

VARIAÇÕES SOBRE O TEMA DA GAFIEIRA: UM CONJUNTO NA LAPA CARIOCA

José Alberto Salgado e Silva

Resumo: O artigo trata de ações, estratégias e discursos em torno da profissão musical, com base em observação empírica da trajetória de um conjunto, entre 2001 e 2003, no Rio de Janeiro. Ao longo do texto, noções de tradição, imaginação histórica, invenção de tempo e lugar convergem para um conceito geral de composição – tanto de repertório como da própria forma do trabalho que esses músicos realizam.

Preâmbulo

O estudo da profissionalização de músicos e de suas relações estéticas e organizacionais com conjuntos foi um dos temas condutores da pesquisa etnográfica que realizei recentemente.¹ Um dos conjuntos focalizados no trabalho de campo chama-se Garrafeira, e é com traços descritivos do contexto de sua atuação na cidade que inicio o artigo.

Foi particular desse caso que o etnógrafo tivesse a experiência prévia de trabalhar numa área de prática musical relacionada à desses músicos: a *gafieira*. Essa condição sugeria um senso de familiaridade, que também permitia perceber dessemelhanças entre a prática atual e a de outra época. A análise inclui observações sobre a pesquisa etnográfica ‘em casa’ e sobre diacronicidade no estudo desse tipo. A narrativa é construída a partir de anotações do caderno de campo, fontes da literatura e transcrições de entrevistas; a teorização privilegia uma combinação entre diversos ângulos de análise – tocando em aspectos de simbolismo, economia do trabalho, estética, historicidade – que suponho útil à compreensão de realidades urbanas e profissionais no campo da música.²

¹ Silva, José Alberto Salgado e. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música* (Tese de doutoramento, Programa de Pós-Graduação em Música). Rio de Janeiro, UNIRIO, 2005.

² Agradeço a Elizabeth Travassos pela leitura atenta do texto e sugestões.

Uma área de atividade musical na cidade: Lapa, renovação e invenção

Na região conhecida como Lapa, no centro do Rio de Janeiro, desenvolveu-se em anos recentes uma rede de casas noturnas com programação caracteristicamente voltada para estilos musicais brasileiros, com destaque para aqueles mais associados à história da cidade, nos últimos cem anos: samba e choro. Aproveitando-se da arquitetura dos prédios locais (alguns datando do séc. XIX), novos proprietários e arrendatários têm investido na restauração, por assim dizer, de uma imagem do Rio antigo e de uma vida boêmia que no passado haviam dado à área seu caráter próprio. A música tradicional tocada ao vivo torna-se um ingrediente importante nessa reconstrução, e várias formas de divulgação turística (inclusive em sítios da Internet) combinam fotos dos Arcos da Lapa e notas sobre história com anúncios da programação musical.

A revitalização da Lapa como centro de vida noturna carioca começou a ocorrer anos antes do início da pesquisa. É plausível localizar um marco inicial dessa revitalização na mudança do Circo Voador – um espaço para shows e outros eventos, que havia gerado no verão de 1982, na praia do Arpoador, uma boa movimentação de público em torno de espetáculos de música, teatro e dança – para um terreno adjacente aos Arcos da Lapa, no ano de 1984. Durante os anos seguintes, a programação do Circo atraiu um crescente público jovem, em boa parte vindo da Zona Sul, para uma programação eclética incluindo músicos, cantores e bandas estreantes ou consagrados – de *rock*, *blues*, *soul*, MPB, ‘música instrumental’ e outras músicas.

Nas noites de domingo, estabeleceu-se uma programação regular chamada ‘Domingueira Voadora’, com a Orquestra Tabajara, de Severino Araújo (a mais regularmente contratada), e outras orquestras de dança. Com isso, criou-se uma nova onda de interesse em torno da música de gafieira e da dança de salão, inclusive com a presença de professores que ensinavam os passos no início da noite, antes da música ao vivo. A continuidade da cultura da gafieira e da dança de salão – com a adesão adicional de um público de classe média da Zona Sul – já vinha sendo garantida desde antes, pela programação de espaços como as gafieiras Estudantina Musical, na Praça Tiradentes³ e Elite, no Campo

³ V. Tinhorão, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 98-100.

de Santana, além de bailes em clubes da Zona Norte, como Municipal, Renascença e Tijuca Tênis Clube. As ‘domingueiras’ do Circo Voador, no entanto, terminaram por criar mais um espaço para sua prática, em novo local e com acréscimo de um público jovem. Aquelas noites dançantes contribuíram para manter a prática em andamento, fortalecendo o sentido de mobilidade de um evento sociomusical que podia ser deslocado e instalado variavelmente.

A partir do final dos anos 1980 e ao longo da década seguinte, ampliou-se gradualmente o número de espaços onde se fazia música ao vivo, na Lapa. Houve continuidade no consumo de bens culturais e diversificação da oferta. Por um lado, concretizou-se o plano dos organizadores do Circo Voador para aproveitar uma grande edificação abandonada – a Fundação Progresso –, transformando-a em uma espécie de ‘centro cultural’ voltado principalmente para uma programação de formas contemporâneas de cultura e arte: *shows* de música, feiras de moda e *design*, mostras de animação, cursos de curta duração, festas com música eletrônica e outras atrações. Por outro lado, impulsionados por um momento favorável a idéias de autenticidade, brasilidade, tradição e cultura local⁴, donos de bares (como o Arco da Velha e o bar Semente) e programadores musicais apostaram no ‘resgate’ de uma música ‘carioca’, de uma imagem do Rio antigo e de uma vida boêmia.

No mesmo contexto de valorização ideológica e estética, a música de choro e o samba ganhavam nova ênfase entre uma faixa de músicos jovens que – além de buscar o contato com praticantes e redutos de tradição musical popular – passaram a estudar formalmente essas músicas e a articular um discurso por sua valorização e legitimação. O curso de bacharelado em Música Popular Brasileira, do Instituto Villa-Lobos (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – IVL-UNIRIO), tem atraído uma parcela desses músicos, assim como as Oficinas de Choro sediadas em um prédio situado na própria Lapa, com apoio da Escola de Música da UFRJ.⁵

Vários estudantes de música que tomaram parte em minha pesquisa freqüentam a vida musical da Lapa, como músicos e como público interessado.

⁴ Nesta mais recente ‘atmosfera’, nota-se com curiosidade a valorização ideológica de noções estéticas que J.R. Tinhorão dava como abandonadas por uma geração anterior de músicos da Zona Sul (v. suas repetidas críticas à bossa-nova, em Tinhorão, J. R., op. cit., p. 25-51).

⁵ Em 2005, essas oficinas ampliaram-se e adotaram o nome de ‘Escola Portátil de Música’, sediada agora no *campus* da UNIRIO, com apoio do Instituto Villa-Lobos.

Três deles eram membros da banda chamada Garrafieira, uma das mais ativas naquele cenário e vizinhanças. Até o fim da pesquisa de campo (setembro de 2003), o conjunto havia tocado em sete das cerca de 14 casas locais que mantinham programação musical⁶, e a partir de 2002 tinha compromissos regulares com a maior delas, chamada Rio Scenarium. De acordo com um integrante, a gravação do primeiro CD do grupo também era, a princípio, parte de um projeto que visava registrar o ‘movimento musical na Lapa’.

Essas casas noturnas caracterizam-se, geralmente, pela simplicidade de instalações e pelo aproveitamento da estrutura original dos casarões, com manutenção de baixo custo para seus proprietários e rentabilidade proporcionalmente alta. Os palcos são pequenos, os espaços não recebem tratamento acústico, há grande afluência de público e pratica-se uma taxaço sobre os contratos de atos musicais (a casa retém uma percentagem do próprio *couvert* artístico), minimizando os riscos do contratante. Contando-se já com a afluência de um público regular, as atrações musicais são divulgadas discretamente, na forma de ‘tijolinhos’ – pequenos blocos de informação que os jornais destinam à programação cultural da cidade. A consolidação dos usos dessa área como cenário de vida noturna – concentrando um consumo de lazer e de bens culturais – evidencia-se pelas recentes obras municipais de reurbanização da rua do Lavradio, com reforma de sobrados, nova pavimentação e nova iluminação. Naquela rua, uma das artérias do trânsito na região, localiza-se o bar Rio Scenarium, onde se apresentava regularmente o Garrafieira.

⁶ Como costuma acontecer na frágil economia musical carioca, é constante o movimento de iniciar, interromper e encerrar a programação musical em casas da cidade: seu número total varia em um mesmo ano.

Organização do conjunto

07/05/01, segunda-feira, 13h-15h

O guitarrista dirigiu seus arranjos, com contribuições da cantora e dos dois músicos ‘veteranos’ do grupo (...). Há partes escritas, embora faltem algumas indicações de forma. As decisões a respeito da forma, nas músicas ensaiadas, foram tomadas de maneira mais ou menos conjunta (...).

Há seções de improviso distribuídas entre guitarra e sopros (...). Esteticamente, o resultado é uma espécie de atualização da gafieira, à base de um repertório de sambas, mas com uma abordagem de arranjo e improvisos que revela intimidade com influências musicais mais recentes. Desde a ‘base’ do conjunto – nas harmonizações e *voicings* da guitarra, na sonoridade e estilo do baterista e do baixista (com instrumento de cinco cordas), que figuram no primeiro plano sonoro em vários momentos –, transparecem diferenças em relação às práticas mais contidas e dirigidas para o acompanhamento da dança, na gafieira.⁷ (Anotação sobre ensaio, extraída do caderno de campo).

Em abril de 2001, fiz o primeiro contato com músicos de um conjunto que ensaiava no IVL-UNIRIO. Segundo o saxofonista Thiago Queiroz, o grupo havia sido iniciado por alunos da faculdade e vários de seus primeiros ensaios tiveram lugar no *campus*. Um estudante que já não estava mais com o grupo havia sugerido o nome da banda, que os demais resolveram manter. O nome Garrafieira combinava duas palavras em alusão ao ‘Beco das Garrafas’ – uma

⁷ No texto, esta e outras observações são feitas com base em experiência do pesquisador como músico em orquestras e ambientes de dança de salão – principalmente com a Orquestra Reversion, de Heraldo Reis, entre 1984 e 1985 (e posteriormente, em participações ocasionais), e com a Orquestra Baclan, de Agostinho Silva, entre 1992 e 1993 (*idem*). O local-base de atuação desses grupos foi a Gafieira Estudantina Musical, na Praça Tiradentes, além de diversos clubes e outros espaços.

viela de Copacabana, com boates cuja música ao vivo ficou associada à história da bossa-nova (principalmente em sua vertente mais jazzística e instrumental), no final dos anos 1950 – e, mais explicitamente, ao contexto de música e dança da gafieira.

Mas a formação original do Garrafieira não reproduzia a instrumentação típica daqueles ambientes: nem o pequeno conjunto de *jazz* de um, nem a orquestra de dança do outro. Em vez disso, incluía violão, dois percussionistas (sem baterista), um único sax alto e um violoncelo. A cantora também tocava cavaquinho, que é instrumento típico do samba e do choro, mas não é comum nos conjuntos de gafieira. Quando entrevistados, dois músicos da formação original mencionaram que pretendiam fazer “uma coisa pra cima, animada, com pressão, impacto”; que o Garrafieira não era “uma orquestra típica de gafieira”; e Gabriel Improta, arranjador de cerca de metade do repertório, reconheceu que: “...na verdade, eu nem conheço muito gafieira, eu fui, sei lá, três vezes na minha vida, conheço pouco. Agora, eu curto o conceito (...), que é meio antropofágico, combina comigo.”

A metáfora tornada famosa por artistas brasileiros modernistas interessados na apropriação cultural e síntese de influências parece vir ao caso: os músicos do grupo não proclamavam a defesa e preservação de uma tradição, mas sim pareciam usar de licença poética em sua relação com a música de gafieira. Pelas entrevistas, entendi que a intenção geral era fazer algo aparentado com a gafieira, mas não estritamente como reprodução histórica; os músicos estavam interessados em usar outros elementos e valores que eram ‘nativos’ em suas atividades – por exemplo, um valor estético como ‘pressão’ –, mas não necessariamente familiares ao ambiente mais antigo. E essa caracterização de uma autonomia artística, a meu ver, transparecia naquele primeiro ensaio que presenciei, conforme a anotação do diário evidencia.

Entretanto, eles gradualmente se aproximaram de práticas convencionais, como se via pela instrumentação no período 2001-2003 (com naipe de sopros, baixo, guitarra, bateria), e também por aspectos organizacionais, como a preparação de pastas com as partes escritas para cada instrumento e uma quase rotineira substituição de músicos. Deve-se notar também que o grupo, antes só formado por jovens estudantes, passou a contar com uma ‘extensão’ de duas gerações, literalmente: em 2002-2003, o pai da cantora, Marcelo Bernardes, tocava saxofone tenor e flauta na banda; e o trompetista Darci da Cruz era um músico veterano de orquestras de *gafieira*, havendo co-dirigido

uma delas no passado (Orquestra do Maestro Cipó). Ele juntou-se ao Garrafieira por recomendação de seu filho – a quem o posto havia sido oferecido inicialmente – e contribuiu para o repertório do grupo com uma quantidade de arranjos, basicamente repartindo a função de arranjador com Gabriel.

Em abril de 2001, o conjunto era formado por Thiago Queiroz (sax alto), Mariana Bernardes (voz, cavaquinho, percussão) e Gabriel Improta (guitarra, violão) – os três eram estudantes de Música no Instituto Villa-Lobos (UNIRIO) e colegas na disciplina Prática de Conjunto. Além dos três, integravam a banda dois músicos profissionais de larga experiência – Marcelo Bernardes (sax tenor, flauta) e Barrosinho (trompete) –, mais Vitor Bertrame (bateria) e Rodrigo Villa (baixo), ex-aluno do IVL. (Posteriormente, outro ex-estudante do Instituto Villa-Lobos, Alexandre Caldi, foi agregado ao naipe de sopros, e Darci preencheu a vaga deixada por Barrosinho). Àquela altura, o Garrafieira já havia se apresentado algumas vezes no restaurante e bar Semente e na Fundação Progresso, ambos na Lapa. Todos os membros do grupo mantinham outros compromissos profissionais.

Para levar adiante o grupo, nas condições de um projeto autônomo, sem a figura formalizada de um diretor, sem remuneração fixa ou contratos regulares – e principalmente em seus estágios iniciais –, notei que havia exercício constante de uma *flexibilidade* dos participantes em relação a horários, cumprimento de compromissos individuais etc. Evidenciando a priorização de estratégias flexíveis de manutenção sobre regras rígidas de frequência, o procedimento de *substituição de músicos* também foi observado como uma prática regular na atividade do Garrafieira. Um tratamento estratégico de problemas internos ficou demonstrado por ocasião de uma apresentação, em julho de 2001, na universidade:

Na última semana do semestre letivo, há uma série de apresentações dos grupos vinculados às disciplinas Prática de Conjunto (caso do Garrafieira) e Música de Câmara, em dois auditórios da instituição. No dia 04/07/2001, o Garrafieira se apresenta. Apesar dos vários ensaios cancelados e de uma substituição de última hora, que altera a própria instrumentação (em lugar do baterista, hoje toca um percussionista), eles fazem o repertório com vigor, tocando com naturalidade e sem problemas maiores. O trompetista, que não

aparecia na UNIRIO há quase dois meses (desde o ensaio do dia 14/04), toca hoje com o grupo.

Converso com Marcelo depois da apresentação e ele comenta que, como próximo estágio da atividade do grupo, gostaria de arranjar uma casa noturna para tocar regularmente.

O projeto de que Marcelo Bernardes falava, naquela noite, realizou-se. O bar Rio Scenarium, situado à rua do Lavradio, foi a casa noturna que veio a constituir um local regular de trabalho para o grupo, na base de uma ou mais apresentações semanais. O lugar é mais que um ponto de trabalho; tornou-se, para os músicos do Garrafieira – alguns freqüentam-no também quando não estão tocando –, um ponto de encontro com outros músicos e de exposição de outros trabalhos, com *shows* para lançamento de discos etc. Separadamente do trabalho com o grupo, a cantora Mariana Bernardes apresentou-se lá, durante uma temporada, ocupando outro dia da semana na programação do bar.

O antigo, o moderno e a profissão em construção

Já antes de entrar no bar, ouvem-se os sons de gravações antigas de samba, que ajudam a compor o ambiente: a música, as vozes de Miltinho e de Elza Soares, a rua, o prédio e os objetos da decoração querem indicar que aqui é o Rio, no passado e ao mesmo tempo na moda. Originalmente uma loja vendendo mobília usada e antiguidades, esse pequeno negócio juntou-se a uma recente tendência de revitalizar uma área semi-abandonada, no centro da cidade. A iluminação pública, o calçamento, as fachadas e interiores foram renovados com um senso de preservar cada possível traço histórico. O antiquário foi transformado em lucrativa casa de *shows* e a placa sobre o palco ostenta o subtítulo ‘Pavilhão da Cultura’. Em cerca de seis noites da semana, a casa apresenta vários atos musicais. O Garrafieira é um deles, e durante o trabalho de campo (entre 2001 e 2003) o grupo atraiu um número crescente de pessoas ao lugar. Nas noites em que tocava, a idéia era produzir o ambiente da *gafieira*, um contexto de música centrado nas tradições do samba e de outros estilos de

dança de salão. Na gafieira, diferentemente de outras formas de samba, os instrumentistas (especialmente os de sopro) desempenham papel proeminente, destacando-se do plano coletivo pela improvisação, com influência do *jazz* (especialmente das orquestras e conjuntos da era do *swing*).

Com um número significativo de jovens músicos do Rio de Janeiro se interessando por estilos e repertórios identificados com as origens da música popular, tem havido uma revitalização desse e de outros estilos e ambientes relacionados (a *roda de samba* e a *roda de choro*, por exemplo, são práticas hoje valorizadas por jovens da classe média). São praticantes e apreciadores que, por sua vez, vão definindo um *setor* do samba – selecionando compositores e canções – a que atribuem uma aura de autenticidade e prestígio, um valor estético. Em texto de apresentação do disco *O samba é minha nobreza*⁸ – com repertório do espetáculo de mesmo nome – o produtor escreve:

Este *O samba é minha nobreza* mantém a mesma linha ideológica embutida no musical *Rosa de Ouro* (...) O centenário de Clementina [de Jesus], comemorado em 2001 (...), serviu também de pretexto a uma bela homenagem no Memorial da América Latina, em São Paulo. Os remanescentes do *Rosa* (Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento e Jair do Cavaquinho) se apresentaram diante de uma platéia extremamente jovem, entusiasmada e reverente. E como conheciam aquele repertório! (...) Estava, pois, diante da mais escancarada afirmação de que o sistema não conseguira, com seus tentáculos alienantes, alienar um novo público que não está só se dedicando a cantar e fazer sambas, mas também a ouvi-los com curiosidade e respeito – tanto no Memorial como nas noites da Lapa. (Hermínio Bello de Carvalho, sem data)

⁸ *O samba é minha nobreza*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, s/d. 2 Cds.

Músicos jovens de classe média (maioria entre os que fizeram ou fazem parte do Garrafieira) estudam um setor do samba e o adotam como música de trabalho, enquanto cresce seu público admirador e dançarino, na mesma camada social. No Rio de Janeiro, onde o samba se tornou sucesso comercial e cedo desenvolveu uma relação emblemática com a cidade – e depois, com o país⁹ –, valorizar essa música em círculos além de suas origens sociais e transformar seus modos de apresentação não é fato novo. Segundo José Ramos Tinhorão, os primeiros sinais dessa apropriação aparecem já na década de 1940, no contexto da própria gafieira:

A história do samba carioca é assim a história de ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao do jazz, nos Estados Unidos. (...) o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão. A partir desse momento, passou a haver não um samba mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia (...).¹⁰

Vários tipos de samba e até – pelo que se vê hoje – variação do ambiente em que se faz um samba aparentemente destinado ao mesmo fim: dançar na gafieira. O público que frequenta o bar Rio Scenarium não é exatamente o mesmo que frequenta a Estudantina Musical, na vizinha Praça Tiradentes. No primeiro, os custos de ingresso e consumo são mais altos; o cardápio oferece alguns itens distantes do gosto e da dieta ‘popular’, ao lado do caldinho de feijão. O ambiente inusitado de um *antiquário em uso* – as cadeiras, mesas e poltronas, assim como os objetos de decoração, estão à venda – destina à dança um espaço que é pequeno, relativamente ao que é ocupado pelo público sentado. Nele se aventura uma minoria dos presentes; não se

⁹ V. Vianna, Hermano, *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.

¹⁰ Tinhorão, J. R., op. cit., p. 20.

vêm aqui os ‘profissionais’ da dança, os mais antigos *habitués* da Estudantina, que realizam no salão daquela casa verdadeiras exhibições, em momentos-chave da noite. No Rio Scenarium, dançam os que, por contraste, se poderia chamar de ‘amadores’: aprendizes (incluindo alunos de academias onde se ensina dança de salão), casais enamorados, turistas estrangeiros, amigos do grupo que se apresenta. De modo geral, sua participação na reinvenção da gafieira se dá sem compromisso com o rigor técnico com que se organizaram, na tradição, os passos de cada gênero.

Muitos vêm à casa para beber e conversar, com a música de fundo. Outros – entre os quais, músicos e amigos dos músicos – estão presentes para *assistir ao show*. Pois esta é outra característica que se estabeleceu como diferença entre a programação das duas casas. Embora o espaço para dança esteja sempre aberto e seja efetivamente usado quase toda noite no Rio Scenarium, o palco é ocupado por atos musicais que têm também o caráter de um *show*, de uma apresentação artística, ou seja, de *música para se ouvir* – e opcionalmente dançar. É esse teor da agenda, da organização do fenômeno como música semi-artística e semifuncional, que permite que o Garrafieira – embora tocando gêneros reconhecíveis de dança, e mesmo com pares dançando no salão – faça pausas frequentes entre as músicas, o que é insólito e indesejável (sendo visto como sinal de incompetência do conjunto) na prática tradicional da gafieira. Mas aqui, na renovada velha casa, no antiquário moderno, a música de dança é tocada e apreciada como ‘boa música’, por músicos e por um público – mais precisamente, por *uma parte* do público frequentador – que valoriza a tradição e também a invenção.

Mesmo sem adotar, nas observações sobre o Garrafieira, uma classificação rígida em termos socioeconômicos, é possível perceber continuidade nas maneiras de se apreciar e cultivar o samba entre “gente bem”, como diz Tinhorão. É que as ligações estéticas com uma música não obedecem estritamente a determinantes de origem social, nacionalidade, etnia etc.¹¹ Existem, sim, muitos outros fatores que permitem e que estimulam o trânsito de um indivíduo entre músicas que não correspondem ao que seria sua

¹¹ Slobin, Mark, *apud* Nettl, Bruno, *Encounters in Ethnomusicology: a Memoir*. Warren: Harmonie Park Press, 2002.

identidade social mais óbvia, mais de acordo, por exemplo, com a metáfora das *raízes*. Dito de outra forma: *é possível migrar esteticamente*, transpondo fronteiras inicialmente dadas pela origem social, étnica, nacional etc. Nesta mesma pesquisa, encontrei o sujeito do interior de São Paulo e o paraibano, cada um com seu sotaque carregado, ambos devotados à música européia de concerto (e não só a ela). Além da instância individual, essa transformação pode ser vista como apropriação histórica – nos termos indicados por Tinhorão – de uma música originalmente “distante”, por sujeitos e grupos sociais que aprendem a valorizá-la e praticá-la. A afinidade com o ‘conceito’ de gafieira, como diz o guitarrista do conjunto, pode ser vivida como proximidade com o próprio passado da cidade – uma espécie de transposição histórica que o leva, por exemplo, a se referir à rua do Riachuelo, onde o Garrafieira fará um *gig*, como “ali na Mata-Cavalos”. Na época de Machado de Assis (em sua infância, na verdade), este era o nome da rua, como o próprio músico explica. E esse cultivo de uma memória e de um lugar é chave de uma compreensão etnomusicológica:

Entre os incontáveis modos pelos quais nos ‘relocalizamos’ (*‘relocate’*), a música sem dúvida tem um papel vital a cumprir. O evento musical, das danças coletivas ao ato de colocar uma fita ou CD em uma máquina, evoca e organiza memórias coletivas e experiências presentes de lugar, com intensidade, poder e simplicidade (...). Os ‘lugares’ construídos pela música envolvem noções de diferença e fronteira social. Eles também organizam hierarquias de uma ordem política e moral.¹²

Com a gafieira e outros atos musicais instalados na Lapa atual, opera-se uma reinvenção da cidade, que é complexa e articula diversas motivações. Ela é um meio simbólico de relocalizar os participantes num cenário ‘autenticamente’ carioca e quase idílico, por manter afastados outros traços

¹² V. Stokes, Martin (Ed.), *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg, 1994, p. 3.

– menos agradáveis, mais ameaçadores –, também cariocas, e contemporâneos. Uma reordenação provisória, ‘política e moral’, da *polis*, em nível ‘micro’. Pode-se argumentar que essa reorganização da realidade, por seleção dos aspectos apresentados, é tarefa comum a grande parte da indústria de entretenimento. O que seria, então, particular da gafieira e da programação noturna da Lapa, no Rio de Janeiro atual? A resposta deve incluir o seguinte: a força simbólica da música (e da ideologia), nesse caso, é como que multiplicada pela força simbólica da geografia, história, arquitetura. Com samba e choro, na Lapa e adjacências, não se está exatamente inventando um ‘espaço social’, do zero – pelo menos, não com o teor de provisoriedade que Almeida e Tracy notaram na apropriação noturna de lugares públicos e ‘lojas de conveniência’ da Zona Sul por um outro setor da juventude carioca, que ali instala a ‘noite’.¹³ Acontece que a Lapa *era* um lugar historicamente ligado a certas práticas boêmias – assim se narra – e agora, com ajuda legitimadora da programação musical e da restauração de prédios e ruas, *reencontra* seu passado e sua ‘vocação’. Portanto, os músicos do Garrafieira e seus colegas de atividade encontram ali um cenário favorável e legitimador da música que fazem, por um efeito retroativo de imaginação histórica e por outro, mais concreto, de reconstrução e reurbanização da área: música, lugar e passado são forças simbólicas que se fomentam reciprocamente.

Noções de diferença e fronteira social, organização política e moral são ativadas pela música, diz Martin Stokes, exemplificando com os irlandeses que, em comunidades de imigrantes na Inglaterra e nos Estados Unidos, definem pelo som de suas baladas uma “comunidade (...) em relação ao mundo em que se encontram”¹⁴. Aqui também se notam efeitos específicos. Na metrópole carioca, de múltiplas culturas e ordens morais, delineia-se um grupo social identificado com o samba e a noite da Lapa: seus membros parecem aderir a rotinas de apreciação e afirmação de valores como popular, autêntico, democrático, simples – entre outros.

Participar desse ambiente é algo economicamente acessível à maioria dos músicos-estudantes, como pude constatar pela constante presença deles nos

¹³ V. Almeida, Maria Isabel Mendes de, & Tracy, Kátia Maria de Almeida, *Noites nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

¹⁴ Stokes, M., *op. cit.*, p. 3.

bares. Frequentá-los como público resulta no prazer da sociabilidade, na possibilidade de ouvir música que apreciam e de fazer/manter contatos profissionais – tudo num só ambiente. E trabalhar neles é rotina que, além desses interesses, vai efetivando a profissionalização em um meio que hoje é intelectualmente prestigioso, no campo da ‘música popular’. Fazer samba profissionalmente, na Lapa, é algo que confere aos agentes uma identidade particular de músicos cariocas – com conotações de autenticidade e até certo bairrismo, em meio ao caráter mais geralmente cosmopolita da ocupação.

Rotinas e interesses no trabalho

02/04/03, quarta-feira, à noite.

Fui ao bar Rio Scenarium assistir a um *show* de músicos jovens de Brasília. São três instrumentistas que fazem ‘música instrumental’ brasileira, declarando-se discípulos de Hermeto Pascoal (ele estava presente e foi homenageado ao microfone). (...) Na platéia, Thiago conta que o Garrafieira continua tocando na casa, agora quinzenalmente, e vão tocar amanhã. Gabriel está de volta dos EUA, após um período de estudos (...), e estará tocando com o grupo (junto com o guitarrista que o substituiu durante esse período). Thiago falou com entusiasmo do trabalho, que está firme e consolidou um lugar na programação da casa. Pergunto sobre o disco do grupo, ele diz que está sendo finalizado, com o trabalho gráfico para a capa.

Tocar regularmente numa casa noturna que tem programação intensa de atos artísticos, com novidades no cenário musical da cidade e também com músicos consagrados é situação privilegiada para um conjunto.¹⁵ Manter o

¹⁵ Naquela mesma noite, havia um *banner* sobre o palco anunciando a série de discos lançados pelo selo da Rádio MEC e *shows* de lançamento desses discos estavam acontecendo à razão de um por semana naquela casa.

compromisso do grupo com as apresentações freqüentes, no entanto, exige administração de agendas individuais; com a estratégia de *substituição de músicos* (para contornar o problema da simultaneidade de compromissos), efetua-se um sistema de rodízio mais ou menos movimentado, em cada uma das posições. Quando perguntei a Gabriel, antes de sua viagem, como andava o conjunto, ele foi enfático ao dizer que o Garrafieira estava “cada vez mais profissional”, associando esta qualificação ao fato de já terem um sistema bem organizado de substituições, em caso de necessidade. Disse aquilo em resposta a meu comentário sobre sua própria substituição por outro guitarrista, na apresentação subsequente do grupo. ‘Profissional’, nessa acepção particular, significa permitir substituições e estar estruturado para tal, conforme ele especificou: “as partes agora estão escritas, algumas coisas que antes estavam só de bossa.”¹⁶

Durante os primeiros meses de observação, o posto ocupado por mais músicos diferentes (três) foi o do baterista. Mas, além de Vitor, outros músicos são substituídos no Garrafieira: em noites diferentes, pude ver o grupo apresentando-se com substitutos de Mariana, Marcelo, Rodrigo e Gabriel. De fato, o guitarrista contou que já existia quase um grupo paralelo que ele estava chamando jocosamente de ‘*franchise* do Garrafieira’, com três substitutos, apresentando-se regularmente aos sábados.¹⁷ Como indicado acima, o uso da notação musical tem um papel organizador das relações de trabalho: seu emprego sistemático não só possibilita como, em certa medida, *sistematiza o rodízio e a reposição* de músicos.

Para os músicos que formam um grupo como esse, onde existe também trabalho autoral de arranjos e composições, há interesses além de apresentar-se regularmente, tocando ao vivo. Costuma ser realização importante a gravação de um disco, o que aconteceu como processo gradual para o Garrafieira, como demonstra a cronologia entre o relato de Thiago (em 02/04/2003) e esta outra anotação de campo, quase oito meses antes (em 22/08/2002):

¹⁶ Tocar ‘de bossa’ é tocar em conjunto, sem arranjo escrito, baseando-se no conhecimento prévio que se tem do repertório.

¹⁷ A prática é comum entre os trios elétricos do Nordeste, por exemplo, que funcionam como uma firma de franquias, apresentando-se nas várias cidades com o mesmo nome, mas com músicos diferentes.

[Gabriel] atende o celular, contando à pessoa do outro lado da linha que arranhou uma gravação de disco para o Garrafieira. Quando cheguei, ele estava mostrando no violão uma música sua a um colega e me disse que queria incluí-la no disco. O repertório deverá ter muitas composições originais, a fim de baratear o custo dos direitos. O disco faz parte de uma série de gravações que estão sendo produzidas por uma pessoa que já fez parte da Sony e está registrando, segundo Gabriel, o movimento musical na Lapa.

Note-se a relevância prática de exercer a profissão musical como parte de um contexto sociocultural reconhecido e valorizado – ‘o movimento musical na Lapa’ – que, nesse caso, favorece tanto a atuação ao vivo como a gravação de um CD. Simbolicamente, o *locus* de uma movimentação cultural e comercial confere legitimidade a seus participantes: mais tarde, por ocasião do *show* de lançamento do disco (em 28/09/2004), uma nota de jornal – tipicamente reduzindo todo o processo de elaboração a um ‘gancho’ de *marketing* – anunciava o “grupo formado na Lapa”.

Uma noite de trabalho

No dia 17/03/2002, um domingo, acompanhei uma noite de trabalho do grupo, no bar Rio Scenarium. Cheguei ao local por volta das 21h e saí à 1h30, quando eles saíam também. Foram três *sets*, com um total de 34 músicas, quase todas com seções de improviso. Do repertório constavam músicas de épocas diferentes, mas todas de compositores brasileiros (com apenas duas exceções), ligados ao samba, à bossa-nova, ao choro. Havia, por exemplo, músicas de João Donato (‘Bananeira’), Tom Jobim (‘Anos dourados’, ‘Wave’, ‘A felicidade’), Chico Buarque de Holanda (‘Carolina’, ‘Sem compromisso’) e Edu Lobo (‘Casa forte’); lado a lado com músicas de Pixinguinha (‘1x0’, ‘Carinhoso’), Dorival Caymmi (‘Só louco’, ‘Só danço o samba’) e o samba de Lupicínio Rodrigues, gravado por Ciro Monteiro, ‘Se acaso você chegasse’. Há uma espécie de opção radical por ritmos e compositores brasileiros,

rompendo com a tradição das orquestras de dança de incluir baladas de *jazz*, boleros mexicanos, alguns tangos e rumbas. O repertório do Garrafieira apresenta uma *seleção feita pelos músicos*, incluindo itens que, embora não originalmente compostos como sambas, são arranjados e tocados em códigos de samba.

Temas instrumentais modernos também faziam parte do repertório, naquela noite, entre eles uma composição do guitarrista do conjunto. Dirigindo-se ao público, a cantora anunciou o nome da música e do autor, avisando que seria executada também em programa da Rádio MEC. Em várias ocasiões, aliás, Mariana falou ao microfone, dizendo o título das músicas, quem havia feito o arranjo e outras informações sobre o trabalho do conjunto. Nomear músicos e itens do repertório é procedimento mais comum nos *shows* do que nos bailes, de modo geral, e aqui ocorria nos momentos de pausa e aplauso entre as músicas.

Sob outros aspectos, a noite transcorreu como rotina normal de trabalho nessas situações, com o conjunto retornando ao palco depois de cada intervalo entre os três *sets*. Os músicos agiam com descrição e eficiência, executando suas partes nos arranjos e cumprindo a função de fazer música para dançar. Este é um trabalho sempre mais longo que o de realizar um *show* e demanda dos músicos maior resistência física. Ao fim da noite, o baterista (que substituíra Vitor) se dizia cansado. Mas outros, quando o trabalho já havia acabado e enquanto o público deixava o local, permaneceram ainda em volta do palco, conversando, tirando uma música, discutindo a harmonia de outra.

Quando se preparavam para sair, Gabriel falou com o gerente da casa, dizendo que haviam sido prejudicados no domingo anterior pela presença de pouco público, e atribuiu o fato ao fechamento da casa para uma festa particular dois domingos antes (deixando o público em dúvida sobre a continuidade da programação normal). Queria alertar o gerente, pedindo sua atenção para que o fato não se repetisse. Thiago, que acompanhava a argumentação do colega, concordou.

Sobre aquela noite de trabalho, sintetizo algumas observações:

a) O repertório era, na maior parte, de músicas conhecidas e popularmente consagradas, geralmente no passado. Não havia, no entanto, concessões à popularidade das ‘paradas de sucessos’ atuais, como tenho observado, há

mais de dez anos, na Estudantina e outros espaços de dança de salão. No repertório do Garrafieira, parece haver um critério adotado pelos músicos em relação à ‘qualidade’ (na acepção muito usada nos meios de comunicação, refletindo em geral julgamentos estéticos de setores intelectualizados da ‘classe média’) dos itens e dos compositores selecionados;

b) Também diferindo do que é praticado em outros espaços de gafieira, o repertório era quase integralmente de autores brasileiros. As orquestras de dança, por exemplo, costumavam tocar uma quantidade de arranjos comerciais para *jazz standards*, temas de filmes estrangeiros etc.

c) O formato da apresentação não seguiu a norma praticada na gafieira tradicional, onde as músicas vão se sucedendo sem pausas, do início ao final de um *set*. Aqui, a continuidade entre duas músicas foi exceção e houve quase sempre um espaço mais ou menos longo entre elas, ocupado várias vezes por aplausos e falas da cantora, ao microfone.

d) Houve larga predominância de andamentos moderados e rápidos, sem seqüências de sambas-canções, boleros e ‘foxes’ (na gafieira, denominação genérica para *standards* da música norte-americana), o que constitui outra diferença em relação à tradição da dança de salão.

Duas gerações, formação de músicos, interação de estéticas

Entre os músicos que passam pelo Garrafieira e compõem a história do grupo, há aqueles que estão ou estiveram na universidade e aqueles que nunca estiveram lá, que vêm de outros contextos musicais. Convergem para o mesmo ambiente de trabalho e se apresentam no mesmo palco pessoas de idades e origens sociais diversas: na convivência pessoal e profissional, vai ocorrendo uma interseção de círculos ou vertentes da prática musical. Na trajetória de formação e consolidação do conjunto, a convivência dos músicos-estudantes com profissionais bem mais experientes – de fato pertencentes a uma outra geração – tem sido uma constante. Esta característica do Garrafieira é reforçada pelo fato de que os dois músicos veteranos, na formação que observei inicialmente, tinham relações de parentesco ou convivência com dois dos músicos mais jovens. Em certa medida, esse encontro de gerações de

músicos corresponde a um encontro de experiências musicais construídas em tempos distintos, interagindo agora.

Contando sobre fases iniciais de sua aprendizagem, quando já estava em contato com músicos mais experientes – inclusive o pai, um tio e colegas do pai –, Gabriel Improta diz que “tocava violão, guitarra, e às vezes tocava piano também, por causa do negócio de o meu pai ser pianista”. Depois de ter aulas de piano e de violão clássico, estudou guitarra com um colega de seu pai.

[E começou a tocar em conjunto logo?]

Não, demorei um tempo até começar a tocar em conjunto (...), mas agora eu lembrei, antes de entrar na faculdade eu tinha um outro grupo também que era um barato, que eu tocava com uns coroas, que eram o W e o Y (...) e aquele grupo lá foi como se fosse um germe do lance do Garrafeira, de certa forma, que a gente tocava bossa nova, improvisado, eu descobri o [João] Donato, aí fiquei maravilhado com o Donato tocando piano, então foi o começo dessa coisa. E improvisava, fazia o tema, tudo em samba, aí esse baterista fazia apologia do samba, o W, aí botava disco do Edison Machado...

Note-se a influência de músicos mais velhos (“coroas”) como modelos, tanto por praticarem juntos como por apresentarem gravações de outros músicos, ou fazendo ‘apologia’ de um gênero musical. Outros dados etnográficos – apresentados abaixo em forma de lista – podem ilustrar a convivência e trocas entre músicos de gerações distintas, dentro e em torno do Garrafeira:

1) Gabriel Improta conta que cresceu vendo em sua casa o trompetista Barrosinho, que a frequentava e lá costumava ensaiar com o pai de Gabriel, Tomás Improta. Tomás é pianista e compositor com um longo histórico de realizações na área de música instrumental, e também acompanhou Caetano Veloso. Barrosinho tem currículo extenso e *status* de veterano no contexto de música instrumental brasileira, principalmente como improvisador. Foi membro fundador da Banda Black Rio, que tem prestígio de pioneira na fusão brasileira da música *funk* com o samba.

2) O saxofonista Marcelo Bernardes é pai da cantora Mariana Bernardes. Entre outros trabalhos, Marcelo tem integrado a banda de Chico Buarque em gravações e turnês. É conhecido praticante de choro, samba e outras músicas regionais brasileiras. É membro fundador do conjunto Choro na Feira. (Mariana frequentemente canta com esse grupo também). Há outros músicos profissionais na família de Mariana, tanto na sua geração quanto na de seus pais.

3) Wilson Meirelles é baterista veterano, substituiu Vitor algumas vezes, e o grupo aceitou sua iniciativa de marcar um show que ficava caracterizado, segundo Thiago, como Meirelles (artista principal) e o Garrafieira (coadjuvante). Meirelles foi baterista da banda de Gilberto Gil, entre outros trabalhos.

4) Darci da Cruz – que veio a ser efetivado com a saída de Barrosinho do grupo – é trompetista veterano de orquestras de dança e “sabe tudo de gafieira”, segundo Thiago. Tocou na orquestra do falecido Maestro Cipó e a dirigia na ausência deste. Darci escreveu cerca de metade dos arranjos que o Garrafieira executa.

Nascer e crescer com música e músicos em casa têm efeitos sutis sobre a formação da pessoa, incluindo aspectos de cognição musical e outros, como a naturalidade das relações com artistas profissionais. Na formação musical de Gabriel e Mariana, pelo menos, existe um acúmulo de capital cultural e social desde muito cedo. Não só os procedimentos musicais vão sendo incorporados continuamente (possivelmente beneficiados por informalidade e afetividade), como também o processo eventualmente tende a trazer resultados na forma de contatos de trabalho. Bourdieu diria:

(...) a acumulação inicial de capital cultural, a pré-condição para o acúmulo rápido e fácil de qualquer tipo útil de capital cultural, começa desde o princípio, sem atraso, sem tempo perdido, apenas para os filhos de famílias providas de forte capital cultural; nesse caso, o período de acumulação cobre todo o período de socialização.¹⁸

¹⁸ Bourdieu, Pierre. ‘The forms of capital’, in: Richardson, J.G. (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press, 1986, p. 246.

Pode-se inferir que esses elementos combinados de *familiaridade* (por convivência e até por parentesco) e *regularidade de oportunidades* influem favoravelmente na consolidação da carreira do grupo e de seus integrantes.¹⁹ Como que naturalizada pelas relações de convivência com músicos que trabalharam, eles mesmos, com gêneros tradicionais e com estilos híbridos, a intenção de fazer samba, samba-jazz, samba-canção, bolero, choro – e recriar o ambiente da gafieira – vai encontrando condições de se realizar na articulação entre o que é tradicional e os novos usos dessas tradições e de outras influências. Dispondo desse meio fértil para sua elaboração musical, em que inovação e tradição parecem não colidir (em vez disso, imagina-se uma continuidade ‘genealógica’), observa-se mesmo uma atenuação ou quase ausência de teor ideológico nos discursos: em geral, os músicos do Garrafieira não falam como defensores ardorosos da tradição ou da ‘autenticidade’. Gabriel, por exemplo, reflete sobre adequação e desvio, em relação a convenções musicais:

(...) eu acho que o que interessa é o cara conseguir se movimentar bem dentro daquele universo em que está fazendo a música dele (...) passar o que interessa ali culturalmente, porque a música é uma coisa cultural, quer dizer, [interessa] você estar bem situado, estar dentro do estilo, ou sair dele propositalmente, botar coisas de outro estilo, mas usando aquilo como uma provocação, como uma forma de pensar aquela música.

Outros integrantes do grupo mostram, em sua prática, sinais de contato com fontes musicais diversas e um grau de liberdade em relação à norma da música estritamente funcional para a dança. Mariana, por exemplo, faz improviso com a voz, revezando com os outros instrumentistas – como costuma fazer na música instrumental de um outro grupo –, o que não é muito usual na gafieira. Tanto Vitor (baterista) como Rodrigo (baixista) apresentam-se de maneira mais proeminente, mais jazzística, do que é convencional nesse contexto; por sua

¹⁹ Acredito que também os mais velhos se beneficiam da atuação conjunta com músicos jovens, nesse contexto de ressurgimento e valorização estética do samba.

vez, vi Gabriel usar timbres experimentais, como o de órgão eletrônico, por meio de um conversor MIDI acoplado à guitarra.

Também se pode dizer que, de modo geral, o processo criativo não é visto como separado do trabalho nesse contexto semifuncional que o Garrafieira já encontra parcialmente disposto na organização do espaço e da programação do bar, e que também ajuda a moldar, com procedimentos atípicos, ao apresentar um *quase-show*. Criação artística e atividade funcional são duas dimensões do trabalho musical que estão articuladas na existência do conjunto e na organização do próprio espaço onde atuam. Neste trecho de uma entrevista, Gabriel reflete sobre as funções de intérprete e compositor, enxergando uma situação ambivalente na contemporaneidade:

(...) percebo que, ainda mais hoje em dia, na música popular, tocar é quase compor. A composição é cada vez mais aberta e o instrumentista tem cada vez mais espaço dentro da composição. Isso aí é um lance legal, que eu acho que veio com o *jazz* e com a música norte-americana, e eu acho que a música brasileira é um braço dessa coisa norte-americana. Eu tenho muito orgulho da música brasileira, mas eu vejo a música das Américas como uma coisa conjunta, que tem os maiores expoentes na música norte-americana, cubana e brasileira. E isso se iniciou cronologicamente nos Estados Unidos, que é uma idéia de que o músico... surgiu uma terceira classe de músico, porque tinha o músico erudito, que era aquele cara super-culto (...) e o músico folclórico, aquele cara amador que fazia uma música mambembe. Então pintou uma terceira classe de músico, que é o músico popular, que é um cara que está no meio do caminho, que é um cara que pode fazer uma música (...) de alto nível, de primeira qualidade, sem ser um cara erudito.

[*É um tocador, só que é também um criador...*]

É um criador, exatamente, juntou a função, essa especialização da música européia ficou pra trás um pouco: o cara *só* compõe, ou o cara *só* toca...

Comento com ele sobre essa distinção implícita entre produções culturais identificadas com ‘Velho Mundo’ e ‘Novo Mundo’, e o guitarrista usa um argumento musicológico: “a prova disso é a cifra, é uma das provas disso, é aquela escrita aberta que é coisa de americano que a gente usa”.

“Coisa de americano”, em linguagem de músicos cariocas, e especificamente quando falam de música, pode ser expressão usada descritivamente, como nesse caso. Transparecendo desde os próprios instrumentos utilizados, as trocas e combinações de materiais, técnicas e noções estéticas entre fontes musicais brasileiras e estrangeiras existem como praxe para muitos músicos-estudantes da pesquisa. No caso do Garrafieira, e com referência a minha experiência anterior em bailes de gafieira, faço duas considerações sobre esse intercâmbio que influi de modos variados no fazer musical:

a) O baixo elétrico de cinco cordas (assim como o de seis cordas) é mais recente que o instrumento original, de quatro, representando uma expansão de tessitura e recursos tímbricos, mais explorados a partir do período em que instrumentistas como Stanley Clarke e Jaco Pastorius assumiram um papel de destaque como solistas, para além do tradicional acompanhamento. Rodrigo Villa, ao usar um instrumento de cinco cordas, indica sua participação nesse patamar de prática mais recente, esse *state of the art* para a categoria, que o leva, por exemplo, a ornamentar a condução da harmonia e tomar, durante a noite de trabalho, o papel de improvisador com mais frequência do que costumava acontecer antes, entre os baixistas na gafieira.

b) O próprio *estudo da improvisação* é uma prática musical que ganhou importância entre músicos-estudantes em tempos mais recentes, no Brasil. (Meus ex-colegas de gafieira geralmente improvisavam mais intuitivamente, sem um estudo específico dessa prática). Para a difusão desse tipo de estudo, teve influência a atuação didática (em aulas particulares ou escolas de música) de músicos brasileiros que tinham vínculos com o *jazz*, por prática profissional ou após regressarem de estudos nos Estados Unidos. Naquele país, em escolas como o Berklee College of Music, o Musician’s Intitute (MI) e outras, os conhecimentos sobre improvisação (no *jazz*, principalmente) têm sido sistematizados para transmissão didática; além disso, produziu-se comercialmente uma variedade de materiais didáticos, com apoio de novos meios (CD’s, vídeos, *softwares*), disponíveis aqui por importação, *downloads* ou por produção de equivalentes locais. Tanto Rodrigo como Gabriel trazem

para o Garrafieira uma experiência anterior desse estudo de improvisação, e a atuação de Gabriel no grupo chegou a ser intercalada por um período de estudos no MI.

Ora, esse traço cosmopolita do trânsito e incorporação de técnicas e valores estéticos não é, como vimos, novidade na gafieira – e tampouco no âmbito mais geral de músicas feitas em metrópoles brasileiras. Mas é interessante notar como as influências são sintetizadas e refluem para o reforço de uma identidade local²⁰, unificadora de tempos – a ‘antropofagia’ artística produzindo, afinal, um samba refinado e de certa forma revigorado, à maneira de um guerreiro engrandecido pela incorporação das virtudes do adversário que deglutiui. Ambas, é claro, são percepções culturalmente sustentadas e dependentes de sua prática e valorização em público. E com uma história de sincretismos, de fusões, têm-se naturalizado na vida pública carioca os encontros de formas culturais e tempos distintos – notavelmente na música e por meio dela. No caso desse conjunto, convivem o senhor de clássico colete e a indumentária neo-*hippie*, o improvisado jazzístico e o samba de Lupicínio Rodrigues, e convivem no ‘antiquário moderno’, na área da cidade onde se imagina e recompõe o passado musical.

Nas ações musicais, os integrantes do Garrafieira operam, portanto, a construção simbólica de uma aura musical da cidade, composta de passado e presente – aproveitando quantas referências possam ser úteis como material para essa construção. É um trabalho técnico e imaginativo; nele, se valem de elementos que possam configurar a imagem de um Rio de Janeiro musical – antigo e moderno, velho e atual, sempre referido aos códigos do samba e variações sobre ele. É uma composição feita com elementos típicos, de instrumentação, de repertório e de arranjo, mas com espaço também para o híbrido e o contemporâneo.

²⁰ Sobre cosmopolitismo e nacionalismo em jogo na prática musical, v. Turino, Thomas, *Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: Chicago University Press, 2000.

Arte, comércio e composição

Sobre o caráter misto desse local de trabalho, onde concertos de música instrumental e o lançamento de CDs dividem o espaço com a dança e os serviços de bar e restaurante, ouvi o guitarrista e arranjador Gabriel Improta. Ele também é compositor de música instrumental e enfatiza o desejo de que o Garrafieira realize *shows* em teatros, em vez de apenas trabalhar no circuito noturno de bares (em geral, conhecido pelos músicos como ‘a noite’). Entretanto, diz que essa em que trabalham é, na verdade, a melhor casa no momento; “pelo menos, é a que paga melhor”. No discurso, percebo que faz distinção entre seu trabalho como compositor-arranjador e o trabalho de tocar para entreter o público com a dança – e, certamente, há diferentes linhas de prestígio profissional em jogo.²¹ Não menos importante em suas considerações (e ligada também ao prestígio do músico) é a política da publicidade, com a casa recebendo a maior parte do espaço no jornal; o conjunto mal chega a ser mencionado, uma vez que isso não é do interesse do dono da casa, segundo o músico.

Outros aspectos de posicionamento no campo musical chamam a atenção, como quando ele comenta diferentes formas de compromisso com o trabalho em grupo:

a gente tava com problemas, porque começou a ficar demais essa coisa de substituição, e aí a gente optou por ficar com um baterista só; o outro saiu do grupo (...) eu dei uma prensa nele, falei: “olha, não dá”, porque ele tava deixando de ir muito [freqüentemente], e ele tem essa coisa bem de músico, é um cara que não fez faculdade e não tem nenhuma formação erudita; ele é um cara assim *músico* mesmo, *o cara é músico*, então ele não valoriza, ele não dá valor nenhum a um trabalho de grupo, diferente da galera assim mais parecida comigo. Ele quer saber de *gig*²², ele vai fazer uma *gig*, se

²¹ V. Becker, Howard S., *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press, 1963.

²² Termo inglês para um trabalho contratado, pronuncia-se “guigue”.

tiver uma *gig* que *paga mais* na hora do Garrafieira, ele não pensa duas vezes, ele vai na outra *gig*, entendeu? E o sonho dele é acompanhar uma cantora que pague bem. O lance dele é *esse*, não tem preocupações *culturais*! (risos)

Ressalto que Gabriel discorria sobre o assunto com um senso de leveza, e sem julgar desfavoravelmente o colega, procurando descrever como os músicos costumam se posicionar diferentemente na profissão. De todo modo, achei interessante que o sinal de um ‘efeito universitário’ fosse sugerido na entrevista, associando os músicos que passam pelo ensino superior a certas ‘preocupações culturais’. Pode-se notar que o discurso de Gabriel (como o do etnógrafo) *combina* pontos de vista, evocando a figura do ‘praticante-reflexivo’, com a qual se identifica e que o distingue. Embora seja óbvio que todos pensam sobre o que fazem, há modalidades diferentes desse pensamento. No caso, a experiência de universitário soma-se à história familiar para produzir traços de uma teorização sobre fazer música, que é marcada por referências musicológicas (v. depoimento anterior a esse), além das razões práticas e do jogo de linguagem mais tipicamente estético.

Aqui, diferenças de posicionamento e outras questões de economia do trabalho convidam a pensar sobre lógicas específicas na prática da música urbana e contemporânea, onde o trabalho frequentemente envolve negociação entre parâmetros de arte e comércio, cultura popular e erudita. Essas negociações, afinal, têm sido observadas no Brasil como um traço recorrente da produção musical, e estão presentes agora nas carreiras de vários dos músicos-estudantes.²³ Perto de se graduar em Composição, Gabriel declara: “meu negócio é botar minhas idéias musicais pra frente”. E para alcançar o objetivo, em um meio de poucas oportunidades, acrescenta com bom humor: “com o jeito que eu puder fazer isso, eu faço!”. Assim, “atacando” em várias frentes de trabalho musical, ele exercita uma estratégia bem adaptada à realidade econômica do *métier*. Ilustrativamente, levantamentos conduzidos pelo economista Alan Peacock sobre atividades

²³ V., por exemplo, Vianna, Hermano, op. cit.

e ganhos de compositores eruditos (*‘serious composers’*) demonstraram que “... se eles fossem forçados a depender apenas dos ganhos obtidos com a composição, sua condição econômica seria mesmo pobre e precária”.²⁴

Além de lançar (em 2003) um CD com suas composições, Gabriel Improta reconhece que o Garrafieira é também um espaço para realizar (“botar pra frente”) suas idéias musicais. Especialmente porque ele vê ‘composição’ não apenas como atividade especializada de escrita musical – incluindo seu papel de arranjador no conjunto –, mas também como abordagem, permeando a própria execução/interpretação, no campo da música popular.

Noto também que a perspectiva da individualidade do artista-criador orienta os projetos desse músico. Em suas palavras, a relevância de compor é para ele “quase uma ideologia, algo que todo músico devia fazer”. Mostrar-se interessado pelo “trabalho de grupo” e investir nele, produzindo arranjos, trabalhando pela gravação do CD, contribuindo para administrar a sustentação do conjunto – nada disso é incompatível com aquela perspectiva. Pois o conjunto é também veículo para expressão da individualidade de seus integrantes, viabilizando a produção musical e a construção profissional de cada um.

Com repertório e formato de apresentação delineados pela perspectiva autoral e pela ‘preocupação cultural’ de músicos ligados à universidade, e atuando em cenário que valoriza o samba, a produção do Garrafieira resulta numa encenação da gafieira que é mais ‘autêntica’ que a gafieira – mais radicalmente brasileira que a própria tradição. Descartando *hits* das antigas orquestras americanas e das paradas de sucesso atuais, e integrando vários itens nacionais ‘de qualidade’, o grupo apresenta ao público uma nova versão das rotinas de dança de salão, e o faz de acordo com o gosto dos músicos: eles

²⁴ Peacock, Alan, *Paying the Piper: culture, music and money*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993, p.51. Peacock descobriu, por exemplo, que as fontes de renda de compositores estavam distribuídas entre composição (35.7%), outras atividades musicais, como ensino, *performance*, crítica e regência (37.1%) e atividades não musicais (27.2%). Sessenta e um por cento dos compositores derivavam da composição menos que 20% de sua renda; enquanto que para apenas 14% deles essa atividade resultava em 80% de sua renda total. A pesquisa foi feita na Grã-Bretanha e, embora o autor não conheça relatórios comparáveis em outros países, diz que “ficaria surpreso se o fenômeno da diversificação de ganhos por compositores eruditos não fosse generalizado” (p. 49). Por conhecer alguns compositores locais atuantes no meio da música ‘contemporânea’ de concerto, intuo que também no Rio de Janeiro a diversificação de atividades seja uma estratégia comum – o que poderia ser testado em levantamento estatístico.

elaboram uma forma de atuação profissional que conjuga música ‘funcional’ e ‘artística’, com um grau de autonomia pouco usual em outros ambientes de gafieira.

Participantes e observador: o etnógrafo ‘em casa’ e os tempos da experiência

Certas características de metodologia e interpretação que marcaram o acompanhamento das atividades do Garrafieira levaram-me a refletir sobre questões da pesquisa etnográfica em espaços familiares.²⁵ A observação de ensaios e apresentações do conjunto conduzia a uma cena musical de que eu havia participado anteriormente – e meu entendimento do presente esteve necessariamente tingido por aquela experiência prévia. Por outro lado, o ‘etnógrafo em casa’ não está necessariamente à vontade: havia um novo senso de distância, pois agora eu chegava teoricamente informado por pensamentos exteriores à prática musical; além disso, enquanto tomava notas ou filmava – em vez de tocar um instrumento – eu agia e me sentia como um estranho. Assim como a oscilação entre abstração e imersão, *self* e outro, intimidade e desconforto, outras díades pareciam marcar presença na interpretação:

1) Pertencendo a uma cena coletiva, um chamado ‘movimento musical’ que tem uma localidade concreta por base, os músicos do Garrafieira engajam-se numa harmonia provisória entre *arte* e *comércio*. Fazendo música que está em demanda, em uma rede lucrativa de estabelecimentos, eles conseguem trabalhar em bases regulares enquanto exercitam uma considerável autonomia artística em suas rotinas e em seu repertório.

2) No Garrafieira, duas gerações de músicos colaboram para legitimar e fortalecer um ao outro, profissionalmente. Com suas competências, aparências e abordagens distintas, eles podem ser percebidos como ‘veteranos’ e ‘novos

²⁵ V. Velho, Gilberto, *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. V. também Arroyo, Margarete, *Representações sociais sobre prática de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes*. Tese (doutorado em música). Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Música, UFRGS, 1999.

talentos' atuando juntos e representando no palco tanto a *tradição* como a *renovação* da gafieira. A extensão etária do conjunto e o histórico de relacionamentos pessoais comportam, além disso, uma simbologia "genealógica" que é vantajosa para suas relações internas e externas.

3) Exibindo antigüidades ou meras curiosidades de outro tempo, a casa onde tocam opera uma confluência simbólica entre *passado* e *presente*, e também – ao programar música para se ouvir e/ou dançar – de arte e entretenimento. Ela funciona como um microcosmo interno ao sistema da Lapa contemporânea, em sua reconstrução do Rio antigo. E, ali, novos praticantes do samba e da gafieira voltam a apropriar-se dessas formas culturais, modificando produção e maneiras de participação.

4) A quarta díade se apóia num uso conceitual do termo *composição*, no sentido etimológico de 'juntar coisas', como modo de inventar música, tempo e lugar. Apropriação e composição permitem aos músicos do Garrafieira *transportar a gafieira* – que, aliás, não era experiência fundadora ('raiz') para a maioria deles –, mesclando o caráter tipicamente *funcional* de música dançante com a situação mais tipicamente *artística* de um *show*. Fazem-no em um cenário que é, ele mesmo, o resultado de uma composição com diferentes elementos de organização sociomusical e história, para restaurar e inventar mais uma vez a gafieira, o samba e a própria cidade. Todo esse processo é esteticamente sustentado pela equação de samba com boa música, cultura autêntica e diversão compartilhada. Nesse contexto, o ambiente da gafieira e sua tradição são vistos como algo a renovar e compor, como forma cultural contemporânea.

Pareceu claro também que, entre os pontos acima, minha atenção tendeu a recair sobre o que percebi como mudanças ou variações na prática do baile de gafieira. Penso que retornar a uma cena onde eu havia trabalhado como instrumentista foi, em certo sentido, como 'voltar para casa': uma situação em que noções de 'transformação' e 'permanência' aparecem como parâmetros da apreciação. Parte do trabalho do etnógrafo ao revisitar contextos familiares seria, então, explorar detalhes em perspectiva diacrônica – à qual ele/ela tem um acesso privilegiado –, enquanto combina essa postura com aquela outra, mais usual, do investigador 'estrangeiro' de música. A diacronia, nesse caso, é de uma modalidade que, em vez de contar com o mesmo tipo de método e registro de dados em dois períodos distintos de pesquisa, depende de um exame

da memória pessoal como fonte de dados – um método que Bruno Nettl utilizou na composição de *Heartland Excursions*, por exemplo.²⁶ Talvez o mais importante, nesse sentido, tenha sido equilibrar essa tendência com o trabalho de observação e registro das ações atuais, do olhar e discurso dos músicos praticantes. Com essa ordem, procurei evitar a postura de um distanciamento forçado – quando sentia proximidade do assunto – e ao mesmo tempo manter uma atenção que fosse favorável ao exame das ações do ‘outro’.

Essa mesma experiência prévia, no entanto, induz certo grau de empatia com a vivência dos músicos no caso atual: em certos momentos, é fácil reconhecer sua relativa indiferença quanto à teorização antropológica sobre construção de lugar e tempo por meio da música, quanto à historicidade da gafieira etc. Parecem mais diretamente envolvidos com o tempo presente do jogo²⁷, mais inteiramente investidos na prática que apresenta muitas apostas, dificuldades e recompensas no próprio *som* que se faz. Imerso num contínuo de experiência estética e profissional, o músico deriva motivação da harmonia interessante, do desafio do improviso, do fato de tocar com casa cheia e gente dançando ao som do conjunto, por exemplo. Esse tipo de envolvimento – mais o fator de certa familiaridade (literal) *entre* os músicos no grupo e com a música que fazem – parece levar, no caso do Garrafieira, a uma seleção do repertório em bases formais, ‘puramente musicais’, como se diz. As aspas do distanciamento, entretanto, pertencem ao olhar do etnógrafo; pois é uma das características da profissão musical – pelo menos em condições razoáveis de trabalho – que o julgamento estético e dos sentidos (é boa a música com ‘pressão’) e a razão técnica tenham mesmo força notável na organização e desenvolvimento das ações, o que reforça nos agentes, e também no observador, a percepção ‘sincrônica’ – isto é, um olhar as coisas ‘sem referência ao tempo’.²⁸ Essa aparente auto-explicação de tudo na própria rotina, no presente, no interesse do som e das questões práticas, essa aparente dispensa de análises

²⁶ V. Nettl, Bruno, *Heartland excursions: Ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

²⁷ V. Bourdieu, Pierre, *Practical Reason: On the Theory of Action*. Cambridge: Polity Press, 1998, p. 75-91.

²⁸ V. Barnard, Alan, *History and theory in anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 9.

pelos praticantes, vem a ser aspecto relevante para uma teoria da ação musical, especialmente entre músicos profissionais.

Em suma, parece importante ressaltar o papel de uma combinação de perspectivas na teoria etnomusicológica, ao se tratar de músicos em cenário urbano e contemporâneo. Ao lado de interpretações que privilegiam a dimensão simbólica da experiência musical – especialmente seu poder de (re)criar lugar e tempo, em nosso caso –, cabe notar outras dimensões interligadas, influenciando umas sobre as outras, como, por exemplo, as razões estéticas, econômicas e práticas, que condicionam a motivação dos agentes, seus padrões de engajamento, suas trajetórias de trabalho com a música.

JOSÉ ALBERTO SALGADO E SILVA é músico e doutor em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Sua atuação artística está centrada na composição, no arranjo de ‘música instrumental’ e na poesia (lançou o CD *Zarpar* e o livro *A fumaça do caipira*). Tem artigos publicados sobre a composição no ensino de música, diversidade musical e outras questões ligadas à formação e ao trabalho de músicos. Seus principais interesses de pesquisa relacionam-se com educação superior, profissão musical e estética – temas que informam seu trabalho docente em cursos de estética e de metodologia do ensino musical, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).