movimentos oriundos do *swing* americano e do incipiente *rock n' roll* sobre a marcação do samba, promovendo-se, assim, a fusão de passos devido a consequente assimilação de movimentos de danças distintas entre si, específica aos bailados de cada um desses ritmos musicais. De acordo com depoimentos de alguns interlocutores, a dança do rock, além de flertar com o *swing* americano, era bastante próxima do *rockabilly*, o que de certo modo facilitou a sua aproximação junto ao samba e ao maxixe brasileiro, sem contar a gafieira obviamente. Isto tudo foi possível graças à inclinação e do gosto dos jovens afro-paulistas pelos movimentos oriundos de tais bailados e ritmos musicais difundidos nas pistas de dança.

A dança, como dito anteriormente, originou-se nos bailes realizados em salões do centro da cidade e paulatinamente passou a ser difundida pelas festas residenciais das zonas periféricas

⁴² Estilo de dança baseado no gênero jazzístico de mesmo nome, popularizado entre as décadas 1930 e 1950, difundido pelas grandes orquestras (big bands) que tinham em Glenn Miller, Benny Goodman e Duke Ellington os seus principais expoentes. Este gênero musical ficou marcado por possuir um ritmo sincopado e no qual o improviso favorecia um balanço que facilitava a dança. Segundo Kuschick (2013), a palavra *swing* pode ser traduzida para o português como “balanço”. Também designa um subgênero musical abrigado no interior do jazz e produzido numa época específica, conforme ilustrado anteriormente. Apesar de ser difundido em locais refinados, o ritmo chegou a ser considerado impróprio na Alemanha nazista, devido à negritude de seus músicos e de sua estrutura musical.

da cidade, adquirindo, assim, certa capilaridade. Entretanto, o seu aprendizado passou a se dar mais nos espaços residenciais, dentro do núcleo familiar, já que nos espaços dos salões as danças eram executadas como *performances* e, portanto, alheias ao ensinamento e a aprendizagem.

Com o avançar dos anos, especificamente a década de 1970, tanto este estilo de dança como o baile que lhe dava vida se tornaram uma cultura geracional, devido às amplas transformações por que passavam as sociedades do período, o que alterou as dinâmicas que envolvem as práticas juvenis em contextos urbanos ancoradas no consumo de determinados gêneros musicais.

O que permitiu, então, ao samba-rock como movimento cultural perdurar no tempo, mantendo as suas práticas socioculturais de forma quase restrita aos afrodescendentes? Esta é uma pergunta difícil de ser respondida devido à complexidade que apresenta na cena dos bailes. No processo de investigação, nos deparamos com o fato do samba-rock como movimento cultural envolver outros aspectos e não apenas aqueles que refletem fatores de ordem geracional. No âmbito geral, entrelaçam-se questões ligadas à situação de classe, bem como de âmbito étnico e racial, além daquelas que implicam o diálogo entre culturas distintas. Importante ter isso em mente, pois a grande maioria de seus praticantes, tal qual abordado nos capítulos anteriores, estão situados numa faixa etária para além dos 30 anos de idade, sendo em grande parte afrodescendentes provenientes das camadas menos abastadas da população da urbe. Existe, portanto, uma multiplicidade de variáveis a serem levadas em conta para se pensar o samba-rock como amplo movimento sociocultural dos afro-paulistanos.

O fator geracional é um primeiro aspecto a ser considerado. Em alguma medida, a dimensão etária dos praticantes passou a ser motivo de preocupação por parte dos interlocutores. Na cena há a constatação de que o público dinamizador desta prática cultural está envelhecendo. Por esse motivo, alguns sujeitos, principalmente os professores de dança e DJs, entendem a necessidade de renovação do aludido público e conseqüentemente da cena, levando esta manifestação cultural aos mais jovens. A renovação da audiência é um modo não só de oxigenar a cena, mas igualmente uma forma de afastá-la do fantasma do desaparecimento e do esquecimento, caso o público não se renove.

Algumas outras preocupações, tais como a sua ampliação e disseminação para além dos bailes e a fundação de locais próprios de difusão da música e da dança para além das cercanias dos bailes nostalgia, também são bastante comentadas e discutidas pelos nativos. Além disso,

o movimento cultural do samba-rock se tornou um dos principais artefatos identitários dos afro-paulistanos, pois reconhecido como símbolo de etnicidade a refletir traços de etnicidade em virtude da experiência social dos afrodescendentes na capital paulista.

Desse modo, o samba-rock como um movimento cultural de amplitude se tornou possível graças à confluência de uma série de iniciativas individuais e coletivas, as quais foram colocadas em curso num momento específico por determinados sujeitos. Estes laboraram intensamente no sentido de constituir todo o campo gravitacional dessa produção cultural. Esses agentes conformaram ambiências que se influenciam mutuamente e estabelecem relações recíprocas dadas ao seu caráter híbrido. Nesse contexto, temos os bailes, a dança, a discotecagem e a música e o ensino da dança atuando em conjunto e de modo entrelaçado. Esses artefatos dão vida e dinamismo ao fenômeno. Tanto consumo quanto difusão musical atuam como propulsores da cena dos bailes e consequentemente execução e transmissão da dança, dando assim o contorno necessário para transmissão desses elementos culturais por entre as gerações, os quais se inserem em processos de retroalimentação constante. Conforme exemplificado por Peter Fry (1982), esses artefatos de cunho cultural representam papéis relevantes nos processos de formação da identidade negra no contexto social no qual se inserem e se desenvolvem.

No segundo capítulo desta tese, procurei oferecer ao leitor (a) um amplo panorama do modo como esses eventos se dinamizaram no espaço social paulistano, buscando mostrar como eles se erigiram e como, a partir deles, se delinearam certas práticas, bem como se fomentam as relações sociais específicas de seus espaços de realização, pautadas num tipo de consumo musical específico. A isto tudo implica uma produção ou invenção, haja vista que, para a constituição de um determinado estilo de dança, há a necessidade de se incorporar gestos e movimentos, além do imperativo de produção de estilos promotores de reconhecimento identitário. No âmbito geral, atuam no sentido de delinear um tipo de comportamento coletivo.

Nesse sentido, passei a considerar o fato da impossibilidade de se elaborar qualquer reflexão a respeito desse movimento cultural sem levar em conta toda a atmosfera que abarca o samba-rock como uma cultura local e localizada. Pude perceber que os fenômenos envolvidos no processo se articulam para dar um sentido ao contexto local do samba-rock como uma totalidade, onde cada elemento atua complementando os demais, ou seja, como vasos comunicantes que se erigem como a força motriz e o combustível fornecedor de energia e vitalidade ao empreendimento como uma cultura dinâmica vinculada ao referido grupo social.

A questão do imbricamento entre bailes, a sua dança específica e demais elementos é bastante significativa na cultura do samba-rock. A terminologia samba-rock adquiriu relevo e sentido localmente no transcorrer da década de 1980. De lá para cá se processaram alguns termos promotores de diferenciações e distinções internas, tendo em vista o fato das músicas e movimentos das danças se tornarem o centro de um tipo de celebração que se difundiu por diversos pontos da cidade. Esta noção, em alguma medida, foi tocada de modo sucinto por Calixto Junior (2013) em um pequeno trabalho acadêmico elaborado para um curso na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, conforme citação a seguir:

Desde quando emergiu primeiramente como **dança**, segundo relatos não oficiais, em 1958, o samba-rock começou a se espalhar pela cidade de São Paulo através dos bailes *black* e nas periferias. Tão logo surgem os **DJs**, selecionando músicas dos mais variados artistas com a batida propícia a prática da dança (CALIXTO JUNIOR, 2013, p. 03).

Ainda mais elucidativo em relação ao nascimento dessa dança na cidade de São Paulo é o texto introdutório da dissertação de mestrado de Luciana Xavier Oliveira (2008), que aborda o tema de forma panorâmica no sentido de delinear a constituição de um novo gênero musical em nosso país. A esse respeito, a autora nos fornece a seguinte imagem:

Na década de 50, em bailes e festas das periferias de São Paulo jovens negros desenvolveram **um novo estilo de dança**, adaptado diretamente das danças norte-americanas da moda da época, como o *twist* e o *swing*, incorporando também movimentos dos ritmos caribenhos e principalmente do samba praticado nas gafieiras e boates. Independente do tipo de música tocada nesses bailes, os passos da dança podiam ser praticados ao som de vários gêneros musicais. Desde então, nestes cinquenta anos, esta dança sofreu poucas alterações, e continua a ser regularmente praticada nas festas hoje chamadas de “bailes nostalgia” por antigos e jovens frequentadores. Em dupla, os bailarinos cruzam seus braços sobre a cabeça um do outro, em rodopios e movimentos curtos muito semelhantes aos giros praticados na salsa cubana. Como toda forma de dança de salão, o homem conduz a mulher. Os rodopios também se referem à dança do *twist*, mas sem os passos aéreos, com os parceiros mais próximos e as mãos sempre unidas. A batida do samba é incorporada pelos pés [e quadris], que seguem um ritmo cadenciado em quatro tempos. A este estilo de dança se convencionou chamar de samba-rock, nome criado pelos *disc-jóqueis* da época, considerados os primeiros DJs do Brasil (OLIVEIRA, 2008, p. 2).

Pela citação acima podemos considerar o fato de que os bailes, a dança, as músicas, a discotecagem e posteriormente a ensino dos passos e movimentos emergem como artefatos

centrais desta cultura em nível local. Boa parte desses elementos entrou em cena de forma conjunta. Por outro lado, deve-se aqui destacar o fato do termo “baile nostalgia”, também presente na citação acima, vir a reforçar a tese apresentada neste estudo de que tais empreendimentos emergem como espaços privilegiados para a cultura do samba-rock. A rigor, a terminologia é uma categoria nativa, comumente mobilizada para se referir aos eventos dançantes negros paulistanos que privilegiam esse tipo de consumo cultural baseado na produção e no consumo musical não segmentado. Dessa maneira, a dança denominada samba-rock constitui-se como uma espécie de descendente direta dos bailes nostalgia, como exemplificado por Rodrigues (2006) Calixto Junior (2013) e por Oliveira (2007, 2008).

É um estilo de dança que iniciou a sua trajetória nas pistas de dança e se disseminou pelo referido contexto urbano, irradiando-se para as zonas periféricas da cidade. Isto possibilitou a dança samba-rock ser também praticada em festas residenciais e, no início deste terceiro milênio, avançar por sobre outras esferas de lazer da cidade, como escolas de danças, academias e espaços públicos, como parques e ruas. De um modo geral, tanto o baile *black* do gênero “nostalgia” quanto o samba-rock – considerados como produções populares urbanas –, inserem-se numa certa tradição afrodescendente, onde seus principais elementos resistiram ao tempo e demonstram permanência e regularidade no contexto urbano.

Percebe-se que esses bailes nasceram envoltos numa atmosfera que intentou ampliar os contatos interculturais, principalmente entre Brasil e Estados Unidos, tendo na música o seu principal difusor e agente de contaminação. As intensas relações que se organizaram no campo dessas formas culturais foram fomentadas ao longo das últimas cinco décadas. Nesse período inicial, não passaram ilesas de potenciais conflitos, pois produtoras de tensões e conflitos inerentes aos fluxos culturais que circulavam por entre o local e o global. Muitos artistas demonstraram um certo incômodo em relação à invasão da música estrangeira em território nacional naquele período. Essa é uma questão que deixaremos um pouco de lado, mas cujo exemplo serve para demonstrar que a assimilação de produtos culturais importados não foi um processo natural.

Desse modo, pode-se inferir que tais cruzamentos interculturais possibilitaram e facilitaram esta hibridação (CANCLINI, 2015), percebida na música por meio da mescla e fusão entre gêneros musicais nacionais e estrangeiros e na dança por intermédio de movimentos e passos que se originaram a partir de certas danças aparentemente estranhas entre si.

Esta mistura de elementos só se tornou possível graças à conformação de espaços específicos de escuta nos bailes, que se transformaram ao longo dos últimos 60 anos e passaram

a representar a porta de entrada e meio privilegiado de difusão de gêneros musicais específicos para o consumo de uma audiência exclusiva e exigente.

Com o passar do tempo, esses empreendimentos foram cedendo espaço aos embriões das primeiras equipes de som, que passaram a realizar os mais importantes bailes nas décadas de 1970 e 1980. Tais empreendimentos se tornaram os grandes responsáveis pela difusão e sucesso da *black music* norte-americana no Brasil, pois atraíam uma quantidade significativa dos jovens afros-paulistanos para as suas cercanias. Desse modo, esses eventos que se estruturaram nos moldes das “orquestras invisíveis” foram eclipsados pelos bailes de *soul*, mas sobreviveram na penumbra dessa nova realidade que se impôs.

Em alguma medida, o processo contém vestígios de uma luta que se travou entre esses bailes e o tempo, entre eles e as forças destruidoras da pós-modernidade. Sobrevivendo às correntes da globalização, esse modelo de celebração dançante construiu um contexto festivo estruturado em torno da música negra que, com os seus rituais de *performatividade*, instituiu uma ambiência cultural própria que visa reivindicar práticas sociais restauradas no lazer, as quais, junto com as suas músicas, insistem em não nos deixar e adquirem, segundo Warburg (2015), “vida póstuma”.

Em virtude de sua dinâmica de reiteração, essas festas chegam ao tempo presente mantendo o mesmo projeto constitutivo firmado na origem. Hoje elas são conhecidas nesta cena como bailes “nostalgia”, muito em função da estreita relação mantida com o passado. Desse modo, os bailes se tornam lugares de memória e suas práticas rituais, em alguma medida, constituem-se um escudo contra o esquecimento.

A dança em si avançou do passado ao tempo presente apegada a uma forma tradicional de se manifestar na cena pública, o que, de certo modo, admite a sua recorrência no tempo e no espaço, configurando-se com a apresentação de determinados padrões constitutivos, os quais se traduzem em determinados critérios que apresentam permanência por meio de suas práticas e atividades regulares.

Podemos perceber que a música e a dança, combinadas à discotecagem e aos ambientes dos bailes, deram contorno ao reconhecimento de um gênero musical específico dos afrodescendentes, não somente de São Paulo, mas também em outras localidades como o Rio de Janeiro e Porto Alegre.

4.2 - Vamos dançar um rock nesse samba aí?

“Naquele tempo eu gostava dos Beatles, mas tinha os “nego véio” que eu gostava muito mais” (Verso da letra da música Guitarreiro, de Luiz Vagner).

Até o presente momento, não há consenso a respeito da data precisa de surgimento do samba rock no cerne das festas e seus respectivos espaços de realização. Alguns personagens que atuam na cena afirmam que ela foi inventada na simultaneidade desses eventos dançantes, que passaram a ser realizados reiteradamente no início da segunda metade do século passado tanto nas residências quanto nos salões de eventos sociais e recreações. Há alguma concordância que o ano de 1958 é o ponto de partida e data de referência, pois foi nesse ano que os bailes ditos mecânicos surgiram e permitiram o acesso dos negros ao desfrute do tempo livre em festas desse tipo. Outros, ainda, entendem que o samba-rock surgiu no decorrer da década de 1960 no seio desses bailes. Entretanto, é mais plausível adotar-se a primeira data como seu momento de fundação, já que este foi o ano em que os bailes mecânicos vieram à luz e se consolidaram no cenário urbano paulistano para dar início ao nascimento de uma cena de raiz musical edificada na órbita dessas festas. Suas ambiências abrigavam uma profusão rítmica.

Segundo Macedo (2004),

A maneira de dançar era muito próxima a do rock dos anos 50: aos pares, de mãos dadas e várias voltas ao redor do corpo dos dançarinos. Com o tempo, incorporaram-se movimentos típicos do samba e dos ritmos caribenhos. O que diferenciava essa dança do rock era a sua sutileza, o suingue. A definição que Tony Hits dá de samba-rock engloba tudo isso: “o samba-rock é um estilo de dança, um aglomerado de mãos” (MACEDO, 2004, p. 2).

Assim, os bailes tornaram-se simultaneamente locais de difusão e transmissão dos principais elementos e fundamentos do movimento, tanto em relação à dança quanto a música. Em relação à dança especificamente, Macedo (2004) destaca ainda que:

Essa dança permaneceu por mais de 40 anos sem ser conhecida pela grande mídia e pelo grande público. Sempre esteve restrita aos bailes de negros, que aconteciam na periferia ou no centro velho [da cidade de São Paulo], às festas de casamento, aos noivados, aos batizados e aos churrascos dessa comunidade. Algo interessante e que vale a pena ressaltar é que não existiam escolas de samba-rock – só recentemente isso tem aparecido – afinal, ela era um tipo de dança que se aprendia “naturalmente”, pois fazia e faz parte da experiência e do estilo de vida da comunidade negra paulistana (MACEDO, 2004, p. 2).

A jornalista Claudia Assef, ao visitar um baile nostalgia em 2002 com a intenção de coletar dados para a produção de um livro sobre a história do Disc Jôquei (DJ) no Brasil, se viu surpreendida pelo “punhado” de aficionados que bailavam o samba-rock nessas ambiências festivas. Estas se constituíam para a jornalista como um universo à parte, pois totalmente desconhecido para ela. Assim, a referida jornalista projeta a imagem do samba-rock a partir de um ponto de vista bastante pessoal:

Àquela altura da noite, o DJ Gringo, que nos resgatara do segurança anti-tênis, soltava nas *pick-ups* discos que a galera do baile conhecia muito bem: uma massa de clássicos do samba-rock brasileiro e – sim, isso existe – internacional. Gringo segue a escola dos primeiros discotecários (o termo “DJ” só seria usado no Brasil no final dos anos 80) de som *black* de São Paulo. Discos orquestrados, como Chá Dançante Volume 3, de Waldir Calmon (1959), e Bolão e seus Roquetes (1958), clássicos absolutos e precursores do samba-rock, botaram a pista do DJ Gringo para dançar a mesma coreografia harmônica e acelerada que se via nos bailes dos anos 60. O ritmo, que no início se chamava apenas rock – isso bem antes de Jorge Ben se tornar o seu maior ícone –, é dançado do mesmo jeito há mais de quarenta anos: em dupla, braços cruzados sobre a cabeça do outro, em movimentos curtos que seguem a batida cadenciada. Sempre o homem conduzindo a mulher. É uma espécie de rockabilly dançado mais grudadinho, com as mãos sempre unidas, embolando-se no topo das cabeças. Como é que eu sei que sempre se dançou assim? Num cantinho do palco, observando o DJ Gringo, estavam dois discotecários da velhíssima guarda. “Era assim que o pessoal dançava no nosso tempo. O nostalgia de hoje não mudou nada”, diz Joaquim Inácio Lucas, 58, o Kim, um dos discotecários top quando se fala em bailes *black* dos anos 60 em São Paulo (ASSEF, 2003, p. 20-21).

Através desta citação percebe-se que a trilha sonora do baile e sua dança despertaram a atenção da jornalista. Ao procurar traços da cultura do DJ, seu olhar foi fisgado pelo samba-rock, haja vista a surpresa demonstrada não só em relação aos bailes do gênero nostalgia na cidade de São Paulo, mas também em relação à existência do gênero musical a partir de escolas classificatórias distintas: local e internacional. Na ocasião, pôde observar que a referida dança permite ser bailada a partir da difusão de gêneros musicais variados, a partir da mistura intercalada de ritmos nacionais e estrangeiros. As musicalidades inseridas na *playlist* das festas nostalgia procuram dialogar com o múltiplo e o plural, não havendo fronteiras distintivas para serem capturadas. Basta apenas que funcione na pista no momento de realização da festa, tocando a fundo a audiência. O leque de aquisições que o repertório musical do samba-rock incorporou é extenso. Este é um convite para os dançarinos demonstrarem as suas habilidades pessoais em relação à dança sobre as bases de ritmos orquestrados, do *jazz*, *rock*, *country music*,

samba, maxixe, dentre outros. A trilha sonora é plural, mas os passos da dança obedecem a uma mescla de movimentos articulados por meio da fusão de estilos. Aqui, o uno se institui a partir do múltiplo. Assim, a dança consolida-se na cena, demarca um campo e se torna um símbolo cultural da negritude paulistana.

Conforme dito nos parágrafos introdutórios do presente capítulo, até o final da década de 1960, essa dança era reconhecida somente como “dança do *rock*”. No início do período seguinte, foi incorporado ao termo “*rock*” o vocábulo “samba”, como forma de distinguir a dança e suas músicas do emergente *rock* psicodélico e progressivo, dominante na cena musical jovem do período. A partir desse momento, boa parte dos dançarinos passou a se referir a ela como “rock-samba”, alcunha que praticamente atravessou toda a década de 1970. Entretanto, o termo mais usual e que batiza a dança nos dias atuais passou a ser amplamente aceito a partir do início da década de 1980, com o advento da coletânea musical denominada “Samba-rock: o som dos *blacks*”, lançada no final da década de 1970. Este disco disponibilizou à audiência uma série de faixas musicais de grande sucesso nos bailes do período. Muitas dessas faixas são originárias da década de 1960. A diversidade rítmica marca essa compilação. Este é um bom exemplo a demonstrar que os bailes nostalgia, suas músicas e suas danças exaltam o passado, por meio de recriações no presente, um tempo perdido que pode ser revivido em outros termos e condições.

Segundo Gringo, um importante DJ da velha guarda ainda em atividade na cena contemporânea dos bailes do gênero nostalgia, a definição da nomenclatura atual foi se consolidando na cena sutilmente. Hoje um vocábulo corriqueiro, sendo extensamente utilizado na cena para se referir aos gêneros do baile nostalgia. Naturalizou-se com o tempo. Algumas vezes o próprio baile nostalgia é referido por alguns interlocutores como “baile de samba-rock”. A esse respeito, DJ Gringo faz a seguinte observação:

Antigamente não se falava samba-rock, se falava rock, porque é um lance assim do rock americano né, em cima do rock americano, da dança do rock americano. Aquele *be-bop*, aquele lance, só que era um negócio mais rápido. Aqui virou samba-rock pelo seguinte: na época falava rock, aí com a ascensão do *rock n' roll* então se se falasse rock se confundia com o *rock n' roll* da década de 70, no comecinho. Aí se se falasse *rock* o pessoal confundia com o *rock n' roll*, aí então o pessoal começou a falar rock-samba, rock-samba, rock-samba, rock-samba, aí acabou ficando samba-rock. Foi por causa disso, porque o que eu tenho de conhecimento foi por causa disso. Não é que os caras falam aí que não sei quem fez *be-bop* no meu samba. Aquilo lá é tudo grupo [bobagem]. O negócio foi por causa disso que mudou o nome. O samba-rock, por causa do rock mesmo, para não confundir. Aí o pessoal começou a falar rock-samba,

rock-samba, ai passou para samba-rock. (DJ Gringo; entrevista realizada em 01.03.2016)

Desse modo, delineou-se o processo que produziu o consenso em torno do nome de batismo da referida dança, ocorrido em meados dos anos 1970 e consolidado no início da década seguinte. Entretanto, levando-se em conta o agenciamento dessa dança nas ambiências festivas dos bailes organizados e frequentados por jovens negros, deve-se destacar também a questão correspondente ao seu processo de legitimação na cena. Este se deu por meio de um movimento pendular, pois a sua prática oscilou entre as festas realizadas nas residências, de um lado, e nos salões de bailes localizados no centro da cidade de outro lado. Além disso, a cultura do samba-rock não descartou as produções musicais de outrora e a elas foram incorporadas outras mais atuais, delineando, assim, um processo acumulativo que representa uma memória afetiva de certos períodos que serão sempre lembrados, pois partilhados pelo grupo.

Segundo Tony Hits, o gênero musical que deu origem a dança parece ter sido o *swing* americano. Com o passar do tempo foram sendo incorporados outros, tais como o próprio *rock*, o *suffle*, o *rythmn blues*, orquestrados e outros nacionais, como o samba, a gafieira e o maxixe, dentre outros. A esse respeito, o interlocutor acima destaca o seguinte:

A influência naquele tempo era o suingue. A gente não usava esse nome samba-rock. Esse nome samba-rock veio nos anos 80. No nosso tempo a gente tocava suingue, a gente tocava lenta e floreado e também suingue ou rock, a gente chamava de rock. [Entretanto] Tinha o Waldir Calmon que era um músico, um maestro brasileiro conceituadíssimo que tinha um ritmo meio maxixe, meio gafieira, uma coisa meio misturada, que na verdade nunca ninguém conseguiu definir muito bem o que é os ritmos brasileiros né. Os caras tinham um talento tão grande, o cara criava tanta coisa e misturava tanta coisa que aí o cara falava aquilo é jazz, é isso e é aquilo. Então o Valdir Calmon, por exemplo, tinha uma música que ele tocava em ritmo de gafieira e um pouco de maxixe e tocava no meio um pouco de *rock and roll*, [numa versão de] *rock around the clock* do Bill Halley em ritmo de gafieira. Foi uma das músicas que nós tocamos muito nos anos setenta, começo dos anos setenta fins dos anos sessenta. Tinham caras que criavam coisas, tipo Erlon Chaves, por exemplo. Tinha uma Carole Carole do Deodato que ele fez para as filhas dele, onde adaptou uns arranjos e aquilo ficou fantástico pro samba-rock...aí nós tínhamos Claudete Soares que era uma cantora de MPB um tanto refinada, aí ela criou o Cravo brigou com a Rosa; uma música do Jorge Ben, Benjor não, Jorge Ben, eu vivi a fase Jorge Ben... Ali tem um arranjo dele, uma instrumentação dos Originais junto, fantástico pro baile, e Originais do Samba tinha Cadê Tereza que o próprio Jorge Ben gravou. Tinha tanta coisa meu, era muita, mas muita música chegando ao mesmo tempo. Então tudo que dava certo

para os nossos bailes a gente colocava. O baile de samba-rock, eu sempre digo para as pessoas, as pessoas tem que ir lá e ver, porque pra mim falar que eu toco Brenda Lee, uma cantora Country, Dion e The Belmonts aí você toca Jimmy Smith que é um cara que toca soul music, você vai e pega Jackson Five, aí você vai pegar um Trini Lopes. Ah não eu toco Jorge Ben, aí eu toco Sergio Mendes, toco Doris Monteiro, ninguém vai entender nada, ninguém vai entender o que eu estou falando. Pô, como é que dá toda essa mistura toda? Agente sabe misturar tudo isso, temperar, cozinhar e depois fazer o bolo. Fica perfeito o bolo, todo mundo come. A gente consegue tocar todas essas músicas, a gente não tem uma tendência musical, a gente não tem uma linha, olha é house, vamo batê house tuf tuf tuf a noite toda, é drum and bass, é eletrônico, é soul...é..não...o baile de samba rock toca tudo isso junto, tudo isso, ele mistura tudo isso...na hora dos passinhos ele toca James Brown, ele toca Tina Charles, ele toca Bee Gees (Tony Hits, entrevista concedida em 10.03.2015).

Desse modo, o baile nostalgia, o celeiro do samba-rock, em alguma medida estabelece uma luta contra a segmentação musical, tão comum nas celebrações dançantes da atualidade. Na fala de Tony Hits podemos perceber igualmente a inclinação desses eventos para a diversidade musical e consequentemente a mescla, pois muitos músicos nacionais passaram a criar composições a partir da assimilação e influência de notações advindas do estrangeiro, notadamente os Estados Unidos. A música do maestro Valdir Calmon, para o interlocutor, é um exemplo desses processos de assimilação cultural. O baile mescla músicas e diante desse aspecto os movimentos das danças nele executadas não ficaram imunes ao processo.

Diante dessa atmosfera de ecletismos múltiplos, os frequentadores desses eventos passaram a misturar os passos do samba com movimentos intrínsecos e exclusivos que eram inerentes ao *rockabilly*, um tipo de dança inerente e típica para a performatização da emergente música *rock* nos corpos dos aficionados formadores daquela embrionária audiência.

Tomando esse primeiro elemento como ponto de partida, ou seja, a dança, constata-se que os protagonistas do samba-rock foram em grande medida sujeitos anônimos residentes nas franjas da cidade. Ao longo do tempo, por meio de ações coletivas, essa espécie de massa silenciosa conferiu um contorno particular a esse estilo de dança, o qual sofreu poucas alterações desde então. A sua estrutura basilar praticamente permanece intacta, especificamente no que diz respeito aos principais passos e movimentos capitais que lhe define.

Esta massa anônima era formada, sobretudo, por afrodescendentes. Esta população reunia-se nas referidas festas para se divertir por intermédio da música e da dança, animadas por discotecários e embaladas por músicas estrangeiras gravadas em discos de vinil, onde bailavam por horas a fio ao som de uma multiplicidade musical. A alma do baile, que naquele

momento era conhecido apenas por “baile”, sem qualquer forma de classificação distintiva, era de intensa profusão de composições advindas de gêneros musicais diversificados. Segundo ainda Tony Hits, a aludida dança surgiu das misturas proporcionadas pelos intensos contatos interculturais estabelecidos no período, em virtude da música se constituir no principal vetor de tais encontros. Deste modo, no âmbito local, o final da década de 1950 e todo o período que se seguiu transformam em tempos-espacos que se abrem à assimilação dessas novas correntes culturais que viajam pelo mundo. Assim, em nível caseiro, verifica-se uma série de possibilidades sujeitas aos experimentalismos diversos, os quais incidiram, especificamente, em diversas esferas do campo musical e da dança, os quais não ficaram intactos e alheios aos seus abalos. A esse respeito o mencionado interlocutor deste estudo fez a seguinte observação:

O samba-rock é um estilo de dança, não é música. Não existe música chamada samba-rock. O que existe é uma forma de dançar que vem do suingue americano, porque na década de 1950 tinha o suingue americano. Dançava-se o *rock n' roll* e se dançava o suingue. A parte branca dançava muito *rock n' roll*, no seu surgimento ali em 1954, ano de estouro do *rock*, dali em diante. Mas antes disso tinha o suingue que era muito dançado pelo negro americano, e já era uma estampa de *rock n' roll* que viria em 1954. Então, quem surgiu primeiro, pelas informações que a gente tem [extraídas] de filmes, coisa e tal, foi o suingue né! Que é essa levada de puxar a mulher, rodopiar, fazer a volta do braço por cima da cabeça. Quando chegou o *rock n' roll*, usou-se isso de uma forma mais coreográfica, uma forma mais rebelde, por que é uma juventude [que está assimilando isso]. O *rock n' roll* também foi uma música que estimulou muito essa rebeldia do jovem americano, o jovem do mundo todo, então essa dança veio um pouco mais agressiva, porém muito bonita. É um estilo de dança porque se pode dançar com músicas de vários artistas. Se pode dançar samba-rock ao som de Elza Soares, Elizete Cardoso, Jorge Ben, Glenn Miller, Ray Coniff, Ray Charles, Paul McCartney. Esses músicos são exemplos da qualidade musical que há nas festas (Tony Hits, depoimento concedido em forma de entrevista em 16.04.2016).

Numa entrevista concedida para o trabalho de Calixto Junior (2013), Tony Hits exemplifica ainda mais a respeito dessa dança:

Antigamente rock era rock e samba era samba. Dançava-se a dois, caidinho como na gafieira. O *rock n' roll* era dançado trançando os braços. O negro de São Paulo criou o samba-rock por causa da música do Bill Halley, *rock around the clock*, tocada em ritmo de samba. Em 1958, o maestro brasileiro Valdir Calmon fez esse arranjo. No dia em que ele tocou essa versão pela primeira vez, o público dançante ficou confuso, não sabia se dançava rock ou samba. Então, começaram a se mexer de outro jeito. Eles [os dançarinos] criaram um *swing* nos pés, enquanto trançavam os braços como no *rock* (Tony Hits, apud Calixto Junior, 2013, p. 04).

De fato, o *rock* foi uma música fundamental para o desenvolvimento da dança do samba-rock nas ambiências dos bailes, justamente pelo fato de ter se constituído numa sonoridade de amplitude global que encontrou forte acolhimento entre os jovens brasileiros, influenciando, inclusive, a juventude negra. Contudo, não podemos nos esquecer da influência exercida pelo *swing* americano, que posteriormente se entrelaçou aos movimentos corporais da dança do rock e em seguida aos movimentos e passos do samba para dar origem à dança do samba-rock.

Por meio de testemunho de alguns interlocutores, pude constatar que no momento em que os bailes surgem em finais dos anos 50 do século passado, o *rock* era um gênero musical bastante presente no repertório dos discotecários. Era comum os hits ligados a este gênero musical incendiarem a pista de dança quando executados, produzindo uma energia coletiva envolta por uma atmosfera de intenso prazer. Nesse sentido, a musicalidade do *rock* penetrou no gosto musical da juventude afro-paulistana do período de modo avassalador, apesar de ter disputado, de forma acirrada, a lealdade ao *swing* americano e a outros gêneros musicais.

O que se viu também foi que a juventude negra do período, de modo paulatino, voltou as suas atenções para o lado visual e estético da dança em detrimento do lado comportamental e rebelde e de agressividade provocada pelas composições musicais do rock. Os frequentadores dos bailes negros passaram a privilegiar mais os movimentos exigidos pela dança que os ruídos e as sonoridades que foram se constituindo ao redor do referido metagênero musical ao longo dos anos 1960. Assim, este público voltou o seu interesse mais para a dança em si que para às composições musicais e seus complexos arranjos, que passam a dar mais ênfase aos virtuosismos e à construção de estruturas sonoras com muitos ruídos e eletrificação.

Portanto, esta dança, além de ser resultado desses entrecruzamentos culturais, é simultaneamente originária dos bailes negros locais, pois foi nas pistas de dança que ela se edificou ao mesmo tempo em que esses lugares de lazer e prazer se tornaram o espaço privilegiado de sua gestação, reprodução e transmissão. Nos dias atuais, verifica-se que a dança vem transpondo as fronteiras dos bailes e está se disseminando também para outros locais situados em manchas de lazer, o que de certo modo traça um circuito-cena específico por onde os sujeitos descrevem as suas itinerâncias noturnas para bailar essa dança ao som de sonoridades negras, sobretudo aquelas advindas dos Estados Unidos.

Foi adotando os bailes como berço que a dança do estilo samba-rock se espalhou em direção as zonas periféricas da cidade. A esse respeito, nosso interlocutor assinala ainda que:

O que se tem de informação sobre isso é que através do *rock*, aqui em São Paulo, que começou a surgir [a dança hoje intitulada samba-rock]. Teve essa dança do suingue

americano e depois nas reuniões de bairro, nos bailes, principalmente nos guetos aqui de São Paulo, surgiram os bailes nas casas de família e nesses bailes tinha a dança, que era o suingue né, só que aí foram adaptando músicas brasileiras dentro desse estilo de dança (Tony Hits, depoimento concedido em forma de entrevista em 16.04.2016).

Por sua vez, o professor e dançarino de samba-rock Moskito (48 anos), que na atualidade ministra aulas em escolas de dança e academias, procura enfatizar a influência que o *swing* americano exerceu no samba-rock em território paulistano:

Quando eu conheci o movimento já tinha o samba-rock antes de mim, por isso eu identifico [a vertente antiga] como um samba-rock raiz, que era como os “nego véio” dançavam antigamente, pois essa dança, propriamente se dizendo, tem uma influência do suingue americano, [que é] uma dança americana né, que foi trazida através das coisas que vinham lá dos Estados Unidos para o Brasil. Os negros começaram a copiar muito das coisas [de lá] né. Tinha uma época que existia um contato bem intenso, a gente respirava música norte-americana no Brasil. A música do Jackson do Pandeiro, se as pessoas forem analisar mesmo a letra é uma reivindicação ó “eu só ponho be-bop no meu samba se o Tio Sam pegar num tamborim”. Eles estavam cheios de tanta música americana que tocava aqui, eles queriam mostrar o lance do brasileiro né, e na forma de se vestir, na forma de curtir, era tudo meio que norte-americano. Eles viam as danças norte-americanas e começaram a imitar os giros do suingue americano, do *rockabilly*, e colocaram a marcação do samba que na época era um samba bem dois pra lá dois pra cá, meio que de origem no maxixe. Então a influência dessa dança é principalmente do suingue americano com o maxixe da década de 1940/1950. Essa dança surgiu com a influência desses dois elementos [o estrangeiro e o local], essa pitada brasileira do maxixe e o suingue americano (Inácio Loiola de Souza Junior, professor de dança de cognome “Moskito” em entrevista realizada em 16.05.2017).

A virada dos anos 1950 para os 1960 é o momento em que a dança samba-rock ganha corpo e notoriedade, sobretudo nas ambiências dos bailes negros realizados na cidade de São Paulo, que funcionam como porta de entrada para artefatos musicais estrangeiros. Nesses espaços, difunde-se muita música estadunidense, fazendo com que os frequentadores se defrontem com gêneros musicais de uma cultura estrangeira que passa a ser assimilada localmente.

Desse modo, estes artefatos culturais encontram terreno fértil para germinar, pois há grande interesse pelo seu consumo principalmente por parte dos jovens dos grandes centros urbanos do país. Esses encontros culturais inspiraram muitos músicos a se projetarem em direção às fusões rítmicas, sendo um fator determinante para a emergência de

experimentalismos diversos levados a cabo no decorrer da década de 1960, principalmente através do diálogo entre alguns ritmos estrangeiros com o samba. Oliveira (2007) evidencia que no final da década de 1960,

O Brasil testemunhou a definição de um novo gênero musical, a partir da fusão das bases rítmicas e temáticas do samba com um discurso e uma musicalidade absorvidos diretamente da música negra norte-americana. Já há algum tempo, músicos oriundos de diversas tendências, conectados com influências da cultura internacional, dialogavam, criando novos ritmos a partir da fusão da matriz comum do arquigênero do samba com o jazz, o rock e a soul music. Paralelamente a este cenário musical novas experimentações interpretativas eram desenvolvidas em São Paulo por negros das periferias, que criaram os primeiros passos de uma dança que misturava influências coreográficas do *rockabilly* americano à marcação do samba. A esta nova dança convencionou-se chamar samba-rock, que acabou por definir também uma nova maneira de fazer música, um novo gênero musical (OLIVEIRA, 2007, p. 2).

O Rio de Janeiro, por exemplo, foi o contexto urbano local que melhor se adaptou a essa nova condição, tornando-se o celeiro das novas experiências no campo da música, da qual a bossa nova pode ser utilizada como um importante exemplo⁴³. Muitos músicos elaboraram novas experiências a partir da fusão da música popular brasileira com o *jazz*, com o *rhythm blues* e com o emergente *rock*, a *soul music* e ainda outros ritmos. Ocorreram mesclas de todos os tipos e matizes em muitas esferas do campo musical. Nesta lógica, muitos músicos elaboraram novas paisagens sonoras. Muitas dessas “novas” composições, além de apresentarem arranjos inovadores, exibiam uma nova organização instrumental, percebida por meio da adição de novos instrumentos musicais, tais como a guitarra elétrica, o órgão e o baixo. Essas músicas passaram a ser difundidas também nos bailes e apreciadas pela audiência que neles comparecia. Destas novas composições, já citadas anteriormente, destacavam-se algumas canções do compositor e arranjador Valdir Calmon. Outro músico do período é Orlandivo, que produziu uma quantidade significativa de músicas influenciadas pelos ritmos negros estadunidenses. As músicas desse compositor ainda são corriqueiramente executadas nos bailes paulistanos. Alguns compositores seguiram nessa toada, dos quais podemos destacar Bola Sete, Erasmo Carlos e Jorge Ben, dentre outros. Esse movimento musical local passou pelo crivo de Claudia Assef (2003), que fez um pequeno registro no livro de “Todo DJ já sambou”. Luciana Oliveira (2007), por sua vez, aborda o samba-rock sob a perspectiva da formação de uma cena

⁴³ Cf. Oliveira, 2007; 2008.

musical no Brasil, especificamente em São Paulo, que se apropria da expressão “samba-rock” para se referir a conteúdos musicais específicos associados a um determinado ritmo.

De acordo com Tony Hits, a cultura do samba-rock também impulsionou muitos dançarinos a se lançarem em direção à mescla de passos de danças distintas, pois a esfera musical possibilitou a ampliação do contexto das trocas e dos contatos interculturais, haja vista que colocou em curso uma dinâmica promotora da fusão de elementos às vezes antagônicos entre si.

Assim, podemos constatar que o samba-rock como um estilo de dança surgiu do entrecruzamento de elementos culturais distintos e com isso passou a atrair o interesse, sobretudo, da juventude negra daquele momento. O período se abriu como um tempo rico em novidades e permitiu o estabelecimento de novas experiências que, em alguma medida, serviram de combustível para impulsionar esses agentes a frequentarem assiduamente os bailes negros mecânicos.

Inicialmente essa dança não teve qualquer batismo. Era muito usual o cavalheiro utilizar a expressão “*vamos dançar um rock nesse samba aí*” (grifos meus) quando se ia convidar e/ou “tirar” uma dama para dançar. Junto ao sucesso que a música *rock* angariou nos anos 1960, há uma intensa identificação dos negros com esse novo estilo de dança, usualmente acionado nos bailes em virtude da influência do *rockabilly* e do *swing* americano. O diferencial do samba-rock para essas duas danças é que não se utiliza passos aéreos. Os corpos que formam o par dançam bastantes próximos um do outro, quase colados, com afastamentos esporádicos para a execução de giros, movimento de translação e volteios, além de se acionar um intenso trançado e jogos de braços e mãos por sobre a cabeça da parceira.

Pelo fato dos ritmos das músicas serem relativamente lentos, se comparados com as músicas atuais, deu-se ênfase a uma evolução e a um tipo de andamento mais cadenciado para possibilitar um maior molejo dos quadris e o gingado dos corpos. Daí a semelhança com determinados aspectos do samba. Rapidamente os passos e movimentos básicos do samba-rock são mobilizados também nos encontros festivos realizados nas residências, tais como festas sociais, casamentos, batizados, aniversários, etc. Um pequeno trecho do trabalho de Calixto Junior (2013) nos fornece um importante relato sobre esses rituais coletivos:

Nas periferias, como chamavam e ainda chamam as regiões mais distantes do centro, as famílias em suas festas, batizados, casamentos, dançavam esta nova dança e começaram a passá-la adiante de forma instintiva e hereditária. Sempre havia um quintal com uma lona como cobertura e um vinil tocando aos finais de semana, gente

alegre e porta aberta a quem mais quisesse chegar e entrar no mesmo clima. Conta-se que quem viveu esta época com certeza treinara a base da dança, quatro passos para lá, quatro passos para cá e em seguida um giro de 180 graus, com as portas de casa ou dos armários e os giros, “trançados” com toalhas ou argolas das cortinas (CALIXTO JUNIOR, 2013, p. 2).

Nesta citação, há um pequeno equívoco na imagem que o pesquisador procura nos transmitir, uma vez que os passos básicos que constituem essa dança são os prosaicos “dois pra lá e dois pra cá” que conforma um compasso de quatro tempos. De resto, nada a contestar, uma vez que o autor citado delinea o movimento pendular que a dança fez dos salões para as cercanias das residências e vice-versa, sendo transmitida por meio da prática, que os nativos se referem como uma forma naturalizada por ser uma “coisa de pretos”. Este, aliás, é outro aspecto que chama a atenção. O professor de dança de codinome Moskito, afirma que a dança era aprendida e apreendida de forma instintiva (pela prática), sem qualquer método de ensino, e na maior parte das vezes transmitida de pais para filhos, de tios para sobrinhos. Ou seja, o aprendizado, naqueles idos tempos, se dava mais no círculo familiar do que nos bailes, uma vez que nestes apenas se executa um aprendizado passado e inscrito nos corpos dos bailarinos. Assim, aprender a dançar no baile é o mesmo que “passar mico”, haja vista que normalmente não se encontram pessoas dispostas a ensinar nas pistas, já que elas são lócus inexorável de performances. A esse respeito, Moskito afirmou que aprendeu a dançar com uma amiga, pelo fato da dança ser complexa. Após o aprendizado inicial, debutou dançando no baile. Depois de muito tempo se tornou professor, porque percebeu um vácuo entre o ensino e a prática. Nestes termos faz a seguinte observação que:

Naquela época que eu cheguei [na cena dos bailes] o samba-rock já tinha uma base estruturada, de giro pra dama e tal. A gente só foi aprimorando o lance do deslocamento e do giro. O homem naquele tempo não marcava igual à mulher, ele ficava só na malandragem gingando de um lado para o outro, não tinha marcação. E para ensinar as pessoas era uma coisa muito instintiva, por isso que o pessoal fala muito, o pessoal daquela época, dos anos 1970, 1980, fala que aprendeu com o pai, com o tio, com o avô, porque era muito difícil de você ensinar uma pessoa algo que era muito instintivo. O cara sabia onde dar o comando do giro para a dama. Era uma coisa que o cara só gingava para lá e para cá e girava a dama (Inácio de Loiola, professor Moskito, 16.05.2017).

Diante de tais aspectos, o samba-rock institui-se na cena como uma dança de salão baseada no par que baila. Fundamenta-se, portanto, primordialmente como uma dança de

“casal”, conforme apontou Rodrigues (2006). Este tipo de dança geralmente obedece a uma lógica própria, baseada principalmente na heteronormatividade. A regra básica desse tipo de bailado determina ao homem (cavalheiro) o papel da condução da mulher (dama) e conseqüentemente da dança. Estabelece-se, no processo, a oposição entre condutor e conduzido, enfatizando-se um tipo de relação erigida sobre a dicotomia ativo-passivo. Todos os comandos e variações de passos a serem executados estão a cargo e conta e risco do homem, que assume, portanto, o protagonismo da ação. Segundo Rodrigues (2006),

Tradicionalmente atribui-se o encargo da condução da dança ao homem, uma vez que ele se torna o sujeito determinante na execução dos passos colocados em prática, cabendo à mulher o papel de apenas de se deixar levar, conduzir, e concentrar-se nos movimentos e solicitações do parceiro para a execução dos passos (RODRIGUES, 2006, p. 09).

Além disso, as danças de salão, de modo geral, são praticadas tanto em bailes como em celebrações festivas que fazem parte do universo em que transcorre a vida cotidiana. Mas o mais comum e desejável é que ocorra num espaço fechado, podendo ser em um salão de festas ou recreação, ou em qualquer cômodo de uma residência. Grande parte dessas danças se estruturam a partir de uma multiplicidade de passos pré-determinados, que são solicitados e acionados em todas as etapas em que o casal executa a sua *performance* ao vivo, sendo, portanto, inerentes e específicos a cada um de seus gêneros e estilos, agenciados pelo par que dança. Podemos citar como exemplo o tango, a valsa, o samba de gafieira, o maxixe, o forró, o mambo, o merengue, dentre outras, que seguem esse mesmo padrão.

A rigor, essas formas de bailado, cada qual a seu modo, acionam os conteúdos próprios que lhes configuram. O que pode ser percebido em praticamente todas essas formas dançantes refere-se à sincronia que deve existir entre o casal, uma vez que os parceiros estabelecem um tipo de jogo de olhares e uma sensibilidade especial que costura uma forma de interação social bastante estreita, percebida pela aproximação dos corpos que dançam. A partir dessa contigüidade dos corpos, ambos os sujeitos que dançam põem em ação determinados movimentos. Estes exigem interação, a perda de si no outro, pois a dança pressupõe a junção dos corpos de modo que o duplo se torne uno. Por outro lado, os parceiros são absorvidos por um campo de energia gravitacional de base emocional intensa, a funcionar de modo a diluir as respectivas individualidades. Rodrigues (2006) define esta forma de interação como “escuta corporal”. Essa forma de escuta, nas danças de salão, vem à luz quando o par que dança sincroniza os movimentos dos respectivos corpos a partir do desenvolvimento de uma

sensibilidade comum que concentra as atenções sobre o corpo do parceiro (a), desenvolvendo-se um tipo de percepção e fluidez por intermédio do contato físico. Esta conexão dos corpos é determinante para a sustentação e transferências de peso, cujas habilidades são colocadas à prova no momento do acompanhamento na evolução da dança. Estes aspectos variam de corpo para corpo, o que de certo modo nos remete pensar numa espécie de alinhamento das consciências, predispostas a determinados ajustes em função do bailado a ser executado. De acordo com o autor anteriormente citado,

É condição indispensável para que a movimentação flua de maneira dinâmica e se construa uma sintonia entre o casal. Essa sintonia nasce de uma atenção permanente e deve ser mantida do começo ao fim [da dança] para que as sequências de movimento se alterem constantemente (RODRIGUES, 2006, p. 09).

O interessante a ser destacado nas danças de salão, é que elas, de um modo geral, estão sujeitas aos improvisos, e desse modo o samba-rock não foge a regra. O casal pode improvisar, criando passos totalmente novos ou ainda inovar sobre passos já estruturados e consolidados. Outro aspecto interessante remete ao momento de início da dança, pois não existe nada combinado antecipadamente entre os participantes a respeito dos passos a serem postos na ação no aqui e no agora em que a dança acontece. Ambos os indivíduos começam a dançar tendo apenas conhecimento prévio dos passos da dança que bailam no instante, o que requer um aprendizado anterior para ser executado na pista, o que certamente não ocorre com o parceiro da ocasião já que no baile a escolha de alguém para compor o par é muitas vezes aleatória. Daí a importância do improviso e da escuta corporal a que se refere Rodrigues (2006) para que a dança evolua de modo esperado e desejado, produzindo com isso um conjunto de sensações e emoções nos sujeitos que dançam. O samba-rock, assim, torna-se um sentimento.

No documentário “Sambailando”, de Ualdo Nascimento, hospedado no Youtube, a professora de dança Paula da Paz fornece um testemunho interessante a respeito desse estilo de dança de salão:

O meu primeiro contato visual com o samba-rock foi impressionante porque eu sempre fui da dança, só que de vários outros lugares do país, principalmente danças regionais como a capoeira, o coco de roda, a dança afro e a dança de salão eu já tinha um contato visual anterior, porque são mais famosas, como a salsa, a gafieira e o tango, mas o samba-rock foi muito impressionante porque é muito diferente de absolutamente todas as outras; a salsa parece um pouco com o mambo, que parece um pouco com a lambada, daí assim vai, o tango lembra um pouco da gafieira, mas o samba-rock é completamente atípico, ele é único. (Paula da Paz, depoimento no

documentário “Sambailando”, de Ualdo Nascimento, hospedado no Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=GhwXY6M98kw>, acessado em 30.05.2017).

Nesse tipo de dança, como nos chamou a atenção Maffesoli (2006), o casal está todo o tempo se tocando, se roçando, de modo que a comunicação entre os corpos se dê de modo tátil-sinestésico. Segundo Rodrigues (2006), quando os casais colocam em ação os passos e movimentos corporais, ocorre o compartilhamento de códigos entre os parceiros. Somente por meio da posse desses códigos é possível atingir a sincronia corporal desejada para se alcançar determinados estados de alegria que incidem sobre os corpos que dançam. A respeito desses códigos partilhados, notadamente em relação ao samba rock, Rodrigues nos traz a seguinte noção:

A condução que o homem toma para si durante o processo acontece via código. Um código necessariamente compartilhado com sua parceira. Certos giros do samba-rock, por exemplo, são iniciados através de um jeito específico de elevar o braço. A mulher que sabe dançar samba-rock reconhece esse código rapidamente e inicia seu giro mantendo-se sempre atenta ao próximo código, dado logo após o final do giro. A superfície de contato entre os corpos favorece a comunicação e possibilita ao casal alterar rapidamente suas ações motoras para a configuração dos passos: elevações de braços, enlases, deslocamentos frontais e laterais, mudanças de ritmo, etc. comandos verbais são menos eficientes para esse tipo de relação, pois envolvem acionamentos de outra natureza cognitiva, agregando a necessidade de tradução do verbal para o cinético (RODRIGUES, 2006, p. 10).

Em resumo, as danças de salão enfatizam uma estruturação aberta, que permite improvisações, e por isso se defronta com mesclas e fusões de passos de outras danças conhecidas. Sendo assim, a grosso modo, elas se erigem numa espécie de híbrido propenso às assimilações diversas. Rodrigues (2006) constatou que esses hibridismos afastam as danças de salão de qualquer forma de essencialismo, bem como em relação aos aspectos que reivindicam alguma “originalidade”. Os passos dessas danças são registros contaminados de outras danças, que se mesclam no tempo e no espaço.

A partir dessa perspectiva, o samba-rock formou-se como um estilo de dança de salão que se erigiu a partir dos contatos interculturais que promoveram contaminações e assimilações diversas, para conformá-lo como uma dança híbrida, cujas fronteiras são porosas. Esses encontros e empréstimos promoveram, ao longo do tempo, sutis alterações, mas a sua forma estrutural se mantém até os dias atuais. Portanto, há que se ter em mente que o samba-rock dançado na atualidade não é o mesmo dançado em épocas passadas. Houve mudanças. As mais

perceptíveis implicaram no aumento da velocidade do andamento e na reformulação do compasso base, além da grande ênfase que se passou a dar nos passos de trançados dos braços e nos giros e volteios. Estes são executados a todo o instante, formando inúmeros nós que são constantemente desvencilhados pelos braços e corpos de ambos os dançarinos. Se antes os dançarinos praticamente se fundiam, hoje eles parecem se opor numa tentativa interminável de se tentar amarrar o outro.

Esta mudança pode ser percebida por meio de uma dicotomia instaurada na cena a partir da primeira década do corrente século. Desde então, esta mudança é notada pela oposição de terminologia que classificam as “escolas” atuantes no interior da cena. De um lado um tem-se o samba-rock considerado antigo, tradicional, desenhado na origem; de outro lado posiciona-se o samba-rock “moderno”, atual. Portanto, atrelado as correntes e contracorrentes da contemporaneidade. Esta é uma forma mais veloz e dinâmica, como dito no parágrafo anterior, inventado para o deleite dos mais jovens. Assim,

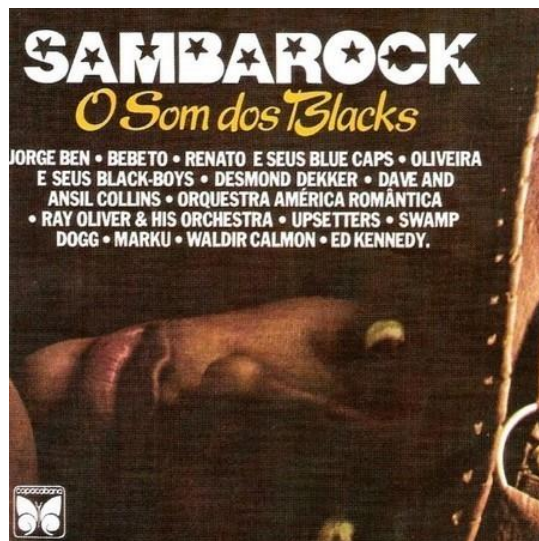
Como qualquer produção humana, a dança modifica-se ao longo do tempo, articulando-se no mundo à maneira de um sistema cultural: através de trocas informativas de caráter contaminatório. Inteiramente da noção de transferência de características, contida na ideia de influência, a ideia de contaminação contém um sentido não diretivo e nem autoral, mas constante e inevitável: refere-se ao caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes. Um relacionamento gerador de efeitos não planejados que se propagam ao longo do tempo (BRITO, 2002 p. 14; apud Rodrigues, 2006, p. 22)

Esta dicotomia é importante porque também separa os grupos que bailam estas duas formas de dança. Segundo alguns, o samba-rock antigo é mais cadenciado, suingado, dá pouca ênfase aos giros e aos trançados de braço, por isso visivelmente tem mais charme, e especificamente bailado pelos agentes conhecidos na cena dos bailes como “nego véio”. Por outro lado, o samba-rock moderno, ou contemporâneo, é mais leve e dinâmico, o que em alguma medida quer dizer mais embaraçado, pois confere muita ênfase aos trançados dos braços de modo que a dança privilegie os enlases, criando a imagem de um crochê alucinante tecido pelos corpos que dançam. Além disso, dança-se de modo acelerado, exigindo do casal certo preparo físico e mesmo muita habilidade e alongamento corporal. Este modelo de dança enseja mais desafios pela quantidade de passos executados em curto período de tempo, pois a lógica, ao que parece, é que o casal tem que se amarrar e desamarrar o tempo todo. Na cena dos bailes nostalgia, moderna ou tradicional, este estilo da dança é conhecido como “samba-rock do nó” ou ainda “samba-rock estrelinha”.

Para concluir este assunto, algumas considerações aqui se fazem necessárias para demarcar esta dicotomia erigida em torno desse gênero de dança de salão, se assim podemos chamá-lo. Para o professor de dança Inácio Loiola, conhecido na cena como Moskito, o samba-rock se desenvolveu apresentando o estágio atual por meio de três etapas:

1. **Samba-rock raiz:** define o estilo da dança desenvolvido entre o final da década de 1950 ao final da década de 1970. É um estilo delineado na origem, quando os bailes mecânicos das “Orquestras Invisíveis” nasceram e se espraíram pela cidade ao longo da década de 1960, e difundindo em suas ambiências gêneros musicais diversificados. Nesse estilo, dá-se atenção aos giros, rodopios e volteios como no rock que era dançado na década de 1950, sem a execução de passos aéreos. Destaca-se o molejo do corpo e o requebrado do quadril da dama e o desempenho do cavalheiro lembra a de um mestre sala de escola de samba que evolui em movimentos bem “malandros”.
2. **Samba-rock tradicional:** este estilo foi desenvolvido entre as décadas do início da década de 1980 ao final da década de 1990. É um estilo da dança mais trabalhado, mais solto. Aqui os corpos se afastaram um pouco, de modo que a conexão se efetua pelas mãos, visando facilitar os enlaces e os trançados de braços por sobre as cabeças, bem como os giros e os volteios.
3. **Samba-rock moderno:** a partir do início da década de 2000 à atualidade. É bailado, sobretudo, por jovens. Nesse estilo exige-se muito do corpo dos dançarinos, tanto da parte física quanto psicológica, devido à exigência de rapidez na execução dos passos. É mais acelerado e dinâmico que os modelos anteriores. Confere grande ênfase aos entrelaçamentos dos braços, giros, volteios, além de privilegiar o improviso. A principal característica desse estilo de dança é a ênfase que o cavalheiro confere na tentativa dar “nós” na parceira na evolução da dança, de modo que esta tenha dificuldade em se desvencilhar. Quanto mais dificuldade imposta nesse sentido, melhor. É um samba-rock de exibição, senão de puro exibicionismo, e como dito anteriormente, é conhecido na cena também por “samba-rock” do nó ou estrelinha.

4.3 - Reconhecendo o samba-rock como gênero musical



Capa de disco de vinil. “Samba rock O som dos Blacks”.
Lançado no final dos anos 70. Acervo pessoal Pedro D’Allevedo.

Em continuidade a tudo que foi abordado até aqui, neste tópico tenho como objetivo abordar o samba-rock como uma expressão musical característica dos afro-brasileiros que habitam a metrópole paulista. O samba-rock mostra-se como um fenômeno cultural bastante dinâmico, pois sobe ao palco da urbe como uma estrutura estruturada e estruturante. Apresenta tal característica praticamente desde o momento de seu surgimento na cena festiva dos bailes nostalgia paulistanos. Destaca-se uma série de elementos que estabelecem entre si influências recíprocas, as quais, em alguma medida, formam o caldo cultural que permite ligar os pontos desconexos e assim aproximar as partes, constituindo o todo que adquiriu, ao longo dos anos, visibilidade e reconhecimento social.

Tomando o samba-rock como uma produção musical de certo fôlego, observa-se o fato de ele ser fruto da mistura de ritmos, iniciada dentro da música negra urbana contemporânea ao longo dos anos 50, conforme destacaram Macedo (2004), Oliveira (2008), Souza (2010) e Kuschick (2013). Tomando como ponto de partida os estudos dos aludidos autores, pode-se pensar o samba-rock como resultado de uma lógica processual na qual se desenvolveu o samba, uma vez que este ritmo nacional teceu uma série de contatos e aproximações com sonoridades estrangeiras ao longo da referida década, como a bossa nova. De certo modo, essa pré-disposição para a mistura veio a fornecer as bases para a criação da dança que o identifica.

Revisando a bibliografia a esse respeito, cuja abordagem trata o samba-rock como um gênero musical, verifica-se que o fenômeno iniciou a sua trajetória no cenário da música

popular massiva brasileira na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 50 e 60 do século passado. Nesse locus, o gênero musical, classificado de samba-rock em São Paulo, nasceu de experiências musicais realizadas por músicos cariocas criativos, as quais foram nomeadas inicialmente como “sambalanço”. Este gênero surgiu como resultado de experimentações rítmicas realizados por músicos que desejavam injetar aditivos dançantes à música popular brasileira do momento (Souza, 2010). Este desejo resultou tanto na alteração da instrumentação quanto na forma e nos conteúdos do canto, pois este se tornou mais sincopado para poder expressar nas letras, sobretudo, um caráter de extroversão e bom humor. Tal fato visou atrelar o gênero musical a uma lógica em que a música devesse incidir mais no corpo que sobre a mente da audiência, deixando de ser algo puramente contemplativo para favorecer as *performances*, não apenas dos músicos, mas também daqueles que observam e escutam simultaneamente. Desse modo, o ritmo, materializado em composições musicais, passaria a contribuir da maneira mais significativa possível para a realização desse desejo.

Nesse cenário, o aludido movimento musical emergiu portando a alcunha de “sambalanço”, um neologismo para demarcar a mistura do samba com o *swing* americano, um dos ritmos base do samba-rock contemporâneo. Não por acaso, esta palavra sendo traduzida da língua inglesa para o português expressa exatamente o significado de “balanço”. Em essência, é mobilizada para anunciar o nascimento de um gênero musical local enérgico, constituído a partir da mescla de ritmos, timbres e notações. Portanto, debruçar-se sobre e emergência do sambalanço no Rio de Janeiro de meados da década de 1950 implica, ao mesmo tempo, tentar compreender a conformação da cena do samba-rock e, em consequência, do baile nostalgia como um amplo movimento cultural típico da cidade de São Paulo.

Para conformar uma imagem mais nítida do objeto como um gênero musical relevante, deve-se partir do exame dos termos distintos que a ele se referem na contemporaneidade. As terminologias mobilizadas para a ele se referir mantêm certa dependência com o contexto social no qual se esteja ou ao qual se refira. Segundo Kuschick (2013), os vocábulos mobilizados para esse fim são utilizados nos discursos dos próprios nativos (apreciadores, músicos e DJs), e muitas vezes são sinônimos e outras vezes remetem o pensamento a identificar sonoridades que parecem distintas, mas que no fundo soam de modo bastante análogo. Para tanto, deve-se levar em consideração a utilização dos termos em suas respectivas localidades de origem. Em São Paulo, por exemplo, utiliza-se a alcunha “samba-rock”, enquanto no Rio Grande do Sul emprega-se “suingue” e no Rio de Janeiro usa-se “balanço”, “sambalanço” e/ou ainda “samba-jazz” e “samba-funk”. Diante de tais diferenças, o autor destaca o fato destes movimentos

culturais, apesar de se referirem a este movimento por meio de termos distintos nas respectivas localidades de origem, em alguma medida apresentam similaridades, apesar de as diferenças serem bastante sutis, subjetivas e às vezes quase imperceptíveis de se detectar. Desse modo, a utilização do termo em si leva mais em conta o contexto social no qual está sendo mobilizado, mais pautado em questões regionais do que qualquer outra coisa. Ou seja, conforme a cena musical em que se insere e se difunde, uma vez que esta reivindica os seus sentidos, bem como a teia de relações sociais e econômicas que se estabelecem em torno de sua lógica de produção, difusão e consumo. Mas, ao que parece, na atualidade está ocorrendo um fenômeno interessante que nos faz pensar em homogeneização, pois o termo samba-rock está sendo mobilizado para além das fronteiras da cidade de São Paulo, pois o vocábulo também está sendo acionado nas duas outras metrópoles, Porto Alegre e Rio de Janeiro, para nomear um gênero de música portadora de tais características.

4.4 - O sambalanço: a base musical local e localizada do samba-rock

O samba-rock refere-se a uma multiplicidade de gêneros musicais, tanto nacionais quanto internacionais, como já havia nos chamado a atenção Assef (2003). Ao mesmo tempo, por seu turno, há uma produção musical nacional específica identificada com essa nomenclatura. O gênero musical nacional que deu origem ao termo e ao ritmo é o sambalanço. Para que seja possível compreender este gênero musical brasileiro, e mais especificamente a produção musical relativa ao samba-rock nacional, de saída há de se projetar o olhar para um movimento musical que surgiu e se estruturou no Rio de Janeiro no transcurso da década de 1950. Não se sabe ao certo o ano de seu surgimento, mas ele é resultado de encontros culturais ocorridos imediatamente ao pós-guerra. Nesse período, houve a entrada massiva de produtos culturais estrangeiros no Brasil. O Rio de Janeiro, era a Capital Federal do Brasil e um contexto urbano de efervescência cultural, cujos holofotes incidiam poderosas luzes sobre o campo da música. Os contatos entre ritmos musicais de contextos sociais distintos se faziam intensos, principalmente aqueles oriundos dos Estados Unidos, em larga escala consumidos por um público ávido por novidades.

A partir dessa lógica da mistura de notações, timbres, estruturas rítmicas, andamentos e etc., mobilizadas por muitos músicos da época, novos arranjos foram sendo criados e se estruturaram em torno da música brasileira do período, diga-se do samba, da qual a Bossa Nova pode ser usada como um importante exemplo. Entretanto, segundo Souza (2010), nem todas as

mudanças ocorridas na ambiência musical tupiniquim na passagem dos anos 50 para os 60 puderam ser classificadas de “Bossa Nova”. E, nessa perspectiva, este mesmo autor cita a emergência do balanço, intitulado inicialmente como “sambalanço”, no âmago de um contexto que respirava novos ares em virtude das profundas transformações que ocorreram na ocasião:

Sem constituir um movimento de estofa ideológico ou mesmo programático, vários compositores, músicos e intérpretes transformaram o principal gênero [musical] brasileiro [samba] nesse período, dando-lhe maior impacto rítmico e nova estruturação instrumental, num procedimento estético que ficou conhecido como “sambalanço” (SOUZA, 2010, p. 31).

Dentro dessa tendência de amplas transformações, de contatos intensos com fluxos culturais globais, nasceu o “sambalanço”. A maioria das composições que eram feitas no período traziam nas suas letras a palavra “balanço”, projetando a imagem do balanço do corpo ocasionado pelo ritmo musical. Um tipo de música que não deixaria ninguém parado. O termo passou a ser uma espécie de imperativo nas letras. O autor da citação (Souza, 2010), em seu artigo sobre o tema, nos mostra uma multiplicidade de composições em que o vocábulo aparece. Por exemplo: “ter no corpo o balanço da má” de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (1952); “Em seu doce balanço a caminho do mar” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes em “Garota de Ipanema”; Bossa nova ou samba-jazz, sambalanço ou samba só, o que importa é que o balanço é bom, o que interessa é balançar, bossa nova ou samba-jazz o nosso samba agora está demais, de Valter Santos e Tereza Souza, bem como “só vou de balanço” de Noelita. Portando, o sambalanço nasce tendo um rótulo difuso devido à associação de ritmos de contextos culturais distintos. É o mesmo DNA do samba-rock. Conforme sugere o aludido autor, este movimento, ao prezar de modo enfático a base rítmica, impactou o campo da música brasileira do período devido ao fator de inovação apresentado, principalmente por adotar uma estruturação instrumental inusual para os padrões da música brasileira daquele momento, particularmente inesperada para o modo de compor e tocar o samba até então.

Este tipo de transformação foi realizado dentro de uma nova lógica, possibilitada por essas trocas interculturais intensas que se estabelecem entre Brasil e Estados Unidos, inspirando muitos sujeitos a trilharem pelo caminho das misturas e dos sincretismos rítmicos. No período, havia também certo desconforto com a influência estrangeira sobre as coisas nacionais. Numa música de composição de Gordurinha e Almira Castilho, Jackson do Pandeiro expressou esse infortúnio da influência cultural americana e pelas mesclas musicais em curso em solo nacional. Naquele momento, 1959, expressou pela primeira vez o neologismo “samba-rock”, um rebento

ainda sem batismo: “eu só ponho *be-bop* no meu samba quando Tio Sam pegar num tamborim (...) é o samba-rock meu irmão”, numa pegada já de sambalanço. A música fala sobre a influência estadunidense sobre a música nacional e as alterações que vinham provocando em sua estrutura.

Num contexto onde a influência dos artefatos culturais estrangeiros em território nacional, notadamente estadunidenses, era avassaladora, o movimento denominado “sambalanço” passou a refletir um novo modo de estruturação de certos grupos e bandas musicais. Os conjuntos formados com a finalidade de produzir esse novo gênero trouxeram em seu organograma este novo conceito, expresso num modo diferente de associar os instrumentos musicais que formavam o conjunto musical. Ao violão e ao pandeiro, instrumentos básicos do samba de então, foram incorporados, segundo Souza (2010), a bateria, a pontuação do piano, do órgão, dos precursores teclados elétricos, bem como os naipes de sopros (saxofone, trompete, trombone, dentre outros) com inclinação percussiva e marcação rítmica acentuada. Esta nova instrumentação visava conferir um aspecto mais dançante e vibrante a essa música e simultaneamente facilitar a evolução dos casais dançarinos nos bailados, principalmente nas danças de salão, na maior parte dos casos executadas nas pistas das Boates ou *Night Clubs*. Além disso, as músicas ligadas a este gênero musical passaram a apresentar letras extrovertidas, de exaltação e de lirismo, quase sempre bem-humoradas e relativas às questões que envolvem o transcurso da vida no cotidiano.

Souza (2010) afirma ainda que o movimento adquiriu certa notoriedade, fazendo com que a expressão chegasse a ser utilizada, inclusive, pelo bossa-novista Carlos Lyra, sendo subtítulo de seu disco “depois do carnaval”, cuja contracapa anunciava o “sambalanço” deste músico. Em alguma medida, a noção de “sambalanço” comporta a ideia da associação do balanço (do corpo) com o ritmo (da música), uma vez que já era perceptível a influência destas inovações sobre muitos campos e lugares de memória da MPB. De certo modo, o balanço passou a ser inspirador da produção musical brasileira de meados dos anos 1950 e, em certo sentido, procurou refletir a transformação acelerada pela qual o samba passava com a construção de mais subgêneros. Em Copacabana, por exemplo, berço da boemia cultural da época, havia alguns lugares em que artistas enveredaram por esse caminho. Segundo Souza (2010),

Bossa nova e sambalanço, de fato, tiveram os respectivos partos no mesmo processo de urbanização do país, após a Segunda Guerra Mundial, que mudou o eixo da produção, do consumo, e a própria temática da música popular. Uma parcela das duas escolas nasceu, aliás, na mesma maternidade, a boate do hotel Plaza, em Copacabana,

no Rio. A cidade era então a capital federal e o bairro centralizava o poder emergente da boemia cultural, que emigrara do Centro e da Lapa, em início de decadência. Em 1955, no Plaza, o pianista Luiz Eça formaria um trio inspirado no do jazzista americano Nat King Cole, sem bateria, com Eduardo Lincoln no contrabaixo e Paulo Ney na guitarra. O local era frequentado por músicos inquietos, interessados em romper o padrão dos regionais instrumentais e dos cantores de dós de peito, descendentes do bel canto operístico, estabelecidos pela era do rádio. Johnny Alf, o primeiro a encontrar o caminho das pedras da associação samba-jazz-impressionismo erudito, era acolitado por discípulos como os Joões Donato e Gilberto, Tom Jobim, Luiz Eça, Roberto Menescal e vários outros, até mesmo um aspirante a cantor chamado Roberto Carlos. O Cisma teria ocorrido quando o proprietário do local resolveu remanejar o espaço para a música dançante. O Cearense Eduardo Lincoln Barbosa Sabóia trocou o baixo pelo piano (e depois o órgão) e se tornou Ed. O futuro papa do sambalongo, Ed Lincoln. Por sua usina dançante passariam *crooners* e/ou compositores como Orlandivo, Silvio César, Pedrinho Rodrigues, Toni Tornado, Emilio Santiago e músicos como Durval Ferreira, Márcio Montarroyos, Luis Alves, Wilson das Neves, Paulinho Trumpete. Já seu parceiro Luiz Eça aprofundou-se no piano, arranjos, composições e criou o mais importante dos trios da bossa nova, o Tamba Trio (SOUZA, 2010, p. 32-33).

Luciana Oliveira, por exemplo, cita o Beco das Garrafas⁴⁴, local em que diversos músicos desempenhavam suas performances e local em que Jorge Ben, em início de carreira, nasce para o mundo da música. Segundo a autora,

O desenvolvimento do sambalongo se deu a partir do crescimento vertical da população urbana e da multiplicação de casas noturnas frequentadas por plateias de média e alta classe. Em contraponto aos minúsculos palcos da bossa nova do beco das garrafas, em Copacabana, onde a música era para ser ouvida e mal havia espaço para a prática da dança de salão, surgiam grandes boates, que serviram de palco para a definição destes novos gêneros, com uma maior separação da bossa nova, a partir da atuação do organista Ed Lincoln, do violão sincopado de Durval Ferreira, o “rei dos bailes”, e de Orlandivo (Chamado de “o sambista da chave”, por utilizar um chaveiro como acompanhamento percussivo), entre outros. Todos estes músicos conviviam e apresentavam-se no Beco das Garrafas, onde também tocava J.T. Meirelles, instrumentista considerado o criador do samba-jazz. Junto com seu conjunto Copa 5, praticava um estilo musical com influências do *bop* de Sonny Rollins e do Coll Jazz de Stan Getz, mesclados aos ritmos do samba. J.T. Meirelles também fez arranjos e

⁴⁴ Segundo Luciana Oliveira, o Beco das Garrafas é uma rua sem saída localizada no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro. Nesse local, no ano de 1961, foram abertas diversas casas de espetáculo, possibilitando a bossa nova florescer. O nome Beco das Garrafas deve-se ao fato da vizinhança do local atirar dos prédios para o local uma infinidade de garrafas devido aos ruídos ocasionados pela intensa atividade musical do lugar.

tocou nos primeiros discos de um jovem cantor do Beco das Garrafas, ainda desconhecido, que dava os primeiros passos de sua carreira como Crooner: Jorge Ben (OLIVEIRA, 2007, p. 08).

O samba-jazz e o sambalanço são gêneros de fronteiras muito próximas. Portanto podem ser considerados precursores diretos tanto da bossa nova quanto do samba-rock. Por meio das citações acima, podemos perceber que o sambalanço se estrutura propondo constituir-se como um tipo de música eminentemente dançante. Assim, apresenta nessa nova atmosfera musical grande vitalidade, disseminando-se de forma viral pelas casas noturnas de Copacabana em meados da década de 1950, segundo a autora anteriormente citada.

De um rol de casas noturnas que acolhem este novo gênero musical, podemos citar a Arpège e a Drink como os lugares mais famosos e afinados com o novo gênero musical. A primeira foi uma casa noturna importante neste cenário de experimentações musicais. Nela se apresentava o maestro Waldir Calmon, considerado um dos papas do samba-rock nacional. Tive a oportunidade de constatar este fato através de conversas travadas com interlocutores, notadamente DJs da cena. Alguns deles, principalmente Tony Hits e Seu Osvaldo Pereira me confidenciaram que o aludido músico foi um dos artistas precursores do samba-rock, pois as suas músicas eram executadas com frequência nos bailes paulistanos pelos discotecários em atividade anos 1960. A foto abaixo ilustra bem esta ideia. Nela Osvaldo Pereira, num programa de entrevista da Escola de DJs Ban EMC, Osvaldo Pereira aparece segurando o disco de Waldir Calmon, em que há a música Rock Around The Clock, considerado o primeiro samba-rock nacional.



Osvaldo Pereira com o disco Chá dançante. Fonte: Escola de DJs Ban EMC.

No contexto de efervescência desse novo gênero musical, o principal é que os discotecários da época começaram a tocar o sambalanço nos bailes que produziam. E o fato interessante a ser levado em conta é que os idealizadores desse movimento sempre tiveram em mente, desde o início, conjugar o ritmo musical à dança, constituindo algo localizado. A esse respeito, o pesquisador Tàrik de Souza afirma o seguinte:

O afluente ritmo primal que deságua no sambalanço vem de longe. As alterações de forma do estilo (refletidas em seu conteúdo aliciente) incluem uma conjugação com a dança, tanto nos shows coreográficos das casas noturnas quanto na febre dos bailes e boates ou *night clubs* que tomavam conta da cena da época. (...) Em alguma medida, o sambalanço vestiu o samba com ornamentos nunca antes imaginados pelos geniais fundadores do protótipo inaugural, no Estácio de violão e pandeiro, dos anos 20 (SOUZA, 2010, p. 34).

O estudo do autor acima não nos fornece qualquer indício a respeito da dança e seus respectivos passos, executada em função desse ritmo musical nas cercanias dos bailes ou shows realizados no contexto urbano carioca. Apenas destaca que o ritmo foi inventado para permitir a dança de casal em salões de confraternizações ou nas pistas de danças das casas noturnas e de espetáculos. Entretanto, esta noção nos remete pensar que o sucesso da empreitada em relação à execução de passos e movimentos do ritmo se deu numa conjuntura distinta, ou seja, em São Paulo. Como mostrado nos tópicos anteriores, foi na metrópole paulistana que se operou a criação de uma dança específica para o gênero, levada a cabo pelos afro-paulistanos. De modo despretensioso, esta dança veio a se originar, em alguma medida, da confluência do sambalanço com o *swing* americano e com o emergente *rock*. Não havia inicialmente um nome específico para classificá-la: os nativos se referiam a ela apenas como dança do rock, como mostrado anteriormente. Muitos anos depois, essa dança veio a ser classificada como “samba-rock”, notadamente pela necessidade de se instituir uma forma de afastá-la da musicalidade rock de fins dos 1960 e início da década de 1970, segundo o DJ Gringo.

Deste modo, a maioria dos artistas que tocavam o gênero do sambalanço tiveram suas músicas tocadas nos bailes paulistanos, que fazem parte do repertório musical específico do samba-rock nacional. Estas músicas são bastante elucidativas para a compreensão da cena do samba-rock em São Paulo, e possuem grande reconhecimento do público, principalmente por parte dos mais velhos, que se divertem nessas festas desde o final dos anos 1960 ao som das músicas desses artistas precursores. Do rol de músicos tocados ainda hoje nos bailes paulistanos, destacamos Orlandivo, Silvio César, Ed Lincoln, Waldir Calmon, Bolão e seus

Roquetes, Bola Sete, Dóris Monteiro, Elza Soares, Noelita, Jorge Ben, hoje Jorge Ben Jor, entre tantos outros.

Nesse sentido, o uso reiterado do termo sambalanço serviu para revitalizar um gênero requebrante a partir da origem, e contaminou a produção do samba ao longo dos anos 1960. Macedo (2004) traz trechos de depoimentos de alguns músicos e nativos da cena, dos quais o testemunho de Jorge Benjor soa emblemático. Este fornece a seguinte imagem a respeito desse movimento musical, “Quando eu inventei essa batida, chamava de sacundin sacunden. Depois, na época da jovem guarda, virou jovem samba e, mais tarde, sambalanço” (Jorge Benjor, apud Macedo, 2004, p. 1).

Na cidade de São Paulo, a manifestação cultural que envolve o samba-rock funda uma tradição. Apesar de músicos, DJs e apreciadores expressarem posições distintas, enunciadas de lugares diferentes de fala, a discussão gira em torno do fato de o samba-rock ser somente uma dança ou também um gênero musical. Este, ao se constituir como movimento, engloba ambos os aspectos, pois se fundamentou a partir de uma série de elementos distintos que atuam nesta cena de modo interconectado, confluindo em algum momento. Entretanto, há de se levar em consideração, aqui, o fato de que alguns interlocutores enxergam o samba-rock apenas e tão somente como um estilo de dança. “Olha mano, na verdade é o seguinte: o samba-rock para mim, no meu modo de ver, não chega nem a ser um estilo musical, tá? Pra mim é muito mais um estilo de dança” (Gordo, DJ e proprietário da loja Gordu’s discos, apud Macedo, 2004, p. 01).

Entretanto, o sambalanço nos mostra que aquilo que em São Paulo é classificado como samba-rock é uma música proveniente de um gênero musical tipicamente brasileiro, oriundo de mesclas e fusões com ritmos estrangeiros. A propósito, o sambalanço veio fornecer as bases para a conformação de um movimento cultural urbano de amplitude, que deita as suas raízes no *jazz swing*, nos ritmos orquestrados das *big bands*, do *rock* e da *soul music*, ritmos promotores de um intenso diálogo com o samba para que esse ressurgisse sob novas bases. Em alguma medida, podemos nos deparar com essa influência do sambalanço por meio do discurso dos músicos Marco Matolli, líder da banda Clube do Balanço e de Marcos Castilho, baterista da banda Farufyno. Os músicos assim definem o aludido gênero:

O samba-rock cruza o balanço do samba com a acentuação musical do rock (Marco Matolli). É mais um conceito definido pelos DJs e frequentadores dos grandes bailes *black*, do que propriamente pelos artistas *blacks* da época; o samba-rock é uma dança peculiar aqui de Sampa. (MATTOLLI & CASTILHO, apud Calixto Junior, 2013, p. 1)

No processo de trabalho de campo, pude perceber que o aspecto musical deste movimento cultural ganhou certo relevo ao longo dos anos, especificamente quando se imbricou à dança, já que o sambalanço nasce portando esta especificidade, conforme ilustrado nos tópicos anteriores.

Na atualidade, o reconhecimento do lado fundamentalmente musical deste fenômeno na cena festiva de São Paulo vem se alargando significativamente. O aumento desse reconhecimento se deve ao renovado interesse da audiência pelo gênero, por meio da profusão muito diversificada de faixas musicais, definidas a partir desta classificação. E, como nos mostrou Oliveira (2008), o samba-rock paulistano presta tributo ao sambalanço carioca.

Em São Paulo, o aquecimento da cena neste início de terceiro milênio vem se dando tanto ao redor da música quanto da dança. Contudo, a música vem ganhando certo destaque. Nesse momento, surgiu uma infinidade de bandas, músicos e mesmo DJs que produzem um tipo específico de som enfatizando um modo peculiar de composição, definida como samba-rock. Em termos estritamente musicais, há subdivisões dentro desse campo. Aqui, há o samba-rock moderno e o samba-rock antigo, especificamente de caráter tradicional. Além disso, há outra subdivisão que separa tais produções em local e global, ou seja, em nacional e internacional. Revisando a literatura a esse respeito, pude detectar a existência de apenas dois trabalhos, o de Luciana Oliveira (2008) e Kuschick (2013). O primeiro trabalho refere-se a uma tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia no ano de 2008. Nesta tese, a pesquisadora pretendeu compreender panoramicamente as gramáticas do gênero [musical] samba-rock a partir do mapeamento das condições de sua emergência, levando-se em conta as condições de produção de sentido, cujo foco central é a produção musical do artista Jorge Ben Jor, considerado o papa do sambalanço nacional, gênero que, em alguma medida, está na base da formação do samba-rock paulistano.

Segundo a autora, o samba-rock surge no cenário musical nacional durante os anos 1960 e início dos 1970. Este gênero veio à luz a partir da fusão de base rítmica e temáticas do samba com informações extraídas diretamente da música negra norte-americana. Em suas análises, a autora procurou compreender o modo como se deu a criação deste gênero musical e de sua gramática, por meio das interações entre músicos, público, produtores e mídia. Ao mesmo tempo, procurou compreender a sua construção como reflexo de uma nova identidade negra urbana híbrida, tecida no entorno de um contexto de globalização cultural. Por outro lado, os

fluxos, correntes e contracorrentes da globalização cultural impulsionaram o desenvolvimento local da indústria fonográfica, dos aparatos tecnológicos e dos meios de comunicação que alavancaram a cena do que se convencionou chamar de samba-rock.

O vocábulo “balanço” teve o mérito de “anabolizar” um gênero bastante dançante, que portava tal perspectiva desde a sua origem. Em alguma medida, esta noção contaminou a produção do samba nos anos 1960. Segundo Souza (2010), como não se tratou de um movimento normatizado, sequer chegou a ser debatido em meios acadêmicos e na mídia. Porém, o sambalanço espalhou-se livremente, alcançando não só a obra de vários outros músicos e intérpretes quanto também discotecários e dançarinos da época, como foi o caso ocorrido na cidade de São Paulo, onde boa parte dos responsáveis pela organização de bailes enveredaram por este gênero musical.

Em alguma medida, o sambalanço mostra a construção de outra vertente musical para o samba, fundamentada a partir de uma nova marcação, sobretudo influenciada pela notação instrumental advinda do *jazz-swing*. Erasmo Carlos e Roberto Carlos chegaram a fazer uma música nesse gênero, com o título “toque balanço moço”, segundo Souza (2010). Ainda de acordo com esse autor, o então iniciante Jorge Ben (ainda sem o Jor), hoje considerado pai do samba-rock, chegou a gravar a música “onde anda o meu amor”, de Orlandivo e Roberto Jorge em seu álbum de estreia em 1964, intitulado “Ben é samba Bom”. Muito embora seja o papa do samba-rock nacional, Jorge Ben não é o seu precursor, como demonstrado anteriormente. Conforme demonstrou Oliveira (2008), a obra desse músico é catalisadora de uma multiplicidade de experimentações sonoras outrora realizadas no campo musical tupiniquim. Por esse motivo, podemos perceber que o gênero musical, em alguma medida, se materializa na canção.

Ao mesmo tempo em que o sambalanço habitou a embrionária cena samba-rock paulistana ao longo dos anos, as vozes de seus principais expoentes, como Ed Lincoln, Orlandivo, Waldir Calmon, Silvio César, Claudete Soares, Elza Soares, Dóris Monteiro, Erlon Chaves, Abílio Manoel, Bolão & seus Roquetes, e principalmente Jorge Ben, continuam ecoando e acionando *performances* nos bailes atuais. Na verdade, eles nunca deixaram de ser apreciados. Os bailes do gênero nostalgia sempre as tocaram, mesmo em seu período de arrefecimento e refluxo, ocorrido entre meados dos anos 1980 ao início dos anos 2000. Há que se dizer que o samba-rock, na qualidade de gênero musical, foi redescoberto nesse início de terceiro milênio por músicos e principalmente por DJs da nova geração. Eles resgatam muitas dessas faixas musicais antigas e as atualizam por meio de remixes e novos arranjos, vestindo-

as com novas roupagens musicais, nas quais inserem novas batidas, andamentos e instrumentação, para soar de modo mais agradável na pista de dança, muitas vezes para uma audiência que sequer tem ideia da existência de seus músicos produtores e precursores. Souza (2010) aponta que o sambalanço foi:

Redescoberto pela cena dance inglesa dos anos 1990, [sendo, portanto] disputado a peso de ouro pelos colecionadores de vinis [desde então]. O sambalanço, sem dúvida, contribuiu para abrir novas alternativas e possibilidades do gênero primal, em paralelo a revolução intelectualizada da bossa nova (SOUZA, 2010, p. 37).

Na atualidade, qualquer pessoa que circule pelas diversas galerias existentes na região da Rua Vinte e Quatro de Maio, no centro da cidade de São Paulo, irá se deparar com uma infinidade de lojas que vendem discos de vinil e coletâneas em CDs destinadas ao gênero, classificadas com a alcunha de samba-rock. Tal qual Tony Hits, interlocutor desta investigação, proprietário de uma loja na Galeria Boulevard, na qual transaciona uma multiplicidade de títulos e entre os quais estão raridades do samba-rock, tanto nacional quanto internacional, negociados a bons preços. Ademais,

No início dos anos 2000, a sonoridade original do samba-rock voltou a ser admirada por um público universitário, de classe média, especialmente por meio de um *revival* promovido pelos DJs (como Dom KB e RZK) e produtores de festas paulistas (como a *Jive*, produzida pelos irmãos Márcio e Alex Ceci na Vila Mariana, área nobre da grande São Paulo). Nestas festas, os setlists eram compostos por sucessos antigos e raridades esquecidas, que incentivaram a procura por velhos discos por parte de frequentadores e colecionadores (OLIVEIRA, 2008, p. 11).

Diante desse cenário, algumas considerações adicionais se fazem necessárias. Em primeiro lugar, como chama a atenção de Oliveira (2008), a possibilidade de uma dança passar a nomear também um gênero musical, desenvolvido a partir de determinadas formas musicais nos espaços de entretenimento popular, é um fenômeno recorrente que pode ser observado a partir dos registros históricos sobre o surgimento do lundu brasileiro e da polca europeia, gêneros que estão na origem do samba-urbano. Se voltarmos nosso olhar para a cena dos bailes e do samba-rock paulistano é isso o que acontece. A partir de uma dança, configurou-se uma cena musical e sua comunidade de fãs, a qual se estrutura a partir daquilo que é definido na cena como samba-rock. Em alguma medida, este gênero constituiu-se como um gênero de música popular negra brasileira, formatada nos idos anos 1960. Nos dias de hoje, em função da revitalização da cena, muitas bandas musicais surgiram em São Paulo pleiteando as suas

composições como samba-rock. Entre esses grupos, podemos citar Clube do Balanço, Sambasonics, Sandália de Prata, Vitrolla 70, Farufyno, Rodrigo Leão, Toninho Crespo, dentre muitos outros. Entre DJs que produzem novas faixas musicais a partir de remixes de composições tanto antigas quanto novas, DJ Loo e Aduino Dhemix se destacam como os seus maiores expoentes.

Tomando de empréstimo as noções de Oliveira (2008), quero dizer que o samba-rock é um tipo de música duradoura, que perdura no tempo e no espaço. Este fato se dá em razão da audição contínua das músicas antigas nas ambiências dos bailes, indo ao encontro das lógicas e dos fluxos da contemporaneidade, marcados, sobretudo, pela efemeridade. Esta disposição é típica do mundo em que vivemos. Tudo chega nesse mundo pronto para ir embora rapidamente e sem deixar qualquer tipo de rastro. As audições erigidas no entorno do samba-rock, em certo sentido, contrariam tais pressupostos. As músicas difundidas nas ambiências dos bailes, sendo músicas gravadas, das mídias como afirmou Valente (2002), instituem-se como composições que insistem em não morrer, tanto na esfera pública (bailes e festas) quanto na privada (ouvido nas residências da comunidade de fãs que o gênero comporta). Este aspecto somente comprova o caráter de permanência e regularidade do fenômeno, não só como um movimento cultural de amplitude, mas principalmente como gênero musical consolidado. Talvez isto tenha sido possível por ancorar-se numa dinâmica que se pauta no pluralismo, pois sob o seu guarda-chuva se abrigam composições nacionais e internacionais, de espectro acústico e de tendências eletrônicas, bricolagens de todo o tipo cujos produtos finais são remixes, dentre outros, dando ênfase a antigos e novos sucessos que, de certa maneira, delineiam o campo da música popular negra urbana brasileira. Ao final desse capítulo devo fornecer uma lista de composições que se encaixam em tudo o que foi abordado e que servem de ilustração para demonstrar o caráter plural em que está assentada a cena do samba-rock paulistano, amparada sobre o alicerce de composições nacionais e internacionais, bem como tradicionais e modernas.

4.5 - Fechando a cena: na pegada do samba-rock moderno

Como enfatizado até aqui, o samba-rock no contexto urbano metropolitano da cidade de São Paulo é um movimento cultural de fundo musical que inicialmente teve na dança a sua maior expressão. Com o passar dos anos, outros ingredientes a ela foram adicionados, os quais atuaram de forma complementar e intercalada. O samba-rock como dança não foi nomeado na origem, mas alguns interlocutores deste estudo afirmam ter sido inicialmente conhecida por

“samba solto”, devido os casais abdicarem do dançar abraçado – como na gafieira e no maxixe, para dançar afastados, unidos apenas pelas mãos. Na atualidade, este tipo de bailado é conhecido na cena dos bailes nostalgia pelo rótulo de “samba-rock antigo” ou tradicional.

Alguns sublinham ainda que este tipo de bailado surgiu da brincadeira de se dançar passos de rock em cima de compassos, andamentos e marcações do samba. Em pouco tempo esta forma de bailado de salão popularizou-se, mas restrita aos bailes nostalgia e às festas realizadas nas residências as zonas periféricas da cidade. Devido às transformações na estrutura musical do *rock n’ roll*, no acender dos anos 1970, passou a ser chamada de “rock-samba”. Na virada dessa década para os anos 1980, com o lançamento de uma coletânea em disco de vinil dedicada ao ritmo, intitulada “samba-rock: o som dos *blacks*”, adota-se definitivamente o vocábulo “samba-rock”, não só para se referir especificamente à dança, mas igualmente à música

No acender deste terceiro milênio, surge na cena dos bailes um novo contraponto: samba-rock antigo (ou tradicional) e samba-rock moderno. Como mostrado anteriormente, o samba-rock antigo refere-se às músicas do passado, sendo elas nacionais ou internacionais e também a um jeito de dançar específico: mais lento, com leves trançados de braços e com grau médio de giros e volteios. Além disso, esteticamente falando, privilegia a composição de um figurino baseado em trajes de gala, tanto para homens quanto para mulheres. O lado musical privilegia a execução de canções que fizeram sucesso em tempos idos, refletindo uma época, uma geração e uma etapa da vida: a da juventude.

Por sua vez, o samba-rock moderno surgiu por volta dos anos 2000. Não por acaso, a data também demarca o auge das cenas eletrônicas de *e-music* mundo afora, num momento de digitalização informacional que vem operando profundas mudanças no cenário musical contemporâneo. Algumas festas que se erigem ao abrigo dessa nomenclatura para propagar essas musicalidades são realizadas durante o dia, se estendendo pela tarde ao avançar da noite. Elas liberam o uso do figurino das exigências feitas pelas festas tradicionais. Permitem o uso de bermudas, shorts, camisetas, tênis, bonés, ou seja, todo tipo de indumentária que compõe a moda jovem e que oferece conforto aos dançarinos para executarem as coreografias. O que aqui importa é o cenário da festa e a alegria que é compartilhada por meio da música e da dança samba-rock. É também um período de novas experimentações. Nesse momento, muitos DJs começam a efetuar experiências diversas, sobretudo tentando introduzir novas faixas musicais nos bailes nostalgia, cuja estrutura dessas composições deveriam manter relações estreitas com o tempo presente, acima de tudo dedicada aos ouvidos de uma audiência juvenil.

Na virada do século passado, surgem também novos grupos musicais pleiteando produzir músicas a partir dessa nomenclatura. Em São Paulo, forma-se a banda musical Clube do Balanço, que em seu álbum de estreia procura fazer uma releitura de faixas musicais clássicas do samba-rock dos anos 60, 70 e 80 do século passado. Esta banda tinha como projeto a produção uma música negra brasileira dançante, que levasse em conta os compassos e elementos do samba. Deixa as músicas inéditas de lado para produzir releituras. Em alguma medida a banda apoiou o trabalho da primeira geração de professores da dança samba-rock na capital paulista, entre os quais se destaca o professor Mosquito, um dos interlocutores desta investigação citado diversas vezes.

Por meio do aquecimento da cena, com a forte presença de DJs e bandas musicais, subiu neste palco um novo personagem: o professor da dança. Com isso, o samba-rock ultrapassa o espaço dos bailes nostalgia e se insere no circuito das escolas de dança de salão da cidade de São Paulo. Este fato propiciou que a dança evoluísse tecnicamente, tornando-se mais dinâmica. Assim, adota-se uma metodologia para facilitar a sua transmissão e aprendizagem, inclusive de novos passos originados por essa evolução técnica. Em alguma medida, a didática da sala de aula das escolas de dança alterou um pouco o jeito de bailar essa dança. Segundo o professor Mosquito, cria-se uma marcação lateral de quatro tempos, além de conferir maior ênfase aos giros, rodopios e trançados. O dançar em torno e próximo à dama, característica do samba-rock original, foi deixado de lado com o jeito moderno de dançar, lembrando que o trançar dos braços sempre foi marca registrada do samba-rock. Na fase moderna, esses trançados se tornaram mais complexos, o que deu origem a uma nova vertente de dança.. Aqui se desenvolve o “samba-rock do nó”, sendo uma estética que vem prevalecendo nos salões de bailes, uma vez que os campeonatos dessa dança vêm enfatizando este aspecto, inspirando os apreciadores a executar essa *performance* nas pistas dos salões dos bailes nostalgia. O professor Mosquito procura explicar essa nova estruturação em torno da dança ocorreu por volta do ano de 2004. Ele explica esta mudança da seguinte maneira:

Nessa época a gente sentiu necessidade de fazer o samba-rock se desprender do baile nostalgia, ter uma balada só de samba-rock. E foi aí com esse projeto que a gente conseguiu né. Só que na própria companhia a gente começou a identificar dançarinos que dançavam samba-rock mais moderno. Na época de 2004. O que gente chama de samba-rock moderno é um samba-rock que tem mais variações de braço. É difícil [explicar], quando você vê uma pessoa dançar tem uma hora que você fala “não vai dar pro cara sair dali”...vai dar um nó. No começo a gente chamava de “samba-rock do nó”, mas a gente identifica hoje como “samba-rock moderno” porque foi uma evolução da dança, e ainda é uma evolução até hoje, mas ainda tem uma parcela, por

exemplo, o pessoal que dançava do jeito antigo, que já tem o seus 50, 60 anos dificilmente vai ter corporal pra fazer essa dança mais moderna, porque é muito laço, a menina tem que ter uma elasticidade muito boa. Às vezes tem umas coisas que são meio que coreografadas, você só dança com aquela galera que aprendeu com aquele professor, então o samba-rock moderno tem determinados passos que são muito mais rápidos. (Moskito, entrevista concedida em 16.05.2017)

Na ocasião de meu encontro com o professor Moskito, disse a ele que havia visto um post no Facebook de samba-rock em que o casal dançava muito rápido, enfatizando demasiadamente giros, trançados e laços, cujo ponto alto daquela dança foi quando o casal se separou e ambos os dançarinos faziam os movimentos dos braços, representando os enlaces, de forma isolada. Nunca presenciei este tipo de dança nos bailes que venho observando para a realização desta investigação. Ao que Moskito me esclareceu da seguinte maneira:

Esse lance do pessoal dançar distante, sem as mãos, eu na realidade fui um dos que identificou um primeiro cara fazendo isso. Mas assim, ele não fez pra se mostrar. Ele tinha um problema. Ele tinha 10 centímetros a menos na perna. Então ele era deficiente e aí ele foi dançar num campeonato de samba-rock em Barueri, na época, e ele estava tão nervoso que começou a suar e a mão dele começou a escapar da mão da menina, como ele tinha problema na perna, então ele começou a...e como eles eram parceiros e dançavam a muito tempo tudo que ele fazia a menina ia na dele entendeu? Eles tinham uma sincronia legal. Foi a primeira vez...e aí eu comecei a usar isso em apresentações. Mas o primeiro cara que eu vi dançando solto não foi por uma forma de se apresentar, foi uma necessidade do momento. (Moskito, entrevista concedida em 16.05.2017)

Assim, a dança denominada samba-rock moderno tornou-se mais rápida, mais dinâmica a partir da década inicial do corrente século, com a execução de passos complexos, muitos enlaces e trançados de braços que exigem muito dos corpos dos dançarinos. Porém, para haver essa alteração na dança, foi preciso ocorrer também uma significativa transformação no andamento das músicas, pois as músicas antigas têm os *bpm*s mais baixos, o que as tornam lentas para a execução desse novo estilo da dança. É nesse interregno que entram os DJs, que passam a produzir e a pesquisar músicas para serem difundidas nos bailes e as quais propiciem a execução desse estilo de dança.

Para concluir, a dança denominada samba-rock atravessou o tempo praticamente sendo dançada de forma inalterada. Sofreu algumas alterações em termos de andamento e aquisição de novos passos e trançado de braços, denotando uma evolução técnica, mas a sua base

estrutural de dois pra lá e dois pra cá com um tipo específico de requebrado do quadril, um balançar de corpo e jogada de pés, permaneceram. Habitualmente é bailada ao som de uma diversidade de gêneros musicais, como sempre, desde que as faixas das composições executadas para esse fim comportem um ritmo e batidas específicas. Dentro desse escopo, passaram a coabitar a mesma cena gêneros musicais que fundamentam o samba-rock a partir de aquiescência de certas composições nacionais e internacionais. Fundamentalmente, é uma manifestação cultural produzida e consolidada pela população negra de baixa renda paulistana que surgiu, espontaneamente nos bailes nostalgia e se proliferou pelo território urbano tornando-se Patrimônio Imaterial da cidade de São Paulo.

4.5.1 - A musicalidade do samba-rock moderno

Em termos musicais, pode-se dizer que o samba-rock moderno flerta com as tendências da música eletrônica contemporânea. A produção dessa música é feita fundamentalmente por DJs, profissionais que são simultaneamente discotecários, pesquisadores musicais e produtores no campo da música eletrônica contemporânea. Como dito em alguns parágrafos atrás, tais músicas são feitas tanto em estúdios de gravação profissionais quanto nos caseiros (*Home Studio*), num processo de recortar e colar ao infinito, normalmente possibilitado pelas novas tecnologias da informação, como computadores, *softwares* e *VSTs*⁴⁵, também conhecidos nos arredores da cultura do DJ como instrumentos virtuais. Grosso modo, são programas modernos de computadores e emuladores de som, que imitam a perfeição os instrumentos musicais reais. Sempre lembrando que essas faixas musicais são músicas gravadas e destinadas para difusão nessas ambiências festivas, que podem ser em salões de festas e recreações, boates ou *night clubs*, etc., desde que o espaço comporte uma pista destinada para a prática da dança.

A quase totalidade das produções destinadas ao gênero “samba-rock moderno” não é exclusiva, pois em alguma medida são faixas remixadas. Para quem nunca ouviu o termo, um remix refere-se a uma composição musical original qualquer retrabalhada, portanto modificada, momento no qual adquire outras características estéticas, porém preservando a essência da canção original. Esta música sofre uma série de alterações nos timbres, arranjos, andamento,

⁴⁵ VST é uma sigla para Virtual Studio Technology. É uma interface computacional criada pela empresa *Steinberg* em 1996. Quando acrescentada da vogal (i) no final, se refere especificamente em emular o som de instrumentos musicais reais, tais como sintetizadores, guitarras, baixos, baterias, instrumentos de sopro, como saxofone, trompete, trombone, Flugelhorn, etc. (fonte: www.alataj.com.br/dicas-de-producao/o-que-e-vst-e-vsti. Acessado em 12.07.2017).

vocais, etc., como forma de atualização. Esta modificação normalmente é feita para que tal ou qual faixa musical funcione na pista de dança de um determinado tipo de baile e para um tipo de pista específico. Normalmente essas produções obedecem a um tipo de segmentação musical, para ser difundida na cena que lhe diz respeito. Faz-se um remix de uma música em gênero *house*, por exemplo, para ser executada numa pista destinada a difusão desse subgênero musical, e assim sucessivamente. Uma faixa musical qualquer pode ser remixada ao infinito, pois depende significativamente da criatividade do DJ produtor. Grosso modo, é uma faixa musical modificada pelo próprio compositor e mesmo por outra pessoa. Nada mais é que uma música alterada, transformada, e na pior das hipóteses “decomposta” e recriada. Transforma-se uma música que foi sucesso no passado, vestindo-a com outra roupagem. Em outras palavras, com outras batidas e arranjos, inserção de novos elementos, distorções, além de alterações no andamento (velocidade) e vocais quando vem ao caso, transformando-a, às vezes, num outro gênero ou subgênero musical.

Boa parte das produções do samba-rock moderno se encaixa nesta categorização. Outras são originárias de produções de bandas musicais que inserem elementos eletrônicos em suas composições. Nesta linha, podemos aqui citar a banda inglesa Incógnito, com a faixa “*Barumba*”, e a banda Hardage, com a faixa *Beautiful day* (com participação de Jocelyn Brown), que forneceram essas músicas para as pistas de dança dos bailes do gênero nostalgia na linha do “moderno”. Na cena desses bailes, os nativos classificam e conhecem essas produções também como “Bossa”. O andamento dessas novas músicas é acelerado, cujas batidas eletrônicas soam de um modo bastante intenso que às vezes lembram as batucadas. Nota-se que nessas composições marcadas por “recombinações” ocorre alteração de ritmo, como especificado anteriormente, devido à elevação das *BPMs*⁴⁶. De certo modo, são músicas binárias, porque se inserem dentro de um subgênero musical, mas às vezes é recepcionada por outro ou outros. Como no caso da música do grupo inglês Incógnito, um *acid jazz*⁴⁷ que é

⁴⁶ Forma abreviada de “batidas por minuto”. Esta classificação se refere ao aumento ou a diminuição da velocidade (andamento) da música. Quanto mais alto o *bpm*, mais rápido é o ritmo da composição e vice-versa.

⁴⁷ O *acid jazz* é um subgênero musical do arquigênero *jazz* e recebe esta alcunha por flertar com tendências da eletrônica, e da música negra moderna, tais como o soul, o funk, o R&B e o rap, descrevendo certas fusões. Surgiu na cena inglesa de meados para o fim dos anos 1980. É um jazz com uma roupagem mais urbana e moderna, condizentes com as tendências da época de seu surgimento. Busca enfatizar o groove, com predominância do baixo e da bateria. É também conhecido como Club Jazz, um gênero que combina todos os elementos anteriormente citados mais a música disco com batidas loop. Dentre os principais expoentes do gênero estão Jamiroquai; The Brand New Heavies, The James Taylor Quartet, Galliano e Gorduroy. (Fonte: <http://monkeybuzz.com.br/artigos/4844/acid-jazz-quando-o-standard-vira-urbano/>, acessado em 12.07.2017.).

recepcionado por um grupo no Brasil como samba-rock moderno, e algumas músicas de Jamiroquai que foram remixadas para soar nas pistas desses bailes como samba-rock moderno.

Tomando como base o depoimento obtido em forma de entrevista de DJ Loo, (Robson Luis, 49 anos), integrante da equipe Green Express, produtora e organizadora do baile Nostalgia Moderna e DJ residente dessa festa a mais de dezessete anos, tentei compreender a emergência desse novo fenômeno e como ele se consolidou na cena dos bailes que se inserem no campo do “moderno”. Segundo o DJ Loo, ele foi um dos DJs precursores a tocar esse tipo de música nos bailes. O seu interesse e gosto pelo samba-rock se deu por influência de seu tio em meados da década de 1980, portanto, inicialmente por influência familiar. Seu tio lhe presenteou com o seu acervo musical próprio após se casar e abandonar a carreira de DJ. Esta discografia era composta apenas de trilhas sonoras classificadas pelos nativos da cena de samba-rock. Na ocasião, ainda jovem, Loo afirma que gostava somente de balanços (os gêneros da *black music*, tais como soul-funk-rap-R&B), e desde então passou a nutrir um gosto especial também pela sonoridade nomeada na cena paulistana de samba-rock. Quando mergulhou a fundo na carreira de DJ, atuando profissionalmente, acreditava que a cena, pelo menos em termos de difusão musical, estava carente de inovação. As músicas antigas de samba-rock não permitiam a mixagem entre as faixas musicais executadas nessas pistas de dança, ou seja, a mescla de músicas diferentes que soassem em ritmo contínuo, sem intervalos ou silêncios nas trocas. A respeito de tocar novas faixas nas pistas das festas de samba-rock, Loo nos fornece a seguinte imagem:

Em dois mil eu comecei a tocar numa casa chamada Green Express e essa casa só tocava o samba-rock tradicional, que todo mundo conhece e tal. E pelo fato de também fazer parte de um grupo de rap chamado RZO, na época, eu tinha dificuldade de mixar os samba-rocks tradicionais, porque gosto de tocar mixando. Eu tinha essa dificuldade porque os samba-rocks tradicionais não são muito compassados, eles são meio tocados na mão. Eles não têm assim um compasso, uma batida forte [e constante e exata], então eu tinha dificuldade de mixar essas músicas. Então, quando comecei tocar nessa casa chamada Green Express, comecei a fazer uma pesquisa de músicas [diferentes, atuais] que também poderiam ser acopladas a festa e que também poderiam ser dançadas pelo público como samba-rock. Aí eu comecei a descobrir algumas músicas. Descobri algumas com batidas fortes e compassadas, com até, como eu poderia falar, como se fossem batidas eletrônicas. E essas músicas eram mais fáceis de ser mixadas e eu comecei a tocar um material mais nesse estilo, por ser um material mais compassado, pelo fato de ser um material mais fácil de mixar. Quando eu comecei a tocar essas músicas, comecei a reparar que as pessoas que dançavam as

músicas antigas começaram a dançar essas [novas] músicas, que eram mais compassadas, [de forma] um pouco diferente. A maneira de dançar também começou a se modificar. Eles também começaram a colocar um compasso a mais na dança. Eu poderia até falar como se fosse assim, como se fosse à fusão do samba-rock tradicional com o *break*⁴⁸, porque, ficou o estilo de dança tradicional só que mais robotizado, eles faziam, tipo assim, o compasso da batida do bumbo e da caixa era como se fosse o compasso do ciclo do pé onde se faz o tal do “dois pra lá e dois pra cá”. Então eles começaram a se compassar mais como se fosse *break*. Então eu comecei a perceber que a dança também estava se transformando, não era só a música que estava sendo colocada no momento, que era uma música diferente do tradicional, então essas músicas começaram, é essas músicas, as modernas, começaram a modificar o estilo de [se bailar a] dança. Porque as pessoas começaram a dançar diferente. Quando você lança um estilo diferente, uma música diferente, tudo é se dado um nome. Que nem o samba-rock, já foi chamado de rock-samba, aí depois ele foi intitulado samba-rock, já se mudou o nome. Quando se começou a tocar essas músicas compassadas era natural que também teria que se dar um nome a isso, porque era diferente do [estilo] tradicional. Então eu lembro muito bem no Green, que foi um dos lugares precursores dessa nova geração, desse novo estilo. Eu lembro que a gente começou a chamar de “samba-rock moderno”, porque era uma coisa que era diferente, e esse tal de moderno, moderno, moderno. Muitos professores que hoje são reconhecidos na cena do samba-rock chegavam, iam no Green Moskitto, vários amigos meus, vários deles. [e pediam] Ei Loo vai tocar aquele moderno? O samba-rock moderno. E nessa brincadeira foi intitulado o tal do samba-rock moderno, que para mim, musicalmente chamo de “nostalgia moderna”. Eu chamo de nostalgia moderna, porque toco um estilo musical que não é o tradicional. Então chamo de nostalgia moderna porque é o que? É a nostalgia só que com uma batida um pouco mais compassada um pouco mais forte. Então eu musicalmente chamo de nostalgia moderna, mas o pessoal no natural, no tradicional, chama de samba-rock moderno, porque samba-rock é o estilo da dança. Então é dessa maneira que foi intitulado, então é isso daí. Foi à necessidade de você ter músicas boas de mixar, porque as músicas eram totalmente suingadas, não eram compassadas, então você tinha essa dificuldade. Então, a gente, nós, os DJs, começávamos descobrir músicas mais compassadas e com essa mudança musical que se tornou nos bailes, a dança também se tornou diferente, então ela se tornou samba-rock moderno, porque é natural que tudo que tenha uma evolução existe um subtítulo de nome, então se intitulou o tal do samba-rock moderno. (DJ Loo, entrevista concedida em 23.05.2017)

⁴⁸ Estilo de dança típico da cultura do Hip-Hop. É normalmente praticada por *b-boys* e *b-girls* em pistas de danças de *night clubs* em festas oriundas desse gênero musical, ou ainda nas ruas ou em qualquer espaço que tenha um piso liso que se ofereça para a sua prática.

Por meio do depoimento acima, podemos perceber que o samba-rock moderno, tanto nas vertentes dança e música, parece ter vindo para ficar. Tanto a música quanto a dança entrou no espectro de gosto dos jovens apreciadores do gênero, principalmente. Muito por conta dos passos frenéticos da dança e das batidas intensas provocadas pelas baterias eletrônicas (*drums machines*). Esta, em linhas gerais, é a estrutura definidora do samba-rock moderno. Em termos musicais, este subgênero é influenciado pelas batidas oriundas dos aparatos eletrônicos contemporâneos, e na dança pela intensidade dos movimentos e complexificação dos passos em execução, às vezes privilegiando o improviso. Entretanto, a ocupação de um espaço na cena dos bailes nostalgia por essa nova sonoridade não está sendo tão tranquila quanto se imagina. Alguns DJs, principalmente os mais antigos da cena, observam esse movimento com reservas. Numa conversa informal que travei com os DJs Tony Hits e Gringo, ambos concordaram que esta nova sonoridade não é samba-rock. Gringo chegou a afirmar que essa musicalidade é um subgênero da *e-music*. Na ocasião chegou a afirmar o que segue, tendo a concordância de Tony Hits que participava da conversa: “Pra mim, essa música não é samba-rock. Samba-rock são as músicas antigas. Pra falar a verdade, eu nem sei por que o povo dança isso aí. Parece *drum n’ bass*, tá mais pra *drum n’ bass*”. Ao que emendei: “Acho que os DJs tocam porque as pessoas gostam, e por gostar dançam. Se as pessoas não gostassem, se não dançassem, muito provavelmente os DJs não iriam tocá-las por perceber a recusa do público”, ao que Gringo concordou comigo com um aceno de cabeça.

Apesar desse aspecto da presença do samba-rock moderno na cena, não há ainda a existência de festas que se edifiquem exclusivamente sob a égide da difusão desse gênero. Na atualidade, as festas menos tradicionais, como a festa Nostalgia Moderna do grupo Green Express, difundem essas músicas intercaladas com as antigas em igual proporção, de modo que há uma mescla desses estilos no baile, apesar de já haver algum movimento no interior da cena de se realizar festas com a difusão exclusiva enfatizando o referido estilo. DJ Loo, assim, descreve tal perspectiva:

O Green Express, por ser uma casa tradicional de samba-rock, não pode deixar de tocar o [estilo] tradicional. Então o Green, eu posso falar, hoje é 50% [para cada estilo]. É uma casa que nós estamos desde 2000, há dezessete anos fazendo toda sexta-feira e eu não posso negar as minhas raízes, então você chega lá curtindo desde o samba-rock, musicalmente falando, das músicas dos anos 50 até as de 2017, porque não tem como a gente separar o Green em si. Algumas casas separam, tem algumas

equipes em São Paulo que separam, que preferem tocar mais o moderno, até pelo fato deles quererem ter um público mais jovem e tem casas também que preferem tocar mais o tradicional, pelo fato deles quererem ter um público mais da jovem-guarda. Mas o Green não, o Green em si, a casa em si, a gente toca um pouquinho de tudo, você vai lá e você vai ouvir desde [músicas] dos anos 50 até 2017. (DJ Loo, entrevista concedida em 23.05.2017)

Apesar dessas dissonâncias, com distanciamentos e aproximações, o fato é que o baile nostalgia e seu filho pródigo, o samba-rock, seguem o seu rumo na cena dos bailes *blacks* paulistanos. Apesar das dificuldades impostas pelos fluxos, correntes e contracorrentes da era da globalização, esta cena que envolve os bailes e esse estilo de dança continua efervescente e significativa, devido ao crescente reconhecimento do samba-rock não apenas como estilo de dança ou música, mas como um movimento cultural de amplitude. Em que pese tais fatos, e conforme enfatizado por Macedo (2004), o imbricamento do fenômeno com as festas evidencia a busca por excitação no lazer, cujo intuito reside na ânsia em se atingir sensações, emoções e certos sentimentos pautados no prazer do estar junto à toa principalmente (Elias & Donning). Ademais, o baile nostalgia em si fomenta a estruturação de toda uma cena festivo-cultural de fundo musical, articulada em torno dos bailes, principalmente daqueles do gênero nostalgia, inventados ao final dos anos 50 do século passado. Estes, por sua vez, acabaram criando algo peculiar e inerente à experiência dos afro-paulistanos na cidade de São Paulo, delineando traços de uma cultura pautada na etnicidade. Tomando de empréstimo a afirmação de Macedo (2004), tais discursos, amparados num mito de origem e mais que opositores, ecoam como complementares. Não se excluem e tampouco se anulam. Ambos fazem sentido para os atores envolvidos no processo, tanto para os produtores quanto para os frequentadores desses espaços de sociabilidade e de lazer, os seus aficionados. Embora a incursão etnográfica tenha nos possibilitado perceber tais distinções em relação ao samba-rock e sua cena em território paulistano, há que se dizer igualmente que o fenômeno é um, dentre outros, importante artefato da cultura e da sociabilidade dos afro-paulistanos e afro-paulistas, tendo se tornado, ao longo dos últimos 50 anos, um símbolo cultural de relevância no interior de uma cena que descreve tanto o circuito quanto a cena musical *black* no território paulistano, como observou o autor acima citado, composto por festas, lojas de discos, salões de cabeleireiros, bares, casas noturnas, dentre outros, sendo fruto da experiência da comunidade negra nesse território urbano desde o início do século passado, apesar deste estudo não ter se projetado tão distante assim. Para concluir, no final do capítulo forneço uma pequena *playlist* do aludido gênero musical nas suas variantes tradicional e moderna, bem como numa divisão entre nacional e internacional, para

que o leitor tome um mínimo de conhecimento a respeito da complexidade da composição deste pretenso gênero musical, bem como sites e comunidades nas redes sociais destinadas ao estilo.

4.6 - Samba-rock: patrimônio cultural e imaterial de São Paulo

O objetivo deste tópico está calcado na intenção de efetuar uma abordagem, mesmo que sucinta, sobre o do processo que concebeu o samba-rock como patrimônio cultural e imaterial da cidade de São Paulo. O trâmite da documentação ocorreu rapidamente se considerarmos os procedimentos legais da burocracia brasileira: toda tramitação durou algo em torno de quatro meses. A solicitação foi encaminhada pelo titular da Secretaria da Igualdade Racial ao CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo), órgão municipal responsável pela salvaguarda do patrimônio cultural paulistano, no mês de junho de 2016, e foi deferida cinco meses após, ou seja, em novembro do mesmo ano⁴⁹. Portanto, em um momento em que a presente investigação se encontrava em pleno andamento e relativamente avançada.

Vale destacar que não temos condições de afirmar aqui sobre as reais intenções e motivações daqueles que perpetraram a solicitação (mercadológicas ou puramente culturais), geradora do processo. O fato digno de nota, cujas informações foram levantadas nos trabalhos de campo através de diálogos informais com interlocutores da pesquisa, refere-se à constatação de que existem atores envolvidos no processo que redundou tal solicitação, e todos eles estão situados do lado de fora do universo dos bailes. De posse de tal informação, verificamos a abertura de um leque de possibilidades e dentro do qual os interesses em jogo podem ser dos mais diversos. Talvez no futuro este acontecimento venha a merecer uma investigação detalhada, visando alcançar uma melhor compreensão a respeito dos múltiplos interesses que motivaram o desejo de reconhecimento pelo Estado deste fenômeno cultural vinculado à comunidade negra da cidade em questão.

Numa entrevista realizada com Jorge Yoshida Filho, arquiteto e dançarino, um dos protagonistas da solicitação junto ao CONPRESP, coletei informações detalhadas sobre o modo como ocorreu a referida solicitação. Na ocasião, o interlocutor me informou que a iniciativa partiu de um coletivo de base horizontal formado por algumas pessoas frequentadoras de aulas

⁴⁹ O processo foi incluído nos registros do referido órgão municipal (CONPRESP) através do requerimento nº 108783/2016 que, por sua vez, tramitou até o seu deferimento em Reunião Ordinária realizada em 11.11.2016 sob o nº 2016/0241.941-4, cuja resolução foi publicada no Diário Oficial da Cidade no dia 23 desse mesmo ano sob o nº 32.

de dança em escolas e academias, notórios amantes do samba-rock. Com o passar do tempo, se juntaram a elas DJs, músicos, dançarinos profissionais, e até mesmo alguns antigos organizadores de bailes. A ideia inicial surgiu no ano de 2010 através de um bate-papo informal travado por um grupo de amigos, dentre os quais se encontravam um músico e dois dançarinos. Neste diálogo, surgiu a informação de que o funk carioca gozava do *status* de patrimônio imaterial e cultural da cidade do Rio de Janeiro, causando surpresa nos membros do grupo pelo simples fato de o samba-rock não gozar desta condição em São Paulo, inclusive por ser mais antigo (por volta de 60 anos).

A partir desta constatação, surgiu o desejo, por parte dos atores em questão, em tornar o samba-rock patrimônio cultural da cidade de São Paulo. Aos seus olhos, e pelo fato de ser bastante antigo na cena dos bailes, o fenômeno em questão já estava totalmente integrado na vida cultural da cidade e continuava sendo exaustivamente praticada por um grupo social específico há mais de cinquenta anos. Esse fenômeno, do ponto de vista desses atores, tem forte identidade com a cidade, pensado como um movimento cultural tipicamente local. Desde então, o grupo se dedicou ao levantamento e à coleta de documentação com o objetivo de mapear o samba-rock e ao mesmo tempo fundamentar o pedido numa base consistente de dados para encaminhamento junto aos órgãos competentes. A esse respeito, Jorge Yoshida Filho destaca que:

Por volta do ano de 2010 mais ou menos, não tenho muito bem preciso a data, numa das festas que tinha naquele momento de samba-rock e a qual eu frequentava, estávamos reunidos eu, o Marco Matolli (líder da banda Clube do Balanço) e o Júnior, que é o líder do coletivo samba-rock na veia. A gente estava conversando amenidades e naquele momento surgiu o assunto de que o funk carioca havia se tornado patrimônio cultural do Rio de Janeiro. Aí pintou a conversa de que se o funk havia conseguido ser patrimônio, o samba-rock também conseguiria. A partir daí, surgiu essa ideia. Depois disso, comecei pesquisar as possibilidades reais de implementação desta ideia do samba-rock se tornar patrimônio cultural da cidade de São Paulo (Jorge Yoshida Filho. Entrevista concedida em 16.08.2017).

Após esse *insight* inicial, o referido grupo lançou-se na busca de material para fundamentação e encaminhamento da referida solicitação. Os passos iniciais se deram no sentido tanto de consulta as leis que versam sobre o tema, quanto à busca de sugestões e orientações junto a especialistas da área jurídica para respaldar legalmente o encaminhamento burocrático do pedido. Além disso, os procedimentos adotados visaram um melhor entendimento daquilo que se constitui um patrimônio cultural e imaterial. Portanto, se o samba-

rock como movimento cultural se enquadraria na definição da lei para poder ser registrado como patrimônio imaterial.

O interlocutor da citação acima na ocasião enfatizou a existência de distinção entre as definições de “tombamento” e de “registro”. Segundo ele, o primeiro termo destina-se ao enquadramento de imóveis históricos, visando salvaguardá-los dos processos desestabilizadores da modernidade, especificamente aqueles que se projetam sobre os espaços urbanos, promotores de transformações constantes na paisagem das cidades contemporâneas. Por sua vez, as manifestações culturais devem obter um “registro” como patrimônio imaterial, para adquirir a mesma prerrogativa de salvaguarda e preservação por parte dos poderes e órgãos do Estado. Através da pesquisa e do exame do material coletado, o aludido grupo descobriu que na esfera federal não seria possível o registro do fenômeno, notadamente por conta de seu tempo de existência ser inferior a 70 anos de existência, período necessário para tal reconhecimento.

No processo de levantamento de dados e consulta às leis, constatou-se a possibilidade de registro na esfera municipal. Contudo, na época em que começaram a pesquisa, ainda não havia sido regulamentada a matéria e sua especificidade nas formas da lei. O processo acionado pelo grupo para a coleta de dados levou em conta fotografias de bailes nostalgia da década de 1960, onde se procurou privilegiar imagens de casais executando os passos da dança samb-rock. Além disso, procuraram coletar tudo que dizia respeito aos bailes e a essa dança. Desde “circulares” a matérias jornalísticas a esse respeito. Segundo o interlocutor, ouve bastante dificuldade para se coletar material. Coletaram igualmente depoimentos de antigos e novos personagens da cena, tais como Seu Osvaldo (primeiro DJ brasileiro e inventor do baile mecânico) e Tony Hits (DJ e lojista de discos de vinil). Estes sujeitos levaram os interlocutores a outros sujeitos no sentido de dinamizar a coleta do material documental. Posteriormente, juntaram ao material coletado alguns trabalhos acadêmicos, conseguidos por meio de levantamentos feitos na internet. Constataram a existência de apenas quatro trabalhos: um TCC; um artigo, uma dissertação e um trabalho final de disciplina acadêmica. No *Youtube* constataram a existência de alguns documentários e nada mais. Tiveram dificuldade, inclusive, para cessão imagens iconográficas dos bailes de outrora.

Assim, quem então efetivamente iniciou o processo foi esse grupo formado por Jorge Yoshida Filho, Marco Matolli e Júnior. Posteriormente agregaram-se a ele outros atores, como Tony Hits, alguns baileiros, funcionários do Gabinete do deputado Netinho de Paula, dançarinos, DJs, dentre outros. A Associação dos Produtores de Eventos do Estado de São

Paulo (APEESP) concedeu um apoio no sentido de fornecer informações orais a respeito dos antigos bailes através do depoimento de William Santiago, seu presidente. O grupo estabeleceu igualmente uma parceria com a extinta Secretaria da Igualdade Racial para dinamizar o pedido. O Secretário encampou a ideia. A referida secretaria organizou todo o material e o encaminhou ao CONPRESP para análise e deferimento. Esta secretaria destacou ainda que o projeto foi muito bem documentado, portanto fundamentado para análise e deferimento, servindo de exemplo para processos futuros. No apagar das luzes da gestão do Prefeito Fernando Haddad, toda a documentação foi aprovada e com isso foi concedido o registro do samba-rock como patrimônio cultural imaterial. O caminho percorrido pelos atores para a aprovação do processo foi esse.

A motivação do grupo residiu no desejo de preservar a cultura salvaguardando-a sob as asas de um órgão com poderes concedidos pelo Estado, especificamente situado na esfera municipal. A ideia central foi a de preservação, uma vez que por meio dessa se atinge um maior reconhecimento, haja vista que o estado pode desenvolver políticas públicas nesse sentido. Lembrando que o samba-rock é uma dança típica dos afro-paulistanos e inventada e gestada dentro dos bailes nostalgia desde sempre.

4.6.1 - Os autos

Todo o processo contém aproximadamente 338 folhas, numeradas e rubricadas, apresentando o seguinte material: requerimento; despachos diversos (de ofícios a resoluções, além de memorandos e deliberações de sociólogos a funcionários do órgão); lista de apoiadores nomeados e separados por segmento (Escolas de dança, professores, dançarinos e coletivos, bandas, músicos, DJs e discotecários, baileiros e produtores de eventos, bares e casas de espetáculos, veículos de mídia [websites, rádio, etc.], órgãos públicos, ONGs, grêmios recreativos, figuras públicas e personalidades negras). Acompanha farta iconografia. Por meio de toda a documentação apresentada, percebe-se que o objetivo dos idealizadores foi o de fundamentar a solicitação, descrevendo o fenômeno desde o seu surgimento, ocorrido no final dos anos 1950, à atualidade por meio de imagens com legendas e alguns textos explicativos. Há ainda anexados ao processo alguns trabalhos acadêmicos desenvolvidos sobre o tema, os quais descrevem o fenômeno e simultaneamente enfatizam o aumento de interesse tanto do público quanto da academia para a manifestação cultural, visando legitimar a solicitação por meio de comprovação através da apresentação de farta prova documental demonstrando a existência e longevidade do fenômeno.

Todo o material apresentado junto ao referido órgão municipal compõe um rico acervo histórico. Nele consta significativa quantidade de reproduções iconográficas de bailes antigos, especificamente da década de 1960, momento de desenvolvimento e afirmação da dança na cena dos bailes. Verifica-se que estas imagens privilegiam a execução da dança. Nelas podemos constatar casais executando os passos da dança hoje denominada samba-rock já se manifestando naquele período, comprovando a sua longevidade; fotocópias de “circulares” como elementos de divulgação das reuniões dançantes; imagens do precursor Sr. Osvaldo com sua Orquestra Invisível e seus equipamentos de áudio. Em relação às investigações acadêmicas, estas compõem um leque restrito de trabalhos a respeito do tema. Foram juntados ao processo os trabalhos de Vagner Rodrigues (Dissertação de mestrado, 2006), Luciana Oliveira (Artigo, 2007); Calixto Junior (Trabalho de disciplina acadêmica, 2013) e Elisa C. Brito (TCC, 2013).

Os autores impetraram tal processo devido à necessidade de tornar o samba-rock ainda mais conhecido na cidade e ao mesmo tempo salvaguardá-lo como cultura sob a égide do Estado. Implícito a isso reside o desejo de certos atores de ampliar o seu consumo para além do grupo social em que se originou. Nesse sentido, esses sujeitos entendem que o fenômeno deve se disseminar para outros espaços da cidade, hoje restrito ao baile nostalgia. Contudo, o processo deveria passar pela questão do “reconhecimento”, havendo, para tanto, a necessidade da chancela do poder público. E um ponto de vista que legitima esse discurso reside no fato de o samba-rock, ainda hoje, estar imerso num processo de guetização devido a sua vinculação quase exclusiva com os afrodescendentes e em consequência estreita identificação nutrida com os bailes *blacks* do gênero “nostalgia”. A ideia de associar esta manifestação cultural ao nome da cidade é uma espécie de reconhecimento no qual o poder público pode vir a se tornar um parceiro importante no fomento de políticas públicas voltadas para a difusão desta cultura na cidade, uma vez que a ideia central dos idealizadores do projeto está em estabelecer relações que se estendam para além dos bailes nostalgia, como afirmado anteriormente. Além disso, gera-se uma economia a gravitar em torno desse fenômeno cultural, uma vez que se abre para a possibilidade real de consumo pelas classes médias locais, dinamizando uma produção cultural local que se estende para além dos bailes. Deste modo, além de mobilizar e fazer circular recursos financeiros propicia o aumento da visibilidade social deste fenômeno cultural dos afrodescendentes paulistanos.

Em face disso, alguns grupos estabelecidos às margens da cena dos bailes vêm realizando eventos em escolas de dança, academias e locais públicos, como praças, parques, e ruas, realizando festas e encontros distintos dos bailes nostalgia. Desde o início do ano de 2016

existe um projeto que leva o samba-rock para a avenida Paulista uma vez por mês, momento em que é possível se deparar com várias dezenas de casais dançando ao ar livre, tal qual uma festa *open air* de música eletrônica. Ademais, grupos distintos de dançarinos ligados a escolas de dança e academia promovem concursos da dança nesses locais. Há casos inclusive que realizam alguns bailes em casas noturnas, os quais são divulgados apenas no circuito dessas entidades. Um desses bailes denomina-se “baile das antigas”, sendo realizado uma vez por mês numa casa noturna na Vila Madalena, segundo o dançarino e professor de dança Mosquito. A seguir forneço uma relação de músicas definidas como samba-rock, executadas nos bailes nostalgia da atualidade.

Playlist dos bailes nostalgia

SAMBA-ROCK TRADICIONAL (OU DAS ANTIGAS) NACIONAL

1. Paulinho Boca de Cantor - Vestido de Prata*
2. Cléo Galante – Ah se eu soubesse / Você Vai Ver Que Eu Tenho Razão*
3. Sonia Santos – Poema Rítmico do malandro (Balanço Do Crioulo*)
4. Orlandivo – Boogie Woogie Na Favela / Chavinha / Eu Vendo um Samba / Palladium*
5. Ed Lincoln – O Ganso*
6. Bolão e seus Roquetes – Rock do Bolão / Mindnigher*
7. Trio Mocotó – Não Adianta*
8. Gal Costa – Deus é o amor (1969)*
9. Juca Chaves – Take Me Back to Piauí
10. Trio Melodia – Cobra Má / Agente Secreto*
11. Franco – Rock Enredo / Rock do Rato / Black Samba*
12. Elizabeth Viana – Meu Guarda Chuva
13. Geovana – Amor dos Outros
14. Os Originais do Samba - Jogo Numerado / Buchicho / Na Subida do Morro / Falador Passa Mal*
15. Doris Monteiro – É isso aí
16. Silvio César – Beco Sem Saída / Falar é fácil
17. Erasmo Carlos – Estou Dez Anos Atrasado
18. Bebeto – Praia e sol / A Beleza é Você Menina / Segura a Nêga / Menina Carolina
19. Abílio Manoel – Luiza Manequim / Rosa Cor de Rosa
20. Claudete Soares – Eles Querem é amar / O Cravo Brigou Com a Rosa*
21. Noriel Vilela – Acocha Malungo / Saudosa Bahia
22. Jorge Ben – Queremos Guerra / Domingo 23 / O Telefone Tocou Novamente / O Namorado da Viúva / Domingaz / Katarina / Magnólia / Jesualda
23. Erlon Chaves – Carly & Carole
24. Marcos Valle – Os Grilos (Rock Samba Coisa Rara – 1970)

PLAYLIST SAMBA-ROCK TRADICIONAL (OU DAS ANTIGAS) INTERNACIONAL

1. Alhert - Sugar Lip's (Jazz Swing)
2. Alice - Cotton Candy (Jazz Swing)
3. Bert Kaempfert - African Bird
4. Bobby Mcclay - Heaven On Earth
5. Brenda Lee - Hallelujah / Weep, No more, My baby
6. Chubby Checker - Let's Twist Again
7. Clyde MC Phatter - Lover Please / Take A Step
8. Damita Jo - How I Know

9. David Sanborn - Hobbies
10. The Supremes - Floy Joy
11. Dion & The Belmont's - Rockin Apound The Christmas Tree / Ateenager In love
12. Donnie Elbert – Where Did Our Love Go*
13. Ed Kennedy – Mahna Mahna*
14. Fire – Hit The Road Jack*
15. Jackie Wilson – Il I Cant There You / That's Why
16. Jimmy Smith – Got My Mojo Workin*
17. John Handy – Hard Work*
18. Osibisa – Who's Got The Puppet*
19. Paul McCartney – Check My Machine*
20. Ray Charles – Hit The Road Jack*

Samba-rock Moderno (remixados)

1. DJ Loo – Horácio Vegas / Samba-rock_rock-bossa
2. Tatto Martins – Isso é Samba-rock
3. Suonho – Mas Que Nada
4. DJ Mário – Soul Bossa Nova
5. Sambarockano – Samba-rock Remix II
6. Shantisan – Bring Back The Bossa Rock
7. Grandmaster Duda – Bossa
8. Adauto Dhemix – Bossa da mulherada / And Getz / Bonus Bossa /Double Barrel / Is The Captain
Speakins – São Paulo II / Mr. Soul and SWV / Spiritual South
9. DJ Marcelo Studio – Try Again feat. Aaliyah
10. Skeewiff Love Power – Soul Bossa Nova

Samba-rock Moderno (Faixas de bandas musicais)

1. Incognito – Barumba / Everyday / Stone Cold Heart
2. Hardage – Beautifull day
3. D'Influence – Running Away
4. De Phazz – Godsdog / Jeunesse Dorée
5. Aloe Black – Finda Your Way
6. Bebo Best The Superlounge – Oh Jeje / Soul Bossa Nova
7. Brigitte – Much Too Much
8. Montefiori – Agua de Beber / One Note Samba / Bar Rumba
9. Nicola Conte – Bossa Per Due* / Tema I Hi Fi
10. Clube de Belugas – Mambo Italiano feat. Dean Martin

Samba Rock Nacional (atual – bandas)

1. Clube do Balanço – Preta Rara / Saudades da Preta / Tequila / Zula
2. Copa 7 – Sabadá
3. Frank Frank – Tô Atrasado Meu (Remix)
4. Sandália de Prata – Gildete / Reza Forte / Sapato de Ouro / Tapa do Siri
5. Lino Krizz – Cê Num Sabe o Que Eu Sei
6. Rosália de Souza – Bossa 31
7. Sambasonics – A Beleza É Você Menina / Babulina / Quem Tem Tem
8. Toninho Crespo – Na Festa / No Pé Da Namorada
9. Rodrigo Leão – No Sono dos Vigias / Vira Lata
10. Vitrolla 70 – Preta Rara / Vitrolla 70 / No Que Vai Dar

VÍDEOS SOBRE SAMBA-ROCK

- Documentário: “**Mil Tretas, mil trutas**”, que faz parte do DVD do show de mesmo nome do grupo de rap Racionais MC's, produzido e lançado em 2006. O documentário está na sessão “extras” desse DVD.

Relata a história dos negros na capital paulista desde a metade do século XIX. Aborda o antes e o após a abolição da escravidão, a formação dos primeiros clubes negros e o surgimento dos bailes *blacks* e do samba-rock na capital paulista. Contém imagens de época da região central da cidade e de sua zona periférica, além de imagens de bailes *blacks* dos anos 1970 e 1980. Acesso pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=PcwbbxELISZc>.

- Documentário: **“Bailes: soul, samba-rock, hip hop e identidade negra em São Paulo”** (Quilomboje). Aborda a importância dos bailes na trajetória da comunidade negra em São Paulo. Trata do tema a partir de depoimentos de organizadores de bailes (baileiros), DJs e dançarinos. Contém imagens da dança nos bailes nostalgia contemporâneos. Acesso pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=RJ0w6DtpG-Y>
- Documentário: **“Maestro Invisível – A história do primeiro DJ”**. Este filme procura contar a história de Seu Osvaldo e sua Orquestra Invisível e sua influência para os bailes negros que se seguiram após o surgimento desse empreendimento na cena paulistana, e o modo como esse personagem foi “redescoberto” pela Jornalista Cláudia Assef, ao retratá-lo em seu livro “Todo DJ já sambou de 2003”. Acesso pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=QulTcEZSCAc>
- Documentário: **Samba-rock (partes 1 e 2)**. Filme realizado por alunos da Faculdade de Belas Artes em 2008. Coleta depoimentos de diversos personagens da cena do samba-rock paulistanos, entre músicos e dançarinos. Aborda tanto a música quanto a dança. links: https://www.youtube.com/watch?v=628OE_HZVU4
https://www.youtube.com/watch?v=OPCCHvE_jqw
- Documentário: **“Swing e Samba-rock”**. Filme produzido pela Banda Clube do Balanço. Feito com depoimentos de personagens da cena do samba-rock paulistano, notadamente músicos suíngue. Links: https://www.youtube.com/watch?v=KJE_SR5nL68
- Documentário: **Samba-rock Cultural (2013)**. Filme documentário que visa retratar a dança classificada de “Samba-rock moderno”. Depoimentos de fundadores do coletivo e imagens da dança. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=oNRUZwtv14U>
- Matéria de TV: **Reportagem sobre a cena do samba-rock em Porto Alegre**. Foi ao ar em 2011. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=pmJInPdGuW0>
- Documentário: **História do samba-rock – produzido por Inácio de Loiola (Moskito)**. Depoimentos de personagens da cena, como baileiros e produtores de eventos, sobre o tema. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=sKFIgMhCw2c>

Sites

1. Samba-rock na veia: www.sambarocknaveia.com.br
2. Samba-rock.org: <http://sambarock.org/>
3. Portal do samba-rock: www.sambarock.com.br
4. Relembrando os bons tempos: <http://relembrandosbonstempos.blogspot.com.br/>
5. Arquivo do samba-rock: <http://arquivodosambarock.blogspot.com.br/>
6. Na onda do samba-rock: <http://naondadosambarock1.blogspot.com.br/>

Considerações finais

O estudo que ora se encerra buscou compreender a cena musical-cultural dos bailes *blacks* do gênero nostalgia. O recorte da pesquisa foi o contexto urbano da cidade de São Paulo, cenário maior no qual se manifestam os processos sociais aqui analisados. A investigação foi desenvolvida por meio de procedimentos etnográficos, a partir dos quais a observação participante nos eventos assumiu papel central. A compreensão assinalada debruçou-se na análise das características gerais por eles apresentadas ao olhar do investigador, mediada pelo diálogo intenso com os interlocutores da pesquisa. No processo, procuramos dar destaque não só as semelhanças apresentadas pelos eventos etnografados, mas as diferenças que os perpassam, as quais, em certa medida, demarcam alguns processos hierarquizantes e na mesma proporção denotam práticas fundamentadas em certas reiteraões. Em alguma medida, estas festas dançantes fornecem significação para uma cultura negra disseminada na cidade, a qual tem na música e na dança os seus principais vetores. Esse tipo de festejo traz algumas características peculiares: apresenta traços de etnicidade e negritude; produz um tipo de aglutinação étnico-racial pautada num consumo musical específico; cria símbolos de etnicidade local e combina lazer com atividade econômica. Como enfatizou Magnani (1984), estabelece fronteiras entre o “nós” e o “eles”.

Para que fosse possível compreender esses eventos em seu âmago e seus mecanismos internos, tornou-se fulcral apreender as suas dinâmicas de forma abrangente. Foi necessário não só elaborar um ponto de vista tecido de perto e de dentro, mas igualmente descrever um pequeno desvio. Desse modo, voltamos o nosso olhar para o passado. Este aspecto adquiriu sentido e significação pelo fato de apresentar, ao olhar do pesquisador, o estabelecimento de conexões com um tempo tido como original. De certo modo, vimos que os bailes, em suma, se fundamentam a partir desse aspecto. Imersos nessa trama com o passado, ao longo dos anos, eles delinearam no espaço urbano paulistano uma cena cultural de cunho musical bastante efervescente, que tem na dança do samba-rock a sua maior expressão.

Na pesquisa de campo, tivemos a oportunidade de observar que, na maioria de seus espaços rituais, ocorre um flerte intenso com a tradição. Manifestando-se no presente, seus atores descrevem um movimento de retorno ao período de surgimento dos bailes, com o qual dialogam intensamente. Algo como “o mito do eterno retorno”. Dentro desta cena musical-cultural, nos dias atuais, a cidade de São Paulo é agraciada com uma quantidade significativa de eventos dessa natureza. Boa parte deles é realizada aos finais de semana, salvo raras exceções

quando são realizados às vésperas de feriado, sobretudo se o feriado é nas imediações do final de semana, tornando-o prolongado.

Em alguma medida, eles delineiam um amplo espectro de produção e fruição a partir da música e da dança. Sua especificidade reside na configuração de um amplo universo cultural ligado à produção da música negra local e estrangeira, sobretudo a estadunidense. O baile nostalgia é um tipo de evento peculiar dos tempos modernos. Assim como outros eventos do mesmo tipo, insere-se e desenvolve as suas atividades na esfera do lazer contemporâneo, combinando diversão com atividade econômica, orientada por um tipo de consumo musical determinado, aspecto que procuramos demonstrar ao longo da tese.

Este gênero festivo dançante continua mobilizando muitos afrodescendentes para os seus entornos festivos. Toda celebração dessa natureza traz a peculiaridade de movimentar uma quantidade significativa de apreciadores aos finais de semana. Num baile não muito cheio, chega a ter uma presença em torno de trezentos festeiros. Aliás, um baile com essa quantidade de pessoas, na maior parte dos casos, é considerado um fracasso, pois às vezes não cobre nem as despesas de produção. O grosso de seu público é formado por afrodescendentes adultos, situados numa faixa de idade que se estende para além dos 35 anos. De certo modo, este aspecto promove a instauração de uma unidade geracional. A forma de inserção desse público nos bailes não está mediada apenas pelo interesse comercial dos organizadores, mas principalmente pela relevância cultural angariada no meio negro e despertada por intermédio de uma dança específica que, em anos recentes, vem que se transformando também em gênero musical: o samba-rock.

A investigação mostrou que o samba-rock, na atualidade, vem se constituindo como um amplo movimento cultural paulistano para os afrodescendentes. Nos últimos anos, ele vem ultrapassando as fronteiras do baile nostalgia, seu berço e celeiro, e tem encontrado abrigo também em outros espaços sociais, como academias, escolas de dança, praças e vias públicas. Nesse sentido, o samba-rock não só se cristaliza como um importante marcador da identidade, mas como um importante símbolo cultural da etnicidade local. Ao mesmo tempo, mostra-se como um elemento definidor de uma prática cultural ligada exclusivamente aos bailes nostalgia, aos quais se originou.

Vale dizer, portanto, que esta investigação procurou abordar um vasto espectro inerente à produção e à fruição do baile nostalgia, fundamentalmente impulsionado pelo samba-rock. No contexto inerente a esses eventos estão imersos empresários, DJs, músicos, dançarinos,

professores de dança, vendedores de discos, *free-lancers*, cabeleireiros, vendedores de roupas e adereços diversos, etc., que, de certo modo, configuram um campo de análise que delinea um movimento pendular que se estabelece entre a produção das festas e a sua fruição pelos apreciadores, bem como destaca um tipo de difusão e consumo musical vinculado não só aos bailes, mas ao grupo social em referência.

Em certo sentido, no repertório musical dos bailes são predominantes os ritmos musicais negros nacionais e internacionais, sobretudo os estadunidenses. A exceção à regra fica por conta do samba-rock, em virtude de possuir uma cadência específica e com isso constituir-se como um gênero musical híbrido, nascido das mesclas rítmicas colocadas em curso nos anos 1960. Nesse sentido, podemos perceber que o baile do gênero nostalgia não se funda num tipo de difusão musical segmentada. Ao contrário, ele procura propagar gêneros musicais distintos e variados, que obedecem a um estilo musical determinado. Portanto, fundamenta um tipo de difusão pautada no diverso e no múltiplo.

Vale dizer, então, que estes bailes formam o recorte da investigação, cujas principais características e dinâmicas internas foram mais bem trabalhadas ao longo do texto que compõe o estudo. A princípio, este recorte e a opção metodológica adotada foram necessários para que pudéssemos identificar a configuração dessa cena festiva em São Paulo. Assim, privilegiamos os bailes, nesta investigação, no intuito de compreender as práticas executadas em suas adjacências festivas, bem como dar o destaque devido às relações sociais a eles vinculadas. Estas festividades possibilitam o estabelecimento de interações sociais face a face, por intermédio da música e da dança, e conformam uma comunidade imaginária fundada no afeto ou em práticas afetivas cujo reconhecimento identitário permeia o viés étnico-racial.

Por conta desses aspectos, e em razão de ter observado a execução de um conjunto de práticas e atividades repetitivas, o conceito de *performance* tornou-se particularmente relevante nesse estudo. No perímetro dos salões e nos locais destinados à pista de dança, observei, diversas vezes, um conjunto de movimentos, gestos, expressões, códigos, preferências estéticas sendo acionadas reiteradas vezes pelos atores sociais que os frequentam. Grande parte dos presentes, senão a sua totalidade, procura mostrar aos outros um leque de habilidades, para as quais é necessário o emprego de muito treino prévio, muito ensaio, não só com o dispêndio de energia física, mas, sobretudo, emocional. Este aspecto demonstra um tipo de encenação que é feita para si e para os outros, e na qual o ator, consciente ou inconscientemente, se coloca na

condição simultânea de ator e audiência (ou plateia). Além disso, essas práticas já estão incorporadas e, portanto, presentes nas consciências dos indivíduos que delas fazem uso.

Os bailes nostalgia, de um modo geral, apresentam muitas semelhanças, porém diferenças sutis. Em certo sentido, eles são muito parecidos entre si, desde a sua produção até a sua fruição. Desta forma, a questão central do estudo foi formulada, em relação ao projeto de pesquisa original, no sentido de enfatizar essas reiteraões, tanto do ponto de vista dos eventos, que vêm ocorrendo de forma contínua na cidade de São Paulo desde 1958, bem como das práticas e atividades levadas a cabo em seu entorno festivo. Segundo Schechner (2012), estes lugares emergem como espaços rituais nos quais se encenam um conjunto de práticas, configuradas por meio de porções de comportamentos restaurados, base da teoria da *performance*, utilizada nesta investigação. Assim, os atores sociais estão performando o tempo todo, trazendo à tona práticas forjadas na origem, descrevendo um movimento simultâneo de identidade e memória.

Desta maneira, o baile fornece a matéria prima não só para a afirmação reiterada dessas práticas baseadas no consumo musical, mas para a configuração da cena festiva assentada sob a égide do lazer noturno que a cidade oferece a seus cidadãos. O argumento sócio-histórico possibilitou-nos mostrar que esses eventos, ao democratizarem o acesso aos bailes, promoveram o acesso massivo dos afros-paulistanos ao lazer dançante e possibilitaram também uma inovação técnica com a associação de certos suportes midiáticos, como os aparelhos de som com a música gravada, promotores do reconhecimento em torno de um novo profissional: o DJ.

Como uma celebração festiva-dançante destinada a um público específico, há que se destacar que elas vêm passando por uma incisiva transformação na atualidade. Muitos DJs estão inserindo no repertório musical das festas novas músicas, provenientes da cultura da música eletrônica (*e.music*). Estas sonoridades são mais aceleradas e marcadas, com andamento veloz e marcação do bumbo saliente. Com isso, a cena dos bailes está sofrendo sutis transformações, chegando ao ponto de se produzir bailes distintos, formatados sobre a denominação de tradicional e moderno. Mesmo nos bailes tradicionais difundem-se algumas músicas modernas, em menor escala é verdade, por terem entrado no gosto do público. DJs antigos da cena não partilham desse gosto musical, por eles tidas como participantes dos gêneros da música eletrônica, como o *house* e o *tecno*. No fundo, eles têm um legado a transmitir e a defender. Indiferente a isso, os DJs mais jovens as difundem com bastante frequência, o que distancia

esse tipo de baile do compromisso com a tradição. Penso que essas mudanças são inevitáveis, pois fazem parte dos processos culturais contemporâneos. O fato produz certas tensões na cena, mas nada que não possa ser negociado e mediado para evitar chegar a um momento de crise aguda e de ruptura.

Na verdade, a sobrevivência do baile nostalgia está intimamente atrelada ao samba-rock. O grupo social em questão se mobiliza para frequentar essas festas especialmente porque elas são o espaço por excelência de manifestação e prática do samba-rock. Se, de um lado, como dito, temos a oferta de um tipo de serviço no lazer, de outro, instaura-se o universo da sociabilidade, da excitação, da busca pelo prazer no lazer aos finais de semana e na alegria de estar entre iguais. Este tipo de festa institui mundos em miniatura, de base afetual e criados num tempo fora do tempo regrado do cotidiano e marcado por papéis sociais determinados. Este mundo em miniatura, universo à parte, reivindica a assunção de certos saberes, delineados em práticas. É principalmente marcado por códigos identitários, como saber dançar, reconhecimento das músicas e seus respectivos gêneros, os quais são partilhados pelo grupo. Além disso, há de se estar familiarizado com esse ou aquele baile, realizado por esse ou aquele empresário, equipe, núcleo festivo ou projeto cultural, além do reconhecimento de seus pares, dentre outros, os quais possibilitam aos atores sociais descreverem encontros, desencontros e formas singulares de comunicação e reconhecimento. O contexto destaca a existência de uma cena cultural pautada na música, estabelecida sob a existência de um *continuum* de práticas, que são acionadas para a manutenção das atividades desses eventos no tempo e no espaço.

Por fim, a investigação que ganha corpo nesta tese não teve, em momento algum, a pretensão de esgotar o assunto. Elaboramos apenas um ponto de vista entre vários possíveis, o qual foi orientado no sentido de possibilitar a formulação de novas indagações sobre o objeto. Observamos e analisamos o fenômeno a partir de uma perspectiva quase teatral, onde levamos em conta as performances dos atores sociais que os frequentam objetivando compreender as práticas e os sentidos a elas conferidos. O baile nostalgia está imerso em um fluxo, que de certo modo impõe ritmos de mudança. Difícil prognosticar para onde caminha. A única certeza que temos é que esse modelo de reunião dançante afro-paulistana vai continuar fazendo a alegria dos afrodescendentes paulistanos ainda por um bom tempo, uma vez que não dá sinais de esgotamento.

Referências bibliográficas

- ANDREWS, George Reid. **Negros e brancos em São Paulo (1888 – 1988)**. Bauru, SP: EDUSC, 1998.
- ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- BACAL, Tatiana. **Música, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- BAHIANA, Ana Maria. Enlatando Black Rio. In **Nada Será como antes – MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, pp. 216-222.
- BARBOSA, Marcio & RIBEIRO, Esmeralda. **Bailes: soul, samba-rock, hip-hop e identidade em São Paulo**. São Paulo: Quilombhoje, 2007.
- BECKER, Howard S. **Trucos del ofício: como conducir su investigación en ciencias sociales**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- _____. **Truques da escrita: para começar e terminar teses, livros e artigos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- BOSI, Ecléa. **A pesquisa em memória social**. São Paulo: Revista de psicologia da USP nº 4, 1993, pp. 277-284.
- _____. **Halbwachs, ou a reconstrução do passado**. In Memória e sociedade. São Paulo: Companhia das letras, 1994, pp. 53-59.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BRITO, Elisa Cordeiro. **Resgate histórico do samba-rock e sua presença no cenário musical curitibano**. Trabalho de Conclusão de Curso ao Departamento de Comunicação Social para habilitação em Jornalismo da Universidade Positivo. Curitiba – PR, 2009.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 2003.
- CALDEIRA, Tereza Pires do Rio. Enclaves fortificados: erguendo muros e criando uma nova ordem privada. In **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 2000, pp. 257-300.

CALIXTO JÚNIOR, José Domingos. **A importância do samba-rock ser compreendido como movimento cultural**. Trabalho apresentado ao MIDCULT da Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo: outubro/2013.

CANDAU, Joël. **Antropologia da memória**. Lisboa, PT: Instituto Piaget, 2013.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura (org.). **Ritual e performance: 4 estudos clássicos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

CONCEIÇÃO, Fernando. **Conhecendo o público do Sambarylove**. In Revista USP, Dossiê Povo Negro 300 Anos, nº 28 (Dez/95-Fev/96), pp. 164-173.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: EDUEPA, 2009.

CZORDAS, Thomas J. Modos somáticos de atención. In **Cuerpos plurales: antropologia de y desde los cuerpos**. Buenos Aires: Biblos, 2010, pp. 83-104.

DAWSEY, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. In **Revista Cadernos de Campo nº 13, São Paulo, 2005**, pp. 163-176.

_____. Schechner, teatro e antropologia. In **Revista Cadernos de Campo**, nº 20, São Paulo, 2011, p. 207-211.

DAWSEY, John; Müller, Regina P.; Hikiji, Rose Satiko G. & Monteiro, Marianna F. M. Tranças [apresentação]. In **Antropologia e performance: ensaios napedra** / Organizadores: John Dawsey; Regina Moller; Marianna Monteiro [et. al.]. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, pp. 17-36.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica**. In: Revista Brasileira de Educação, nº 51, set-dez/2012. São Paulo: 2012, pp. 523-536.

DESLANDES, Suely Ferreira. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu & MINAYO, Maria Cecília de (orgs.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

DIETRICH, Ana Maria. **O outro lado da história oral: a versão dos perpetradores**. In: Oralidades. Revista de História Oral, nº 1, jan-jun/2007. São Paulo: NEHO, 2007, pp. 41-50.

DURKHEIM, Emile. **O culto positivo**. In As formas elementares da vida religiosa. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989, pp. 442-462.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ELIAS, Norbert & DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Lisboa, PT: Difusão Editorial Ltda, 1992.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição**. Lisboa, PT: Edições 70, 1985.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes blacks paulistanos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, **dissertação de mestrado**, 2000.

_____. **Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Tese de doutorado, 2005.

FREIRE FILHO, João & FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: Reflexões sobre o conceito de cena musical. **Trabalho apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Rio de Janeiro: Uerj, 2005.

FRY, Peter. **Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

_____. “Feijoada e *soul food* 25 anos depois”. In **A persistência da raça**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 146-166.

_____. Estética e política: relações entre “raça”, publicidade e produção da beleza no Brasil. In **Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Goldenberg, Mirian et. Al. (orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2002, pp. 303-326.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da zona norte do Rio de Janeiro – O Renascença Clube**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

GILROY, Paul. “Jóias trazidas da servidão”: música negra e a política da autenticidade. In **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p. 157-221.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 143-180.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUTIERREZ, Gustavo Luis. **Lazer e prazer: questões metodológicas e alternativas políticas**. Campinas, SP: Autores Associados, Chancela Editorial CBCD, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony (eds). **Rituales de Resistencia: subculturas juveniles em la Gran Bretaña de postguerra**. Madrid/ES: Traficantes de Sueños, 2014.

HANCHARD, Michael George. Movimentos e momentos. In, **Orfeu e o poder: movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, pp. 121-165, 1990.

HOBSBAWN, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra

JANOTTI JUNIOR, Jeder (org.). **Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Suingue, Samba-Rock e Balanço: músicos, desafios e cenários**. Porto Alegre/RS: Medianiz, 2013.

_____. War territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. In **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-Compós**, Brasília, v. 17, n. 2, mai./ago. 2014, p. 1-17.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Salvador/Bauru: EDUFBA/EDUSC, 2012.

LE GOFF, Jacques. **Memória**. In História e memória. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2003, pp. 419 – 476.

LEITE, José Correia. **E disse o velho militante José Correia Leite: depoimentos e artigos (Organização e textos Cuti)**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2005.

LOPES, Eliane Marta Teixeira. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna (Org.). **A aventura (auto) biográfica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, pp. 225-242.

MACEDO, Márcio José de. Baladas *black* e rodas de samba a terra da garoa. In **Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. (Orgs) MAGNANI, José Guilherme Cantor & SOUZA, Bruna Mantese de. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007, pp. 189-224.

_____. Anotações para uma história dos bailes negros em São Paulo. In **Bailes: soul, samba-rock, hip hop e identidade em São Paulo**. (Orgs.) BARBOSA, Márcio & RIBEIRO, Esmeralda. São Paulo: Quilombhoje, 2007. Capturado da internet em 20.10.2013.

_____. Renascença Clube: relações raciais e de gênero em ritmo de festa. In **PHYSIS: Revista de Saúde Coletiva**. Rio de Janeiro: nº 17(2), 2007, pp. 393-407.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social. In **Para navegar no século XXI**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 1999, pp. 43-54.

MAGALHÃES, Valéria. **Imigração: subjetividade e memória coletiva**. In: Oralidades. Revista de História Oral, nº 1, jan-jun/2007. São Paulo: NEHO, 2007, pp. 23-32.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANNHEIM, K. O problema sociológico das gerações. In FORACCHI, M. *Mannheim*. **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1982, pp. 67-95.

MARQUES, Roberto. **Cariri eletrônico: paisagens sonoras no Nordeste**. São Paulo: Intermeios, 2015.

MARTINS, Carlos Henrique. **Memória de Jovens: diálogos intergeracionais na cultura do charme**. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense – UFF, em abril de 2010.

MENEZES, Cynara. **Por que nos EUA não tem batucada?** Disponível em: <http://www.socialistamorena.com.br>. Acesso em 15.11.2015.

MITCHELL, J. Clyde. A dança Kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte. In **Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos**. (org.) FELDMAN-BIANCO, Bela. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 365-436.

NOGUEIRA, Ana Lúcia Horta. **Memória: trabalho de linguagem**. In: Revista Leitura, teoria e prática, nº 52, jun/2009. Campinas – SP: Global Editora, 2009, pp. 50-54.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In Projeto História, São Paulo, dez. 1993, pp. 07-28.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A gênese do samba-rock. Por um mapeamento genealógico do gênero**. Trabalho apresentado ao GT Práticas Sociais de Comunicação (Culturas Urbanas) do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. Salvador, 2007.

_____. **O swing do samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Benjor**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

_____. Cenas musicais, experiências, identidades e práticas de consumo: os bailes *blacks* do Rio de Janeiro. In, **Is Working Papers, 3ª série, nº 9, Porto/PT, dezembro de 2015, Instituto de Sociologia, FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia**.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PAIS, José Machado. **Culturas juvenis**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

POLLAK, Michel. **Memória, esquecimento, silêncio**. In Revista de estudos históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, pp. 3-13.

REGUILLO, Rossana. **Culturas juvenis: Formas políticas del desencanto**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

RESTREPO, Eduardo. **Etnografia: alcances, técnicas y éticas**. Bogotá: Envió editores, 2016.

RICOEUR, Paul. **Da memória e da reminiscência**. In A memória, a história, o esquecimento. Campinas – SP: editora da Unicamp, 2007, pp. 20-70.

_____. **Memória pessoal, memória coletiva**. In A memória, a história, o esquecimento. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2007, pp. 105-150.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano**. Salvador, BA: Corrupio, 1981.

RODRIGUES, Vagner. **Fora da mídia e dentro do salão: samba-rock e mestiçagem**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), em 2006.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In Jedder Janotti Junior; Itania Maria Mota Gomes (orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 147-162.

SÁ, Simone Pereira de. GARSON, Marcelo & WALTENBERG, Lucas. Música eletrônica e rock entre ruídos e riffs: gêneros musicais em tempos de hibridismo. In **Culturas Juvenis no século XXI**. Silvia Helena S. Borelli & João Freire Filho (orgs.). São Paulo: EDUC, 2008, p. 171-194.

SANSONE, Lívio. **Um paradoxo afro-latino? Marcadores étnicos “ambíguos”, divisões nítidas de classe e uma cultura vivaz**. In Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Salvador: Edufba; Pallas, 2003, pp. 9-35.

_____. **O funk “Glocal” na Bahia e no Rio de Janeiro: interpretações locais da globalização negra**. In Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Salvador: Edufba; Pallas, 2003, pp. 165-224.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do “ser negro”: um percurso das ideias que naturalizam a inferioridade dos negros**. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner** (Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro). Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. In **Revista Cadernos de Campo da Universidade de São Paulo – USP**. São Paulo, nº 20, 2011, pp. 213-236.

_____. What is performance? In **Performance Studies: Introduction Second Edition**. New York & London: Routledge, 2006, pp. 28-51.

_____. Performers e espectadores – transportados e transformados. In **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. João Pessoa: Vol. 2, nº 1, jan./jun. 2011, pp. 155-185.

SCHIMIDT, Maria Luisa Sandoval & MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: **memória coletiva e experiência**. São Paulo: Revista de psicologia da USP, nº 4 (1/2), 1993, pp. 285-298.

SEBADELHE, Zé Octávio. **1976 Movimento Black Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Black Soul: Aglutinação Espontânea ou Identidade Étnica? In **Revista Ciências Sociais Hoje, nº 2 – Movimentos Sociais Urbanos, Minorias Étnicas e Outros**. Brasília: ANPOCS, 1983, pp. 245-262.

SILVA, Daniela Fernanda Gomes da. **Conexões diaspóricas: a Black music como elo nas relações raciais Brasil-Estados Unidos**. Trabalho apresentado no Colóquio Internacional de Culturas Jovens Afro-Brasil América: Encontros e Desencontros. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2012.

SILVA, José Carlos Gomes da. Negros em São Paulo: espaço público, imagem e cidadania (1900-1930). In **Além dos Territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos**. Ana Maria de Niemeyer & Emília Pietrafesa de Godoi (Orgs.). Campinas: Mercado de Letras, 1998, pp. 65-96.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (Org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVA, Rubem Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais. In **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre/RS, ano 11, nº 24, Jul./Dez. 2005, pp. 35-65.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). In **Essencial sociologia**. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013, pp. 311-329.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tarik de. A bossa dançante do sambalanço. In **Revista USP**, nº 87, Setembro-novembro de 2010, p. 28-39.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In **Comunicações e Territorialidades: Cenas Musicais**. Jeder Janotti Junior (org.). Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 9-23.

TAYLOR, Diana. Traduzindo Performance. In **Antropologia e performance: ensaios napedra** / Organizadores: John Dawsey; Regina Moller; Marianna Monteiro [et. al.]. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, pp.9-16.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Editora 34, 2012.

TOLEDO, José Henrique de. Corporalidade e festa na metrópole. In **Jovens na metrópole: Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. MAGNANI, J.G.C. & SOUZA, Bruna Mantese de (Orgs.). São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007 (pp. 189-224).

TURNER, Victor. The Antropology of Performance. In **The Antropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987, p. 01-17.

_____. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes, 1974.

_____. **Dramas, Campos e Metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Niterói/RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 19-53.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Editora Fapesp, 2003.

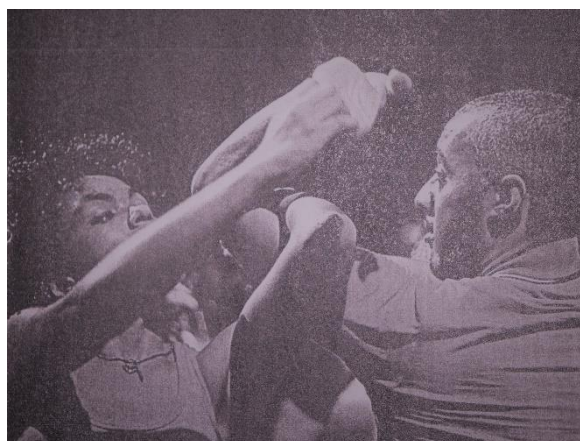
VIANA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

YATES, Francis Amélia. As Três Fontes Latinas da Arte Clássica da Memória (cap. 1) & A Arte da Memória na Grécia (Cap. 2). In **A Arte da Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, (pp. 17- 71).

Anexos

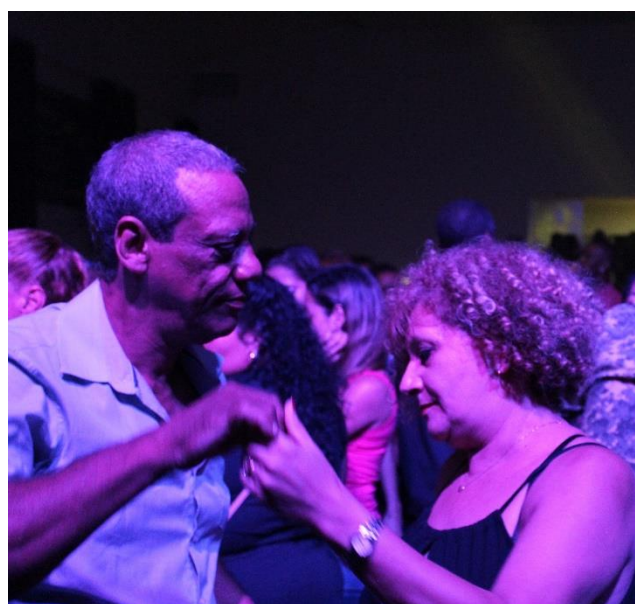
Galeria de fotos



Fonte DPH/PMSP/Conpresp



Baile Johnny, Fotografia: Silvana Nascimento. 2016



Baile Johnny, Fotografia: Silvana Nascimento. 2016



Samba-rock na avenida Paulista, 2017.
img.estadao.com.br/resources/jpg/4/3/1494803887334.jpg



Baile Musicaliando. Foto de divulgação. www.facebook.com/musicaliandodancantespecial



Passinho. Baile Johnny. Fotografia de Silvana Nascimento, 2017.



Passinho. Baile Johnny. Fotografia de Silvana Nascimento, 2017.



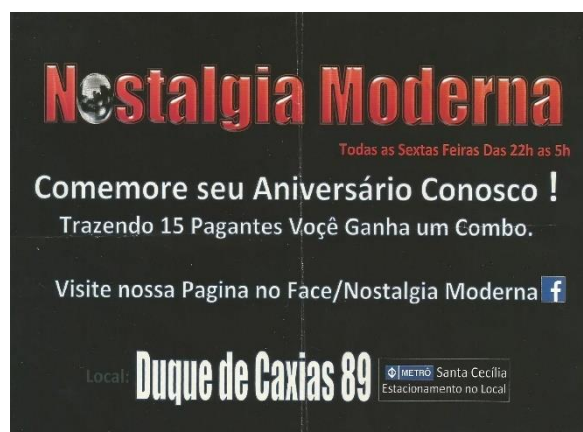
Mulheres trabalhando nos bailes Johnny e Musicaliando.
Fotografias de Pedro D'Allevedo, 2016 e 2017.



Aficionados (as) dos bailes (Festa Johnny, Casa de Nassau, SP).
Fotografias de Silvana Nascimento, 2017.



Galeria de flyers



20 Abril Das 22:00h às 5:00h
Quinta-Vesp. de Feriado

FESTA DO SAMBA ROCK

Projeto Quilina na Quebrada

Os Opall's

Flavinho Mello

SAMBARYLOVE
A CASA DO SAMBA ROCK

Informações: 3149-0405 Sambarylove
2863-1178 Paulinho 99 4152-2301
RUA RUI BARBOSA, 42 - BELA VISTA - SP

FLORIDA BSC PRODUÇÕES
APRESENTA

KURTIS BLOW

DIRETO DO HARLEM, NEW YORK

25 JUL
SÁBADO
22:00 H

CLUBE HOMS
Av. Paulista, 755

DUS BOJUNIA - BELÃO e CARRINHOS

INFORMAÇÕES

08 SÁBADO ESPECIAL
Novembro
22:00 hrs

Apresenta a melhor

Pitch POWER

Disco Flash Back de São Paulo

Club Homs

DJ STAR 1000

O Musical Flash, Black de S.P.

SÁBADO
30 DE JULHO
a partir das 22h

LOCAL: ESPAÇO FORASTEIROS
RUA VALENTIN RAMOS DELANO 52
ALT. 2500 DA AV. ATLÂNTICA | INTERLAGOS

20 Abril Das 22:00h às 5:00h
Quinta-Vesp. de Feriado

FESTA DO SAMBA ROCK

Projeto Quilina na Quebrada

Os Opall's

Flavinho Mello

SAMBARYLOVE
A CASA DO SAMBA ROCK

Informações: 3149-0405 Sam
2863-1178 Paulinho 99 4152-2301
RUA RUI BARBOSA, 42 - BELA VISTA - SP

11 JUNHO QUARTA 22hs
VÉSPERA DE FERIADO

BLACK TOTAL

BLACK MUSIC - CHARME - MELODIA - SAMBA-ROCK
APRESENTA

BAILE DOS NAMORADOS

THE BEAT FM
99.5FM

INF: 3313-5313
3452-5856 Rádio

CASA DE NASSAU
AV. RAIMUNDO PEREIRA MAGALHÃES, 4.123
(A 200mts do Terminal Pirituba - Shopping Plaza Tiete)

24 OUTUBRO

Projeto Venha Dançar

SABADO ESPECIAL DAS 22H AS 04H.

ELAS VIP ATÉ ÀS 23hs.

INFORMAÇÕES
4701-0389
4783-4248
CHAMADA NO BURTOS
94743-3789

ZIMBABWE

SALÃO DE FESTAS OS MINEIROS

RUA BELGRADO Nº 111 JD. ST.
EM FRENTE A QUADRA DE ES

DJ DOC

djnci Família
APRESENTAM

A NOITE da Elegância

SAMBA ROCK FLASH BACK | CHARM | MELODIAS

LOCAL: SALÃO NOBRE ESPORTE CLUBE VILA GALVAD
AV. JULIO PRESTES N. 99 - (CORREDOR ANEL VIÁRIO) - GUARULHOS/SP
ESTACIONAMENTO E AR CONDICIONADO NO LOCAL
RESERVA DE MESA \$ 20,00
TRAJE SPORT CHIC

INFORMAÇÕES - TEL. 2408-0222 / TIM: 08341-3097 / WHATS: 07984-1710

SÁBADO
13 DE AGOSTO
2016
ÀS 22H

\$20 - 191OTE
11/06 A 15/07
\$30 - 281OTE
18/07 A 12/08
\$50 NA PORTA

CONVIDADO
DJ Hercules

14 de Junho de 2014
O BAILE NOSTALGIA DE SÃO PAULO

Teda & Família

Temos orgulho de estar vivenciando este momento único da Copa do Mundo, junto com a nação Brasileira...

Local: SPORT CLUB CORINTHIANS PAULISTA
(SALÃO NOBRE)
Rua São Jorge, 777 - Tatuapé - SP

CONVITES ANTECIPADOS NÃO FAZEMOS BILHETERIA

das 21:00 às 5:00hs.

f Teda & Família

Inf. 2651-2080 / 2654-1372 / 98471-5191
Nem melhores, nem piores simplesmente somos diferentes.

14 de Novembro 2015
A partir das 22h

Sábado Imperdível

3º Baile do Chapéu

Venha com muito charme e elegância

Traje: Elegante

CLUBE TRASMONTANO
RUA TABATINGUERA, 294
METRÔ SÉ

VÉSPERA DE FERIADO
TUDO LINDO NA ZONA SUL

GALLOTTE
Os Bons Tempos Voltaram

A Noite da Beleza Negra

MUSICALIA "Os Carlos" BLACK LOWXA

LOCAL:
Confraria
SÃO PAULO

AVENIDA DOUTOR RICARDO JAFET, 1.117 - IPIRANGA

Com este 50% Desconto até à 01:00h

VAMOS DANÇAR EM GRANDE ESTILO !!!

Todos os Domingos
a partir das 19h00

Conceição Grentos

Dinho Silva
& Convidados

Feijão de Corda Nostalgia Dançante

Av. Eng. Caetano Alvares, 4.251
Mandaqui (a 100 mts da av. imirim)

GALLOTTE
Os Bons Tempos Voltaram

24 DE JANEIRO
TERÇA DAS 22H AS 04H
VÉSPERA DE FERIADO

Baile das Divinas e Maravilhosas

ZAIS
"A casa mais dançante"

RUA DOMINGOS DE MORAES, 1630
METRÔ VILA MARIANA

Capa do Documento de Registro do Samba-Rock como Patrimônio Cultural Imaterial da Cidade de São Paulo



PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

2016 0.251 341 1 4

Requerimento nº: 108783/2016

Ao Setor de Autuação

ANDRÉ DOS SANTOS
Assessor
Agente do Apoio
SMC/DPH

Solicito autuar processo administrativo com 277 folha(s), incluindo esta.

DADOS DO PROCESSO

Assunto	46	1	TOMBAMENTO
Subassunto	3	1	ACERVO DOCUMENTAL/ARTISTICO
Legislação			

MOTIVO DA AUTUAÇÃO

tombamento - registro de patrimonio cultural imaterial paulistano - samba rock

DADOS DO INTERESSADO

Nome	DEPARTAMENTO DO PATRIMONIO HISTORICO - DPH		
Documento	CNPJ-PMSP	Numero	49.269.244/0005-97
Endereço		Telefone	11 3397-0205
		Ramal	

APÓS AUTUADO, ENCAMINHAR PARA

Código da Unidade	60 25 17 200	Sigla	SMC/DPH-2
-------------------	--------------	-------	-----------

MARCO ANTONIO CILENTO WINTHER
DIRETOR DE DIVISÃO TÉCNICA
SMC/DPH-2

Emitido por: MARIA JOSE RODRIGUES

Em: 28/10/2016