

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Instituto de Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Antropologia**



Dissertação

**“Nossa casa é bailão”:**

Idealização, identidade e performance em casas noturnas de Pelotas, RS

**Wagner dos Santos Sicca**

Pelotas, 2025

**Wagner dos Santos Sicca**

**“Nossa casa é bailão”:**

Idealização, identidade e performance em casas noturnas de Pelotas, RS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia (Área de concentração: Antropologia Social e Cultural).

Orientador: Prof. Dr. Rafael da Silva Noletto

Pelotas, 2025

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

S565 Sicca, Wagner dos Santos

“Nossa casa é bailão” [recurso eletrônico] : idealização, identidade e performance em casas noturnas de Pelotas, RS / Wagner dos Santos Sicca ; Rafael da Silva Noletto, orientador. — Pelotas, 2025.

151 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2025.

1. Antropologia da música. 2. Bailão. 3. Música gaúcha. 4. Identidade gaúcha. 5. Performance. I. Noletto, Rafael da Silva, orient. II. Título.

CDD 572.981

Wagner dos Santos Sicca

“Nossa casa é bailão”: idealização, identidade e performance em casas noturnas de Pelotas,  
RS

Data da defesa: 30 de julho de 2025

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rafael da Silva Noletto (Orientador)

Doutor em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (2016)

Prof. Dr. Luis Fernando Hering Coelho

Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009)

Profa. Dra. Rosane Aparecida Rubert

Doutor em Desenvolvimento Rural pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007)

À memória de Koff Nei Maciel (2010-2025),  
meu melhor e mais amado amigo.

## Agradecimentos

Acho que minha seção preferida de trabalhos como este que está em suas mãos é a de agradecimentos. Prevista nos manuais de normas, ela é, em grande medida, protocolar, contudo é a única parte em que a autora ou autor tem total liberdade para deixar a *persona* cientista de lado e, por algumas linhas, se deixar levar pela gratidão, um dos sentimentos mais belos que nossos corpos conseguem produzir.

Escrever uma dissertação é uma tarefa desafiadora, um processo extenuante que concluí estar além da minha capacidade de execução. Apesar disso, essas palavras mostram que, de alguma forma e dentro de minhas limitações, eu consegui. Tive a imensa sorte de contar com o apoio de muitas pessoas sem as quais eu realmente não teria seguido em frente, e por essa razão é imprescindível que eu registre aqui meus mais sinceros agradecimentos a elas.

O Instituto Federal Sul-Rio-Grandense (Ifsul), instituição na qual trabalho, é um lugar acolhedor que propicia a capacitação de seus servidores, e só é um lugar tão legal por causa de uma série de pessoas incríveis que lá estão. Sendo assim, começo agradecendo aos meus colegas de setor pela parceria e compreensão nesse período, em especial aos queridos Bia, Carla, Celso, Fernando, Freitinhas, Iguinho, Maicon, Manu e Tobs – este último um baita antropólogo em potencial que desperdiçou seu talento virando um baita analista de TI.

Da mesma forma, agradeço aos servidores da Universidade Federal de Pelotas (Ufpel) que estiveram, de várias maneiras, envolvidos nessa minha aventura: Cláudio Carle, que me presenteou com um okutá (ou um dobrão de berimbau, ou um seixo rolado de rio, ou...) no meu primeiro dia de aula ainda como aluno em matrícula especial; Hamilton Bittencourt, o guitarrista que me ensinou a tirar fotos melhores e foi um (literalmente) grande parceiro de café; e Adriane Rodolpho, Cláudia Magni e Daniele Bezerra, que me fizeram entender a grandeza e a beleza da Antropologia. Já a Rosane Rubert, uma docente tão incrível que me fez gostar até dos textos chatos do Radcliffe-Brown, é daquelas que inspiram através do exemplo. Tenho a honra de contar com sua presença na banca de avaliação da defesa desta dissertação, razão pela qual lhe sou profundamente grato.

Embora uma ciência como a Antropologia dependa da interação com outras pessoas, a jornada pela pós-graduação é paradoxalmente individual em grande medida, um caráter que se destaca de forma aguda nos momentos de tensão e ansiedade que imagino serem comuns a muitos dos que passam por esse processo. Contudo, boa parte da formação se dá coletivamente em sala de aula, e os ótimos colegas que tive tornaram tudo muito mais legal.

Eder, Joãozinho (“*que pase muy lindo!*”), Luis, Patrícia, Rangel, Rose, Simone... vocês foram incríveis! Entretanto, mais incríveis ainda foram a Helen e a Bella, que me presentearam com, respectivamente, um abacate bageense e a pergunta que move a narrativa desta dissertação.

Eu nunca teria cogitado me candidatar de fato ao mestrado em Antropologia sem o contato inicial com a disciplina que tive durante minha passagem pelo bacharelado em Música Popular na Ufpel, e aqui devo ressaltar o papel fundamental dos docentes que fizeram com que esse contato tivesse sido prazeroso e intelectualmente estimulante. O Luís Coelho me fez *pensar* em música pela primeira vez e é o tipo de professor que empresta livros e se importa com o que está fazendo, um daqueles que, se o destino não fosse apenas uma cruel obra do acaso, teria nascido para a docência. Já o Rafael Noletto é o cara que conseguiu fazer um músico-operário com formação em computação se apaixonar por uma ciência tão complexa e tão diferente de tudo que lhe era familiar. Passados alguns anos da minha passagem pelo bacharelado, significa muito pra mim poder contar com eles novamente, sendo o Luis integrante da banca e o Rafael, meu orientador. Aproveito as últimas linhas deste parágrafo para agradecer também ao professor Reginaldo Braga, membro da banca de qualificação.

Um trabalho desse tipo não ganha vida sem a parceria dos interlocutores e tive o privilégio de conviver com muita gente cordial e atenciosa durante a pesquisa. Agradeço a todas e todos que compartilharam seu tempo comigo nesse tempo, em especial aos queridos Giuliano Cardoso, John Heine, Marcello Demari e Zé Duarte, pessoas cuja habilidade para contar histórias é motivo de alegria para qualquer antropólogo. Outras pessoas não colaboraram diretamente para a confecção deste trabalho, mas involuntariamente ajudaram a pavimentar os caminhos que me levaram ao universo dos bailões. São elas Pablo Andina, Thierry Farias e Vaguinho Duarte.

Nada poderia me fazer entender melhor a importância de estudar do que o exemplo próximo. No fim dos anos 1990, enquanto eu arranhava meus primeiros acordes num violão Giannini de cordas de náilon, meu irmão Gerson se tornava o primeiro mestre da família. Ele não teria conquistado esse título sem o apoio material e moral de nossa mãe Izolda, e é aí que transparece uma das grandes qualidades dela. Sob o mesmo entusiasmo com que acompanhou meu irmão em uma caçada de livros para sua pesquisa, ela comprou o tal violão onde eu desajeitadamente dei meus primeiros passos na música. A Izolda sempre esteve ao nosso lado, fosse qual fosse a aventura na qual estivéssemos metidos, e, chegando ao fim deste ciclo, é inevitável pensar que sem aquele Giannini eu não estaria nesse ponto, escrevendo agradecimentos em uma dissertação de mestrado. Ao meu irmão Gerson, hoje doutorando, e à velha Izolda, bacharela em Direito, meu muito obrigado!

Parte de mim é reticente em agradecer a coisas abstratas, mas o farei mesmo assim. Em abril de 2024 comecei a correr e desde aquele primeiro quilômetro e meio do trote inaugural me tornei um apaixonado. Meu tempo passou a ser mais ou menos organizado pela rotina de treinos e pelo desejo de correr melhor. Por outro lado, devo confessar, a corrida foi um amparo nos momentos em que me senti fraco, ansioso e infeliz, e nas inúmeras vezes em que cogitei desistir da pesquisa. O exercício que servia como uma fuga, contudo, foi o que, no fim das contas, possibilitou minha reconexão com a Antropologia após um período particularmente difícil. Percorrer as ruas, metro após metro, passo após passo, sentindo o vento úmido no rosto, o cheiro da fumaça dos carros, os sons paridos pelo trânsito caótico, os impactos indiferentes do concreto morto sobre cada articulação, tendão, osso e músculo do meu corpo – tudo isso me fez perceber melhor o tempo, as paisagens, as histórias e, claro, as pessoas, o objeto-fim dessa ciência incrível para a qual contribuo de forma singela com esta pesquisa. Assim sendo, obrigado, corrida!

Dito tudo isso, enfim agradeço à minha esposa Letícia Maciel, a pessoa que reúne um pouco de tudo o que foi dito até aqui. Ela foi compreensiva em meus momentos de ausência, como meus colegas de trabalho; me ensinou muito sobre Antropologia, assim como meus professores do Mestrado; antropóloga de formação, me fez descobrir a ciência e agarrar a oportunidade de conhecê-la junto aos professores da graduação em Música; também foi uma importante interlocutora e parceira, me acompanhando no trabalho em campo e compartilhando observações que meus sentidos destreinados seriam incapazes de perceber; tal como meu irmão e minha mãe, foi e é um grande exemplo acadêmico, uma mestra e doutoranda que me orgulha muito pelo conhecimento que tem e pela dedicação que entrega em cada desafio que se propõe a cumprir; e, como se não bastasse, foi quem me fez virar corredor. À Letícia também devo o tema deste trabalho, cujo desenvolvimento contou com sua contribuição através de conversas sobre teoria antropológica, pesquisa documental, as já citadas observações em campo e, claro, muito apoio e necessários puxões de orelha em situações nas quais me faltou sabedoria e/ou coragem. E, além de tudo, a Letícia me deu o Koff.

O Koff foi um cusquinho inteligente, amoroso e expressivo que, ao longo de seus 15 anos e 2 meses de vida, exerceu seu propósito canino com louvor. Nos conhecemos quando ele tinha apenas 1 aninho e eu, 26, e criamos instantaneamente uma conexão profunda que só aqueles que se levam a sério, como aprendi com Donna Haraway, são capazes de tecer. Ao lado dele, meu comensal à mesa (literalmente!), aprendi de fato a me importar com o outro e a amar desinteressadamente, talentos que cachorros trazem de fábrica mas que muitos humanos

passam a vida sem desenvolver. O Koff não me ajudou a escrever uma só linha deste trabalho e nunca ofereceu qualquer outro auxílio, afinal ele nunca soube o que é uma dissertação ou qualquer outra das invenções humanas nas quais eu me envolvia. Na verdade, a ele pouco importava o que eu fizesse desde que eu retribuísse o respeito genuíno que eu recebia dele sempre que nossos olhares se encontravam. Dar, receber, retribuir. E amar. Agora sei que é para isso que estamos aqui. Obrigado, Koff!

“Não remamos somente ao longo de um rio, mas em meio a um ambiente personificado, cujos detalhes físicos são conhecidos pelo que ali ocorreu. Cada viagem rio acima é uma lição de história.”

Anthony Seeger, em *Por que cantam os Kĩsêdjê*

## Resumo

SICCA, Wagner dos Santos. “**Nossa casa é bailão**”: idealização, identidade e performance em casas noturnas de Pelotas, RS. Orientador: Rafael da Silva Noletto. 2025. 151 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2025.

A presente dissertação tem como tema o bailão, um tipo particular de casa noturna do Rio Grande do Sul (RS), e o objeto em particular são alguns dos bailões da zona urbana de Pelotas, município da zona sul do RS, em funcionamento na atualidade. A ênfase se dá sobre o Sul Brasil / Point Beer, bailão localizado no bairro Três Vendas, zona norte da cidade, porém o trabalho também abrange experiências episódicas em outros bailões, ampliando o panorama da observação. A metodologia empregada nesta pesquisa de caráter etnográfico envolveu observação flutuante, pesquisa documental, entrevistas semi-estruturadas e pesquisa bibliográfica. Os dados produzidos mostram um cenário prolífico e diversificado de bailes orientados para danças de par enlaçado cuja composição racial, etária e de gênero pode variar em cada contexto. Percorrendo um circuito regional de casas noturnas, as bandas em geral praticam gêneros musicais como vaneira e bandinha, e almejam uma ideia de profissionalismo que reúne critérios estéticos, estratégias de comunicação e performances particulares.

Palavras-chave: Antropologia da Música. Bailão. Música gaúcha. Identidade gaúcha. Performance.

## Abstract

SICCA, Wagner dos Santos. **“Our house is bailão”**: idealization, identity and performance in nightclubs in Pelotas, RS. Advisor: Rafael da Silva Noleto. 2025. 51 f. Dissertation (Masters in Anthropology) – Institute of Human Sciences, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2025.

This work focuses on the *bailão*, a particular type of nightclub in Rio Grande do Sul, and specifically examines some of the *bailões* in the urban area of Pelotas, a city in the southern part of the state, currently in operation. The emphasis is on Sul Brasil / Point Beer, a *bailão* located in the Três Vendas neighborhood, in the northern part of the city, but the work also covers episodic experiences in other *bailões*, broadening the observation panorama. The methodology employed in this ethnographic research involved floating observation, documentary research, semi-structured interviews, and bibliographic research. The data produced shows a prolific and diversified scenario of dances oriented towards paired dance, whose racial, age, and gender composition can vary in each context. Following a regional circuit of nightclubs, the bands generally practice musical genres such as *vaneira* and *bandinha*, and aim for an idea of professionalism that combines aesthetic criteria, communication strategies, and particular performances.

Keywords: Anthropology of Music. Bailão. “Gaúcha” music. “Gaúcha” identity. Performance.

## Lista de figuras

Figura 1	Capas dos LPs <i>Bailão do Darcy Silva</i> (1979) e <i>Isto é bailão</i> (1980)	38
Figura 2	Recorte no mapa de Pelotas com o apontamento de bailões ou espaços de bailão	51
Figura 3	Recorte no mapa de Pelotas da região do Sul Brasil / Point Beer	52
Figura 4	Fachada do Sul Brasil / Point Beer	53
Figura 5	Área interna do Sul Brasil / Point Beer	54
Figura 6	Reportagem do Diário da Manhã sobre o caso de racismo no Sul Brasil	70
Figura 7	Diferentes entrelaçamentos de mãos na dança em par	76
Figura 8	Van da banda Solteirões do Brasil estacionada em frente ao Sul Brasil / Point Beer	85
Figura 9	Representação em partitura do paradigma do <i>tresillo</i>	90
Figura 10	Ocorrência do <i>tresillo</i> em ritmos do bailão	90
Figura 11	Postagem do Sul Brasil / Point Beer no Facebook sobre evento no Carnaval	92
Figura 12	Cartazes das festas do fim de semana de inauguração d'O Bailão da Osório	94
Figura 13	Xoxó e sua companhia no baile	99
Figura 14	Faixa do Mariana Eufrásia na frente do Super Kzão	104
Figura 15	Visão do salão do Super Kzão a partir do palco	105
Figura 16	Cartaz do 1º <i>Bailão do ano</i> no De Rose	107
Figura 17	Cardápios do De Rose e do Super Kzão	111
Figura 18	Cartaz do <i>Mega Baile</i> no Clube Souza	116
Figura 19	Pulseiras entregues na entrada do <i>Mega Baile</i> no Clube Souza	117
Figura 20	Uma partida de futebol no <i>Bailão raiz da Sant'Ana</i>	120
Figura 21	O “bailão raiz” da Banda 10 e a Barbie do Bailão	122

## **Lista de abreviaturas e siglas**

CTG	Centro de Tradições Gaúchas
Ifsul	Instituto Federal Sul-rio-grandense
MTG	Movimento Tradicionalista Gaúcho
Ufpel	Universidade Federal de Pelotas

## Sumário

Considerações iniciais	15
1 Do que eu falo quando falo de bailão: construindo um objeto de pesquisa	21
1.1 O bailão entre os bailões	23
1.2 Música e identidade gaúcha	30
1.3 Arqueologia do bailão	35
1.4 Bailão como lugar, identidade e evento: abordagens possíveis	41
1.5 Delimitando o campo	48
2 “Bailão raiz é aqui!”: vivenciando o Sul Brasil / Point Beer	52
2.1 Histórias entrelaçadas	56
2.2 Noites especiais	57
2.3 Casa-família	61
2.4 Clube de branco	66
2.5 Lugar para dançar	70
2.6 Sobre músicos e música	79
3 “Vem ativar o Modo Bailão”: vivenciando outros bailões	93
3.1 Inauguração d’O Bailão da Osório (12/01/2024)	93
3.2 Aniversário do Mariana Eufrásia (Super Kzão, 19/04/2024)	101
3.3 1º Bailão do Ano (De Rose, 4/01/2025)	107
3.4 Mega Baile (Clube Souza, 31/01/2025)	115
4 O bailão que encontrei: considerações finais	124
Referências	128
Material de redes sociais, jornais, websites etc relacionados ao bailão	135
Álbuns e fonogramas	137
Apêndices	138
Anexos	145

## Considerações iniciais

Imagina-te, leitor, no entardecer de uma sexta-feira qualquer, sentado numa cadeira e verificando o horário no teu telefone celular. As últimas checagens no relógio denunciavam a morosidade com que o tempo teimava em passar, porém, desta vez, a hora desejada com tanta intensidade finalmente surgiu no visor do aparelho. É o fim do turno de trabalho – o último turno de trabalho da semana – e tu estás enfim livre dos compromissos profissionais que tomaram boa parte das tuas horas de vida dos últimos cinco dias. Te despedes dos colegas, pressionas o dedo contra o leitor biométrico do dispositivo de registro de frequência preso à parede e finalmente vais embora, enfrentando o trânsito intenso repleto de pessoas que compartilham uma rotina muito semelhante à tua. Finalmente em casa, tua preocupação agora não é a de descansar para trabalhar no dia seguinte; diante do final de semana que se inicia, uma questão se impõe como prioritária entre teus pensamentos: “o que vou fazer mais tarde?”.

Talvez tua rotina, caro leitor, em nada se assemelhe com o exercício imaginativo<sup>1</sup> que propus, mas são grandes as chances de conheceres pelo menos uma pessoa cuja vida é pautada nesse molde; muitos são os que vivem em função dos dias úteis e do horário comercial, sujeitos a cronogramas insensíveis às inevitáveis flutuações físicas e emocionais pelas quais todos passamos. Na eventualidade de não possuíres uma rotina similar e não conheceres alguém que possua, creio que ainda assim a pequena narrativa apresentada soa familiar, pois ela versa sobre uma instituição comum à maioria de nós adultos de uma sociedade ocidentalizada e capitalista organizada em torno do trabalho remunerado: o lazer. Esse domínio, muitas vezes tomado como oposto ao trabalho, é entendido aqui na perspectiva de Stanley Parker (1978 [1976] *apud* Almeida, 2011), que o considera como algo realizado com empenho, em prol da satisfação do indivíduo e no tempo que resta após descontados os períodos empregados em atividades compulsórias como trabalho, alimentação, necessidades fisiológicas e sono. Vê-se que estou falando dos dias não úteis, do horário não comercial, do tempo que não é “produtivo”. É nesse tempo, o tempo dito “livre”, que trabalhadoras e trabalhadores, sem as restrições impostas pelo que lhes é inescapável, têm margem para exercer com certa plenitude seu direito de escolha, e que diz muito, penso eu, sobre o que lhes é importante – não creio que alguém desperdice conscientemente o exíguo tempo sobre o qual tem ampla gerência em algo ao qual não atribui considerável valor.

---

<sup>1</sup> Uma singela referência à belíssima introdução de *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), de Bronislaw Malinowski.

Em vista disso, o que as pessoas escolhem fazer no tempo livre é um assunto de meu interesse, até mesmo porque uma de minhas atividades está diretamente relacionada ao lazer. Sou músico, baixista, um homem branco de classe média com 40 anos de idade que atua como instrumentista acompanhador desde os 20. Já trabalhei com gêneros musicais diversos como blues, jazz, MPB, pagode, rock e sertanejo, e atualmente toco um pouco de tudo isso (e além) em uma banda cuja atuação principal se dá no segmento de eventos particulares e corporativos de classes média e alta na região de Pelotas, cidade da região sul do Rio Grande do Sul onde vivo e que possui 325 mil habitantes segundo o Censo de 2022 (Coimbra, 2022). É um contexto ótimo para se fazer o que faço, sem dúvidas, porém sei que o mercado da música vai muito além do diminuto circuito de festas privadas em clubes em que me apresento atualmente. A variabilidade de contextos nos quais é possível fazer música é tão grande que eu não saberia como descrevê-la, mas creio que um exemplo pessoal recente é bem ilustrativo: em uma mesma noite do fim de semana imediatamente anterior à data em que escrevo estas linhas, toquei para 25 pessoas em um pequeno bar de 40 m<sup>2</sup> com precária estrutura som e, logo em seguida, em uma mansão construída sobre um terreno de 30 m por 90 m com equipamento completo de som e luz, telão colorido de LED com 7 m de comprimento, serviço completo de *buffet* e garçons, DJ etc. Há incontáveis bares, restaurantes e espaços de festa dos mais variados portes em bairros e cidades diversas hospedando eventos de diferentes naturezas com estruturas e orçamentos absolutamente díspares entre si.

Diante da diversidade de eventos ou de lugares que os abrigam, não seria prudente esperar que todos eles fossem do conhecimento de todas as pessoas, mas chama a atenção o fato de que alguns deles, na verdade uma pequena fatia, parecem receber destaque diferenciado. Nunca me deparei com um pelotense que desconhecesse o Clube Brilhante, entidade situada no centro de Pelotas, porém várias pessoas com quem conversei ao longo desta pesquisa nunca ouviram falar no Sul Brasil, clube quase centenário do bairro Três Vendas, zona norte da cidade. Não é meu objetivo investigar as motivações desse fato, mas parto da admissão de sua existência para refletir sobre a invisibilidade relativa de algumas organizações sociais. O leitor não encontrará menções ao Sul Brasil no *Dicionário de História de Pelotas* (Loner; Gill; Magalhães, 2017) ou no *Almanaque do Bicentenário de Pelotas*<sup>2</sup>, mas terá à sua disposição um verbete dedicado ao Brilhante no primeiro e comentários sobre seu passado carnavalesco no segundo. Seria o Sul Brasil, que em boa parte de sua história

---

<sup>2</sup> RUBIRA, Luís (org.). **Almanaque do Bicentenário de Pelotas**. Santa Maria, RS: Gráfica e Editora Pallotti, 2014. 3 v.

promoveu a prática esportiva e atividades sociais em geral, menos relevante para a história da cidade do que sua contraparte do centro?

Reflexão similar poderia ser feita sobre manifestações musicais, o que demonstrarei tomando como exemplos o Festival Internacional Sesc de Música, evento realizado anualmente em Pelotas que oferece uma série de apresentações gratuitas à comunidade local e diversos cursos para centenas de alunos oriundos do Brasil e outros países, e minha passagem pelo Bacharelado em Música Popular da Universidade Federal de Pelotas (Ufpel) entre os anos de 2016 e 2021. O festival tem ênfase majoritária na música de concerto ou erudita, modalidade ancorada na tradição artística ocidental comumente identificada pelo público como “música clássica”, porém também é ofertado o curso de choro, o único dentre os 21 disponíveis que pertence ao domínio da chamada música popular. Tive o privilégio de participar das últimas quatro edições do festival nesse curso, no qual eu não teria ingressado sem as disciplinas de instrumento complementar ofertadas pelo professor e multi-instrumentista Guilherme Sperb durante o bacharelado; praticante de choro, ele ministrou aulas de cavaquinho nas quais adquiri conhecimentos que futuramente se mostraram necessários para minha aprovação no processo seletivo do festival. É digno de nota que o choro tenha conquistado espaço em um festival de música erudita, e, da mesma forma, no meio acadêmico. Alguém poderia argumentar que se trata de um Bacharelado em Música Popular e, por isso, a oferta de disciplinas ligadas ao choro é óbvia, mas certamente não é. Vários fatores condicionam o conteúdo abarcado por um curso, entre eles a experiência do docente, como mostra o exemplo de Sperb, e o recorte do vasto universo da música popular que se faz necessário independentemente da abrangência da proposta pedagógica. Pensar sobre a bem-vinda inclusão do choro nesses dois cenários, o festival e a graduação, me remete também ao ato inverso, o da *exclusão*. O que faz com que um determinado gênero musical seja eleito como apropriado em um determinado contexto? E o que faz com que um outro não seja escolhido? Que critérios guiam essas seleções? Não se trata de um juízo de valor, é claro, mas, ao lembrar que a maior parte da música que toco profissionalmente há anos em bailes e afins não integrou o conteúdo programático das disciplinas ou festivais dos quais participei, provoco o leitor a refletir sobre a inevitável seletividade inerente a toda ocorrência social.

Foi com atenção voltada para um fenômeno que ocorria fora de clubes tradicionais e de festivais como o supracitado que Maria Eunice Maciel realizou a pesquisa que resultou em *Bailões, é disso que o povo gosta: análise de uma prática cultural de classes populares no Rio Grande do Sul*, dissertação de Mestrado em Antropologia Social defendida em 1984 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O estudo sobre os bailões, definidos em síntese

pela autora como “bailes populares surgidos na década de [19]70 no Rio Grande do Sul e frequentados, predominantemente, por um público de baixa renda” (Maciel, 1984, p. 7), veio na esteira de um movimento mais amplo em que atividades consideradas “menos sérias” passaram a ganhar maior atenção na Antropologia Urbana brasileira, gerando frutos como os trabalhos de Gilberto Velho sobre a classe média do bairro de Copacabana no Rio de Janeiro, RJ, de Roberto DaMatta sobre o Carnaval e de José Guilherme Magnani sobre o circo-teatro na periferia de São Paulo, todos publicados<sup>3</sup> entre o fim dos anos 1970 e o início dos 1980 (Rodrigues; Rieth, 2018). A pesquisa de Maciel, por seu turno, possui uma temática que me é especialmente atraente.

Na imagem que tenho do que é ser gaúcho, gravada na minha consciência pelas experiências de caráter individual-coletivo às quais fui e/ou estou envolvido, os bailões são espaços de sociabilidade e lazer próprios da terra a qual pertença, frequentados com regularidade por sul-rio-grandenses como eu e performados ao modo gaúcho de ser – seja lá o que isso signifique de fato. O chão de Pedro Osório, cidade de 8 mil habitantes na qual cresci, e de sua vizinha Cerrito foi ocupado em diferentes períodos por estabelecimentos como o Bailão JF, Bailão Estrela Gaúcha 2, Kais Entre Nós e o galpão da Acadêmicos – esse último, local onde frequentei meus primeiros bailes no fim dos anos 1990 e cujo som do chacoalhar do telhado promovido pelo som intenso das festas era audível da minha casa, localizada a menos de 100 m dali. Quando me mudei para Pelotas em 2000, morei a menos de 2 km do Super Kzão, um monumento cravado no coração da Av. Duque de Caxias no bairro Fragata. E a apenas 10 min de caminhada do lugar em que vivo hoje, uma zona habitacional do bairro Três Vendas que passou por uma explosão demográfica recente graças ao incentivo à aquisição de moradias promovido pelo Governo Federal na transição entre as décadas de 2000 e 2010, está o Sul Brasil / Point Beer, bailão que sucedeu o clube anteriormente mencionado. Esses lugares, os bailões, são tão presentes no contexto em que vivo que sua existência é por mim naturalizada, de modo que não penso no que é um bailão assim como não penso no que é um clube. Ainda assim, clubes como o Brilhante estão ocupando as páginas de jornais, dicionários e almanaques locais; os bailões, não.

É pouco provável que espaços tão integrados à “paisagem gaúcha”, da forma como eu a entendo, sejam desprovidos de simbolismo e história. Como ficará claro ao longo dos capítulos que se seguem, os bailões têm seus códigos e características; eles são pontos de ancoragem para inúmeras histórias e memórias; eles colaboram para o senso de

---

<sup>3</sup> Ver *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*, de Gilberto Velho (Editora Zahar, 1973), DaMatta (1997 [1983]) e Magnani (2023 [1983]).

pertencimento, para a coesão social e para o desenvolvimento e manutenção de identidades individuais e coletivas; e, mais importante, eles são locais onde as pessoas vão para se divertir e serem felizes. Essas razões já seriam suficientes para que eu me interessasse por esse tipo de estabelecimento, mas há mais. A certa altura da minha trajetória como instrumentista, ali pelo fim dos anos 2010, ingressei em uma banda de músicas sertaneja e gaúcha que vez ou outra se apresentava em bailões, o que me colocou nesses espaços pela primeira vez na qualidade de profissional. Foi estimulante o desafio de apreender uma forma de expressão artística que era nova pra mim em muitos aspectos; me vi diante de uma linguagem musical que eu não dominava, de um vasto repertório a ser aprendido e de uma lógica de show diversa da que me era habitual. O bailão, aquele velho conhecido que por ali sempre estive e a quem conhecia como frequentador, ganhou outras camadas quando o experienciei como trabalhador e se tornou definitivamente fascinante, divertido e querido para mim. Por essas e outras razões, fiz deles, a exemplo de Maciel, o tema de minha pesquisa, que tem como motivação uma questão principal: o que é bailão?

Trata-se de uma pergunta pretensiosa cuja resposta – se é que ela existe – certamente não caberia em uma dissertação. A valiosa contribuição de Maciel é o ponto de partida para a exploração de um terreno que certamente não permaneceu inerte nas quatro décadas passadas desde a publicação de seu trabalho. Na verdade, o bailão parece ser especialmente afeito a *transformações*, o que pode ser inferido pela recorrência com que essa ideia aparece no texto de Maciel: temos a transformação dos antigos salões de baile em bailões, em alinhamento com as tendências comerciais do momento; as *transformações* de uma sociedade que se tornava cada vez mais urbana e o crescimento das regiões periféricas dos grandes centros, o que criava um novo mercado a ser explorado; as transformações do quadro musical dos bailões já instituídos a fim de adequar-se às demandas do público frequentador. Com uma proliferação verificada por Maciel não apenas na região metropolitana, mas também nas grandes cidades do interior do estado, entre elas Pelotas, os bailões nasceram das mudanças e cresceram através delas. Como veremos, o termo *bailão* evoca uma série de fenômenos particulares cuja investigação pormenorizada demandaria um esforço hercúleo; não sendo um herói grego, o que me resta é tentar dar conta do questionamento em parte, o que fiz limitando o escopo da pesquisa aos bailões da cidade de Pelotas em funcionamento na atualidade. O andamento do trabalho de campo, porém, me fez reduzir ainda mais o recorte, fazendo com que eu me detivesse principalmente no Sul Brasil / Point Beer, casa noturna que se tornou o principal sítio da pesquisa, e também em algumas outras experiências pontuais em eventos diversos.

Quem já teve a oportunidade de ir a um bailão sabe que eles são ambientes festivos e orientados à dança, imersos na música em alto volume que faz da corporalidade o veículo prioritário da comunicação entre seus frequentadores. A produção de dados num lugar assim tem seus desafios metodológicos: como conversar com as pessoas em uma festa? Com isso em mente, estabeleci como estratégia principal do trabalho em campo a observação flutuante, abordagem que se caracteriza pela disponibilidade do pesquisador, que deve se colocar aberto a todas as informações sem focar sua atenção de antemão em um objeto em específico (Pétonnet, 2008). Isso me levou a participar, como frequentador, de várias festas no Sul Brasil / Point Beer ocorridas entre o segundo semestre de 2024 e o primeiro semestre de 2025, bem como de outras realizadas em locais diversos a partir do segundo semestre de 2023. As experiências em campo foram documentadas em registros audiovisuais feitos com um telefone celular e em um diário de campo produzidos com a finalidade de viabilizar a reflexão ulterior. De forma complementar ao trabalho em campo, empreendi pesquisa documental a partir de material de imprensa, fonogramas e conteúdo produzido para redes sociais. Também conduzi entrevistas semi-estruturadas com interlocutores ligados ao âmbito profissional dos bailões, e, ao longo de toda a pesquisa, realizei uma revisão bibliográfica relacionada ao tema, como forma de garantir suporte teórico às reflexões que se seguem.

A despeito das estratégias metodológicas adotadas, deve-se ressaltar que nenhum trabalho científico cobre um fenômeno em sua totalidade. Sendo cultura uma categoria desenvolvida pela Antropologia para que se possa apreender diferentes modos de experimentação do mundo e sendo a escrita sobre ela uma narrativa – o que acarreta definição de escopo e exclusão, como em toda composição textual –, é indispensável que seja reconhecida a parcialidade inerente às etnografias. Marcio Goldman (2006, p. 167) pontua que a Antropologia é “o estudo das experiências humanas a partir de uma experiência pessoal”, o que nos lembra que toda pesquisa produzida é condicionada pela figura do pesquisador. Assim sendo, as interações que consegui estabelecer e mesmo as abordagens adotadas na análise das situações vivenciadas são conformadas pelo meu estatuto como homem, músico profissional e bacharel em Música Popular, entre outros papéis dos quais lanço mão em minha existência. A passagem pelo bacharelado sem dúvida expandiu minha percepção sobre ambientes musicais<sup>4</sup> e a Antropologia me mostrou, entre incontáveis outras

---

<sup>4</sup> Além de disciplinas ligadas estritamente ao caráter técnico da música, como Teoria Musical e Harmonia, os cursos de bacharelado em Música da Ufpel ofereciam acesso a outras como Música e Sociedade, Música, Gênero, Raça e Sexualidade, Antropologia Cultural e Etnomusicologia. Considero que isso garante uma formação diversificada aos discentes, que se tornam aptos a apreciar a arte que amam de forma muito mais abrangente.

coisas, o protagonismo da subjetividade no fazer científico, de modo que fui ao campo com a mente tão aberta quanto possível e ciente da limitação das minhas observações, ainda que reconhecendo o potencial que toda visão particular contém. Minha jornada, porém, não foi solitária, e tive a imensa sorte de contar com a companhia de minha esposa Letícia Maciel, antropóloga de formação, nas incursões aos bailões. Com ela pude dialogar, pensar sobre um mesmo cenário sob outra perspectiva e enriquecer a reflexão graças às anotações e diários de campo que ela por vezes produziu em paralelo. São perspectivas parciais do bailão, é claro, mas também são perspectivas únicas. Espero que, com suas particularidades, este texto contribua em algum grau para a compreensão de um fenômeno que me é tão caro.

Esta dissertação é dividida em quatro seções. Na primeira delas, *Do que eu falo quando falo de bailão*, exploro a polissemia do termo *bailão* com vista a definir com mais exatidão o objeto de estudo sobre o qual o presente estudo se dedica. Em *“Bailão raiz é aqui”*, segundo capítulo, descrevo minhas experiências no bailão Sul Brasil / Point Beer. De forma a complementar as observações apresentadas no capítulo 2 e alargar o panorama sobre o objeto de estudo. A terceira seção intitulada *“Vem ativar o Modo Bailão”* traz considerações sobre o trabalho de campo em outras experiências de bailão que tive durante a pesquisa. Por fim, em *O bailão que encontrei* tento oferecer, por meio de uma abordagem comparativa, uma visão abrangente sobre o diversificado cenário com o qual me deparei em campo, tecendo minhas considerações finais sobre o universo pesquisado. As seções de apêndices e anexos contêm material complementar útil à compreensão deste trabalho, como letras de música e capas de discos. O Apêndice D, em especial, traz um *ritmário*<sup>5</sup> com uma seleção de fonogramas que ilustram alguns dos principais ritmos musicais mencionados ao longo do texto.

---

<sup>5</sup> Devo esta palavra à Letícia, que a criou a partir da ideia de um dicionário ou um glossário de ritmos.

## **1 Do que eu falo quando falo de bailão<sup>6</sup>: construindo um objeto de pesquisa**

Em alguma tarde de 2023, durante um intervalo de aula, me envolvi em uma conversa com colegas de turma sobre as pesquisas que vínhamos desenvolvendo no Programa de Pós-graduação em Antropologia da Ufpel. A variedade de temas, que compreendia assuntos como religião de matriz africana, alimentação e populações indígenas, refletia a diversidade da turma. Quando a atenção dos colegas eventualmente se voltou para mim, mencionei meu interesse sobre o bailão. Em resposta, recebi um questionamento:

– O que é um bailão?

Essa é uma pergunta essencial e incontornável, daquelas que antecedem qualquer outra que se possa fazer sobre algo. Sendo proponente de uma pesquisa sobre o tema, eu não deveria ter dificuldade em respondê-la, porém confesso que me vi surpreendido ao ouvi-la pois, até essa ocasião, eu jamais precisei explicar a alguém o que é um bailão ou fui incitado a fazê-lo. As pessoas com quem eu havia conversado em outras oportunidades ao longo dos anos sempre sabiam o que um bailão é, afinal sua existência é naturalizada para muitas das pessoas que, como eu, vivem no Rio Grande do Sul; para elas, seria suficiente dizer, parafraseando David L. Clarke (1978), que o bailão é bailão é bailão<sup>7</sup>. No entanto, não se deve presumir que todas as pessoas do estado têm ciência desse tipo particular de estabelecimento, tampouco estender essa presunção a pessoas de outras regiões, como a colega oriunda do sudeste que me dirigiu a questão. Talvez a inexperiência no exercício de transformar o familiar em exótico, tarefa que Roberto DaMatta (1978) considerou indispensável ao etnólogo que busca a estudar a própria sociedade, tenha impedido que minha pronta reação à pergunta fosse mais do que um breve silêncio. Ante minha hesitação, os demais colegas passaram a arriscar suas próprias respostas.

– É um lugar onde toca bandinha, né? – disse um.

– Acho que é um lugar onde toca música gaúcha... – sugeriu outra.

– É um lugar onde a gente vai pra dançar – afirmou uma terceira.

Independentemente do seu teor, essas afirmações buscam satisfazer o anseio por uma definição através da enumeração de características que possibilitam o delineamento de um

---

<sup>6</sup> Referência ao inspirador livro sobre corrida escrito por Haruki Murakami.

<sup>7</sup> Na defesa da arqueologia como disciplina autônoma, Clarke (1978, p. 11) escreveu que “archaeology is archaeology is archaeology”. Essa frase, por sua vez, remete a um poema da estadunidense Gertrude Stein intitulado *Sacred Emily*. O verso referenciado diz “Rose is a rose is a rose is a rose”.

certa festividade que chamamos de bailão. Elas se prestam ao cercamento de um fenômeno singular, distinto a ponto de receber um nome, e, por meio de características, estabelecem fronteiras que permitem sua identificação. Uma construção discursiva desse tipo nem sempre é simples de ser feita, dado que a experiência mundana não raro se mostra pouco receptiva aos grilhões conceituais com os quais tentamos aprisioná-la; contudo, um esforço nesse sentido por vezes se faz necessário, em especial quando tratamos de pesquisa científica e de uma disciplina como a Antropologia. A objetificação de uma situação, como nos lembra Roy Wagner (2010 [1975]), é inerente ao processo pelo qual uma antropóloga ou antropólogo a apreende, pois, ao ser pensada como algo concreto, ela se torna enfim passível de aprendizado. Entendo que essa lógica, empregada por Wagner para discutir a ideia de “cultura” que é tão cara à Antropologia, pode ser usada para refletirmos sobre o caso que aqui apresento. Tomar o bailão como tema implica em pensá-lo como uma entidade objetiva, uma instituição com atributos e regramentos que pode ser circunscrita e, dessa forma, observada, aprendida e comparada com outros objetos – ou invenções, para usar o termo consagrado por Wagner – concebidos de forma similar. Trata-se, portanto, da “coisa” chamada bailão, cuja definição serve não apenas para aplacar a curiosidade de minha colega, mas também para suprir uma necessidade que se impõe a mim como pesquisador.

A viabilidade de uma investigação científica está atrelada à determinação do seu escopo, ou seja, é preciso que, diante de um horizonte de ilimitadas possibilidades, seu alcance seja demarcado. Esse recorte se dá em níveis temático, disciplinar e metodológico, que dizem respeito, respectivamente, ao assunto, à perspectiva a partir da qual ele será abordado e à forma como se dará o enfoque (Víctora, Knauth; Hassen, 2000). Para o caso do presente estudo, foi adotado o ponto de vista suportado pelo arcabouço teórico e metodológico da Antropologia, mas ainda é preciso delinear a fatia da realidade empírica que será alvo do estudo, ou, em outras palavras, estabelecer o que é o bailão que pretendo observar. Com o recorte instituído, enfim será possível empreender uma revisão bibliográfica acerca do assunto que proporcione o embasamento demandado pela pesquisa.

Nesse ponto, retorno ao instigante diálogo com meus colegas, desta vez chamando a atenção para o conteúdo das respostas dadas. Ainda que tenham sido ditas em contexto informal por pessoas que não se enquadram como frequentadores habituais, essas afirmações são valiosas na medida em que fornecem acesso ao imaginário relacionado ao bailão que habita o senso comum. Seu grau de proximidade com a realidade que tentam descrever me interessa menos que seu conteúdo, pois é ele que comunica as ideias que essa instituição movimenta para cada um dos colegas. O que fica evidente em uma primeira análise das

caracterizações apresentadas é a existência de ligeiras divergências entre elas, fato que abre diferentes frentes de interpretação. O bailão poderia ser entendido como um estabelecimento que contempla simultaneamente todos os aspectos que lhe foram atribuídos, ou ainda como algo maleável o suficiente para assumir uma ou outra das características em contextos diversos. Também é possível a leitura de que, na verdade, as descrições se referem a vários tipos de experiência que compartilham o mesmo nome, e a sensação que tive durante a conversa corrobora essa hipótese. Nesse caso, falar em bailões, no plural, talvez fosse o mais apropriado para dar conta dessa aparente diversidade.

A pergunta que me foi feita segue de pé: o que é um bailão? Ou, se realmente há vários bailões, qual era o que eu tinha em mente quando propus esta pesquisa? Uma busca por manifestações identificadas por esse nome pode lançar luz a essas questões.

### **1.1 O bailão entre os bailões**

Baile, como se sabe, é uma reunião que tem como finalidade a dança. A palavra que dá nome a essa ocasião festiva é largamente utilizada, assim como suas equivalentes de outras línguas que também têm origem no latim *ballare* e no grego *ballizein*. O derivado *bailão*, por sua vez, é mais do que um simples aumentativo: o termo pode indicar, conforme o dicionário Michaelis (c2024), um baile muito bom, uma pessoa que adora dançar ou ainda uma pessoa desordeira. No contexto desta pesquisa, *bailão* é o substantivo que referencia uma festividade específica, de maneira que não escrevo sobre um baile qualquer, mas sobre um tipo de fenômeno cuja especificidade lhe garantiu identificação própria.

Entretanto, como dito anteriormente, estou partindo da hipótese de que essa palavra se aplica a uma série de manifestações diversas que compartilham o mesmo nome. É uma situação imprecisa que ecoa o problema identificado por Léa Perez (2012) ao analisar a palavra *festa*: é um termo que denomina, mas não conceitua. Esse dilema talvez pudesse ser contornado se adotássemos uma estratégia inspirada em Wagner (2010 [1975]), que lança mão de “cultura” e “culturas” para lidar, respectivamente, com o fenômeno universal do ser humano e com ocorrências singulares espacial e temporalmente localizadas. Porém não creio ser possível fazer isso aqui, pois pensar no bailão como um grande conceito agregador demanda um estudo sistemático e comparativo de um número considerável de instituições possivelmente relacionadas, tarefa que certamente extrapola o escopo deste trabalho. Todavia, pode ser útil que, no processo de cercamento de uma manifestação em específico, sejam inventariadas outras afins, afinal parte da definição pode ser buscada pelo princípio da oposição.

Tomando mais uma vez o diálogo com meus colegas como propulsor da reflexão sobre o campo de investigação, ressalto agora o fato de que dois deles descreveram o bailão a partir da vertente musical que lhe é predominante. A ideia de gênero musical é importante aqui e sua complexidade deve ser assinalada. Sob uma perspectiva estritamente musical, ou seja, limitada ao material composicional e/ou sonoro, Henrique Dourado (2004, p. 146) define gênero como “formas consolidadas de composição” ou ainda “uma variedade de estilos e correntes musicais que comungam de certa identidade entre si”. Jeder Janotti Jr. e Simone de Sá (2019), por sua vez, expandem essa noção ao considerar, para além dos aspectos estéticos e formais, as práticas de consumo e os processos de produção de sentido relacionados às obras. No uso corriqueiro, vejo que o conceito é aplicado comercialmente como uma espécie de rótulo pela indústria fonográfica, que não raro agrupa sob o mesmo guarda-chuva músicas com muitas discrepâncias formais. Também percebo que gênero é frequentemente equiparado a noções como *ritmo*, *estilo* ou *vertente*, de modo que essas palavras por vezes são intercambiáveis no uso comum. Assim sendo, quando se fala sobre vaneira, por exemplo, qualquer uma dessas perspectivas sobre gênero musical pode estar sendo acionada, a depender do contexto da discussão. Em todo caso, tais entendimentos não são excludentes, e o que considero mais importante para o momento é o fato de que todos tratam de especificidades musicais, e é com esse sentido um tanto impreciso, mas abrangente, que lançarei mão do termo ao longo deste trabalho. Reservarei o termo ritmo para os momentos em que a atenção se dará sobre os aspectos estritamente musicais de uma manifestação.

Entendo que pensar música de forma holística, considerando seus aspectos musicais e extramusicais, devidamente situada nos contextos espacial, temporal e social onde ocorrem sua produção, distribuição, consumo e prática, é interessante em qualquer circunstância, em especial nas pesquisas de viés antropológico como esta. Em razão da minha vivência, penso que ela é imprescindível na análise de cenários como o bailão, onde impera a chamada música popular urbana. Essa modalidade musical é descrita por Juan González por meio de três características principais: as relações dessa música com público e músicos são “mediatizadas”, respectivamente, pela indústria cultural (discos, mídia etc.) e por gravações; ela tem caráter massivo, pois atinge uma vasta audiência e tem o potencial de estabelecer “alianças suprassociais e supranacionais”; ela é moderna, dada sua relação imbricada com a indústria cultural, tecnologia e meios de comunicação do momento presente (González, 2001 *apud* Prass, 2016). Por essas razões, entendo que não há como discutir a música popular urbana de forma ampla sem considerar aspectos mercadológicos, afinal os mecanismos da indústria cultural são tão fundamentais para sua existência quanto o são a criatividade dos

compositores, o talento dos intérpretes etc. E talvez não haja outro âmbito em que a noção de gênero musical, ou pelo menos uma das que foram discutidas, seja tão importante, pois é ela a baliza utilizada pela indústria para a segmentação do público consumidor e para o desenvolvimento de estratégias de negócio. Não se trata, porém, de uma simples correlação entre produto e público-alvo demandada por uma entidade abstrata chamada mercado; o mercado é um mecanismo feito por e para pessoas, e seu caráter essencialmente humano o torna sujeito aos contextos culturais nos quais está estabelecido. Tratando sobre turismo religioso, Fátima Tavares (2012) sugere que, em vez de pensarmos na religiosidade atravessada pelo consumo, pensemos na experiência religiosa *através* do consumo, uma lógica que mostra como o consumo não é, de maneira alguma, uma atividade superficial ou alheia à vida das pessoas, mas um meio pelo qual elas trabalham áreas fundamentais de suas existências tais como a construção identitária e a sociabilidade em geral. Logo, seria inadequado considerar o público como um receptáculo passivo dos bens culturais que lhe são designados por outrem: o consumo não se dá apenas em nível objetivo, mas também simbólico, de forma que o produto – no caso, a música – é o meio pelo qual o consumidor estabelece relações com um certo capital simbólico e se vincula à coletividade (Gimenes, 2004).

Isso posto, volto à questão da definição do bailão baseada no gênero musical predominante. Esse aspecto parece ser tomado por meus colegas como um elemento estruturante, intrínseco ao objeto, de modo que poderíamos entender que um bailão é, em certo sentido, a música que nele é praticada. Assumindo que o gênero, pelo menos na perspectiva da indústria cultural, constitui um importante parâmetro classificatório de produção e consumo, e observando o cuidado de não reduzir um fenômeno complexo a rótulos essencializadores, empreendi uma pesquisa exploratória pelo termo bailão no buscador de internet Google e nos serviços de *streaming* de vídeo e/ou áudio YouTube e Spotify com vista a identificar bandas, fonogramas ou gêneros musicais que tenham alguma relação com o assunto. A expectativa era que a busca trouxesse à tona possíveis segmentos de mercado relacionados ao bailão, hipótese que acabou sendo corroborada pelos resultados.

Alguns dos fonogramas encontrados pertencem ao domínio do que hoje é chamado de música sertaneja<sup>8</sup>, como a canção *Bailão de peão* (1995) da dupla sertaneja paranaense Chitãozinho e Xororó. Sua letra descreve um baile de peões de rodeio animado por um

---

<sup>8</sup> “Música sertaneja” é uma expressão que vem sendo usada nas últimas décadas para identificar fenômenos interligados, porém com diferenças estéticas claras entre si. Gustavo Alonso (2015) se dedica a entender o desenvolvimento das vertentes dessa música, do seu divórcio com a chamada “música caipira” ao recente sertanejo universitário. A música é um campo rico em termos passíveis de problematização.

sanfoneiro e embalado pelo consumo de bebidas alcoólicas onde o eu lírico se mostra ansioso por um fortuito encontro amoroso com alguma mulher. *Lorota* (2000), dos mineiros Gino & Geno, tem temática semelhante e uma letra bem humorada que, em certa estrofe, alerta para os riscos de confusão inerentes a um baile com baixa disponibilidade de mulheres solteiras. Também merecem destaque discos como *Bailão do Leandro & Leonardo* e *Bailão do Rick & Renner*, lançamentos do início dos anos 2000 que integram uma série de coletâneas de duplas sertanejas<sup>9</sup>. Portadores de inequívoca influência da estética *country* estadunidense<sup>10</sup>, os exemplos acima parecem acionar uma mesma concepção de bailão que tem como principal característica o vínculo com o universo dos rodeios praticados em cidades interioranas das regiões sudeste e centro-oeste do Brasil como Barretos, Jaguariúna e Americana.

O cenário de música eletrônica contemporânea do sudeste também se apropriou do termo, mas com acepção diferente dos sertanejos. *Parado no Bailão* (2018), dos mineiros MC L Da Vinte e MC Gury, versa sobre a resignação do eu lírico que, rejeitado pela mulher a quem desejava, passa a frequentar o circuito de bailes funk e viver uma vida descompromissada. Já a mineira MC Bruninha expressa a animação de um baile funk em *Bailão* (2014), enquanto o fluminense Meno Tody manifesta em uma canção de mesmo nome (2019) a esperança de sair do mundo do tráfico por meio do trap. Nesse contexto, bailão remete aos bailes das periferias do sudeste nos quais gêneros como o funk e o trap são praticados.

Outras duas concepções de bailão identificadas estão ligadas à bandinha e à música gaúcha, justamente os gêneros musicais que foram mencionados pelos meus colegas. Com história que remonta à chegada dos primeiros imigrantes alemães ao Brasil no século XIX, a bandinha é o pilar central de um cenário musical que se estende por várias regiões do país, em especial nas áreas cuja cultura é fortemente marcada pela imigração de europeus. Suas origens estão na polca<sup>11</sup>, um animado ritmo de compasso binário<sup>12</sup> que se originou na Boêmia (região

<sup>9</sup> A notável exceção é o álbum *Bailão do Gaúcho da Fronteira* (2002), o único da série que é protagonizado por um artista não diretamente vinculado à música sertaneja, mas à música gaúcha. A ideia das músicas gaúcha e sertaneja agrupadas em um grande domínio de “música regional” será debatida mais adiante.

<sup>10</sup> Alonso (2015) mostra que a influência estrangeira permeia a história da música sertaneja e que a adoção da estética *country*, que explodiu nos anos 1990, é parte de um processo ativo de modernização dessa música e de seu distanciamento da música caipira, tida como mais tradicional ou folclórica. Pioneiros dessa tendência ainda na década de 1970, a dupla Leo Canhoto & Robertinho se vestia à moda *cowboy*, lançava mão de expressões em inglês e incluiu em seus primeiros discos gravações de encenações ambientadas no velho oeste estadunidense, quadros que eram comuns na abertura de shows sertanejos da época e que tinham inspiração nos filmes *western* que gozavam de grande sucesso àquela altura.

<sup>11</sup> Um dos inúmeros exemplos de polca tocada à teuto-brasileira é a *Liechtensteiner Polka*, registrada pela Super Banda Choppão. Ver o ritmário no Apêndice D.

<sup>12</sup> Um dos conceitos da métrica musical ocidental, compasso é uma das unidades que o tempo/ritmo pode ser dividido. É possível classificar um compasso pelo número de pulsações que ele contém, sendo os tipos mais comuns o binário (com 2 pulsações por compasso, caso da polca), o ternário (com 3 pulsações, como a valsa) e o

onde fica a atual República Tcheca) em torno de 1870 e logo se espalhou pela Europa, chegando ao Brasil no século XIX. Já tive o privilégio de estudar polcas no contexto do choro, gênero que inclui diversas danças<sup>13</sup> europeias em seu repertório, e de dançá-las com a Letícia, seja em festas típicas para a comunidade ligada à imigração alemã como a Deutsches Fest e a Oktoberfest realizadas em Pelotas, seja em bailões com bandas de bandinha que reservam parte de seus shows para um repertório considerado mais tradicional. Esse último exemplo mostra que a relação entre a bandinha e ritmos como a polca envolve aproximação e distanciamento, de um lado ligando as bandas a uma certa herança cultural étnica e, de outro, as marcando como modernas, situando a bandinha como uma vertente musical mercadológica e adaptada às demandas da indústria fonográfica que ora é chamada de pop do sul ou, ainda e simplesmente, bailão (Stamboroski Jr, 2011) – um exemplo de como uma festividade e seu gênero musical predominante podem estar imbricados. Dessa forma, nomes de eventos como *Bailão da Juventude* e *Bailão da Belos*, ambos promovidos no interior de Santa Catarina (Berté, 2024; Pandolfi, 2024), não apenas os batizam, mas também explicitam seu recorte musical e, por extensão, étnico ou social. San Marino, Os Atuais, Musical JM, Corpo e Alma, Turma do Bailão e Paulinho e Fábio no Bailão são exemplos de artistas que percorrem esse circuito.

Já a música gaúcha pode ser definida como um conjunto de expressões musicais que é compreendido como a música regional do Rio Grande do Sul, embora as fronteiras territoriais não delimitem de forma alguma sua abrangência. Aqui mais uma vez se misturam as práticas musicais e talvez noções de etnicidade e principalmente identidade, que abordarei a seguir. Vários dos ritmos que a compõem são comuns aos territórios que circundam o Rio da Prata, porém os mais dançantes costumam aparecer em *playlists* e vídeos identificados ao “bailão” ou, mais especificamente, ao “bailão gaúcho”. O principal ritmo praticado por bandas de orientação gaúcha nos espaços que frequentei sem dúvida foi a vaneira, já apontada por Maciel (1984) como a mais representativa de seu campo. Esse ritmo tem origem na habanera<sup>14</sup>, uma dança lenta de compasso binário desenvolvida pela população negra em Cuba e Haiti que chegou à Espanha e, misturada com o fandango espanhol, desembarcou no Brasil,

---

quaternário (com 4 pulsações, como a maior parte do rock). A menção ao tipo de compasso se deve a importância desse elemento na compreensão dos ritmos, que podem ser compreendidos, entre outros fatores, pela forma como o tempo é tradicionalmente dividido.

<sup>13</sup> No contato que tive com o universo do choro, notei ser comum que ritmos como valsa, schottisch e polca sejam chamados de danças, ainda que, nessa prática, a música seja tocada de forma avulsa.

<sup>14</sup> Wolffenbüttel (2020) cita um exemplo em específico cuja menção eu não poderia deixar de replicar. A dupla sertaneja paulista Cascatinha & Inhana gravou no seu disco de estreia lançado em 1951 a habanera *La Paloma*, do espanhol Sebastián de Yradier. Casados em 1941, Francisco dos Santos (Cascatinha) e Ana Eufrosina da Silva (Inhana) eram negros, traço raro no meio sertanejo *mainstream* atual. Ver o ritmário no Apêndice D.

obtendo grande alcance a partir de 1866 (Wolffenbüttel, 2020). O ritmo e seu nome mudaram com o tempo, até a habanera se tornar vaneira. Posteriormente, surgiu uma vertente chamada vaneirão, caracterizada principalmente pelo andamento mais acelerado em comparação com seu ritmo de origem. Bandas como Querência, Expresso da Vanera, Bailão da Fronteira, Grupo Bailaço e Grupo Portal Gaúcho representam essa corrente.

O critério do gênero musical permitiu o delineamento de alguns bailões. Dois deles são consonantes com as definições dadas pelos meus colegas, e é a eles que passo a me dedicar a partir daqui com o intuito de finalmente iniciar a aproximação com o objeto que motiva esta pesquisa. A bandinha e a música gaúcha apresentam consideráveis diferenças estéticas que são perceptíveis até mesmo por ouvidos não treinados, porém tratam-se de divergências que se baseiam em parâmetros musicais. Como vimos, há diversos aspectos extramusicais pelos quais podemos pensar os gêneros musicais, de forma que, para o caso que aqui se apresenta, não seria apropriado encará-los como meras etiquetas comerciais ou mesmo ritmos particulares. Talvez as diferenças formais<sup>15</sup> não denunciem a proximidade desses universos musicais tão bem quanto a análise de seus contextos sócio-culturais e seus mecanismos de fruição.

As circunstâncias geográficas explicam em parte essa relação, afinal foi no Rio Grande do Sul que os primeiros imigrantes alemães se estabeleceram. Nessa conjuntura, o que poderíamos chamar de identidades “gaúcha”<sup>16</sup> e teuto-gaúcha passaram a coexistir, dando origem a uma identidade “híbrida” que foi posteriormente levada para outras regiões do Brasil pelos descendentes desses primeiros imigrantes (Stamboroski Jr, 2011). A relação entre os colonos, termo relacionado aos imigrantes europeus do Rio Grande do Sul dedicados prioritariamente à agricultura familiar em propriedades pequenas, e essa identidade gaúcha, que discutirei na seção seguinte, é curiosa, uma vez que os tipos envolvidos são, a priori, um tanto incompatíveis. A predominância da atividade agrícola entre os colonos é um primeiro ponto, visto que o gaúcho que serve de referência do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) é afeito exclusivamente à pecuária. Também há a forte identificação dessa população com traços de suas regiões de origem na Europa, laços étnicos que são continuamente reforçados pelas festas, prática religiosa entre outros, todas divergentes do que veríamos em um local “genuinamente gaúcho” na perspectiva tradicionalista. Essas diferenças, porém, não

---

<sup>15</sup> Ver o ritmário no Apêndice D.

<sup>16</sup> Empreguei aspas nessa palavra como forma de evidenciar que o sentido com que a utilizo aqui é diferente de um dos usos corriqueiros onde ela é entendida como um gentílico do Rio Grande do Sul. Reservarei o uso do termo *gaúcho* para me referir ao tipo social “gaúcho” – que será abordado mais detalhadamente na próxima seção – à identidade construída a partir desse tipo, ao tradicionalismo e temas afins; para tratar do Rio Grande do Sul enquanto unidade geográfica, usarei *sul-rio-grandense*.

foram impeditivo à inserção dessas populações no território riograndense, e a confluência dessas “culturas” é que possibilitou, em grande medida, que a “cultura gaúcha” viesse a ser desterritorializada e espreada por outras regiões do país, como mostra Ruben Oliven (2006). Seu assentamento no Rio Grande do Sul passou pela adoção de costumes “gaúchos” por parte dos colonos<sup>17</sup>, e a posterior migração dessa população para outros estados, motivada em boa parte pela busca de terras próprias para atividade agrícola, levou a outros pagos<sup>18</sup> não apenas a herança “alemã”, mas a “gaúcha”. Os emigrados e mesmo seus descendentes nascidos fora do Rio Grande passam a ser identificados como gaúchos, em contraposição aos “brasileiros” de fora do estado, e o culto às tradições gaúchas passa a ser um importante mecanismo de coesão social, manutenção da identidade e distinção.

Pela imbricação dessas “culturas”, que será tratada como cultura teuto-gaúcha, não é de forma alguma estranho que por vezes a bandinha e a música gaúcha sejam praticadas nas mesmas ocasiões, como o evento realizado no dia 18 de junho de 2024 em Porto Alegre em prol dos Centros de Tradição Gaúcha (CTGs) atingidos pelas enchentes que castigaram o estado entre os meses de abril e maio do mesmo ano (Grizotti, 2024). Todavia, essa convivência não é regra, e é notável que a predominância de uma ou outra varia conforme a região. O colega que mencionou a bandinha na definição de bailão, por exemplo, vive na região da serra gaúcha, caracterizada pela grande presença de descendentes de imigrantes alemães; já a que citou a música gaúcha reside em Bagé, cidade da região da campanha<sup>19</sup> muito vinculada à lida campeira e à identidade gaúcha. Logo, é compreensível que ambos tenham uma ideia do que é um bailão, embora cada um baseado em uma matriz cultural distinta.

Vivendo a cerca de 190 km de Bagé, eu compartilhava com minha colega a imagem do bailão como um espaço onde se consome música gaúcha, embora não de forma exclusiva ou mesmo majoritária, o que o torna parte de um circuito de locais onde essa música é praticada e que engloba CTGs, festivais entre outros. Também habitava minha mente uma categoria que chamarei de *bailão de discotecas*<sup>20</sup>, um tipo de festa que acredito ter sido muito

---

<sup>17</sup> Oliven (2006) conta que o segundo Centro de Tradições Gaúchas (CTG), fundado logo após o inaugural 35 CTG de Porto Alegre, tenha sido aberto em Taquara, uma cidade de colonização predominantemente alemã, fato inesperado pelos tradicionalistas da capital.

<sup>18</sup> Segundo o *Glossário de termos gauchescos*, pago é o “lugar em que se nasceu, o lar, o rincão, a querência; o povoado, o município em que se nasceu ou onde se reside” (Glossário [...], [S. d]).

<sup>19</sup> Região do sudoeste do estado que faz fronteira com o Uruguai e Argentina.

<sup>20</sup> John Heine, um de meus interlocutores, entende discotecas e bailões como coisas distintas. Ao tratar sobre o extinto Doce Balanço, ele disse que o mesmo era uma discoteca (equipada com os equipamentos das equipes de sonorização) e só posteriormente abriu uma pista de bailão (com música de baile executada ao vivo). No entanto, sei que lugares sem música ao vivo musicados por discotecas são chamados de bailão, como ocorria com o

comum na região de Pelotas entre os anos 1980 e 1990<sup>21</sup>. No sentido aqui apresentado, discoteca é um sistema de som móvel e modular, normalmente montado e desmontado para cada evento, e cuja utilização principal é para a veiculação de fonogramas por um DJ em festas dançantes. Uma observação preliminar sugeriu que esse tipo de festa está praticamente extinta em Pelotas, limitada a ocasiões especiais com temática *flashback* como a *Fest 80*, mencionada na seção 3.2.

A raridade da ocorrência dos bailões de discoteca na atualidade e minhas experiências pessoal e profissional com música gaúcha em bailões enfim me direcionaram para este último cenário: o bailão da música gaúcha. Uma vez feita a opção primordial por essa concepção de bailão, foi possível pensar nesse tipo de casa noturna como um espaço no qual a identidade gaúcha é, por meio da música regional, acionada e (re)construída<sup>22</sup>. Se estou tratando a música gaúcha como um gênero musical em toda a complexidade que o conceito envolve, é necessário superar o material sonoro e buscar o que faz ela ser o que é.

## 1.2 Música e identidade gaúcha

Eu não me surpreenderia se a dúvida da colega do sudeste sobre o bailão tivesse se mantido inalterada quando ela ouviu que se trata de um lugar onde se pratica música gaúcha. Essa resposta, afinal, suscita outra questão: o que é música gaúcha? Eu e a colega bageense que cunhou essa descrição do bailão compartilhamos muitos traços culturais, de forma que certamente entendemos o que essa expressão significa – ainda que não seja possível afirmar que a concebemos exatamente da mesma maneira.

Ainda que pareça autoevidente para os que a empregam de forma inadvertida, a expressão “música gaúcha” dá margem a múltiplas leituras em razão de sua natureza ambígua, da mesma forma que outras como “MPB” e “música popular”. Carlos Sandroni e Luciana Prass evidenciaram a falta de objetividade desses exemplos ao demonstrarem como ambos foram ressignificados ao longo do tempo; longe de serem objetos estáticos, eles são elaborações discursivas associadas a “paradigmas histórico e socialmente localizados” (Prass, 2016, p. 383) e expressam “decupagens do mundo da música particulares aos que as empregam” (Sandroni, 2004, p. 26). São categorias nativas, como conclui Sandroni, e devem

---

Bailão Estrela Gaúcha. A ideia desta nota não é identificar quem está certo ou errado, mas apontar que essas denominações são fluidas.

<sup>21</sup> Maciel (1984, p. 139) menciona uma “alteração no quadro musical dos bailões” que inclui justamente a presença de discoteca aos domingos em um dos locais por ela estudados. É razoável supor que essa novidade acabou se tornando bem sucedida em pelo menos algumas regiões, haja visto o sucesso das discotecas que testemunhei na segunda metade dos anos 1990 em minha cidade.

<sup>22</sup> O mesmo raciocínio poderia ser aplicado ao *bailão de bandinha* mencionado por meu colega da serra. Nesse caso, trataríamos da relação entre a bandinha e a identidade teuto-sul-rio-grandense.

ser problematizadas sob uma perspectiva relativista. Com isto em mente, proponho que a pergunta do parágrafo anterior seja reformulada: o que queremos dizer ao rotular música como “gaúcha”?

Uma vez que os nascidos no Rio Grande do Sul são hoje identificados como gaúchos, é razoável presumir que esse atributo indica um recorte geográfico, de maneira que “música gaúcha” poderia referenciar qualquer manifestação musical produzida no estado ou por pessoas que nele nasceram ou residem. Entretanto, suponho não era esse o sentido que minha colega tinha em mente quando utilizou o termo: ela provavelmente se referia à música regional que mencionei anteriormente, uma vertente específica ligada à ideia de identidade gaúcha. Ser gaúcho, sob certa perspectiva, não é o mesmo que ser sul-rio-grandense, ainda que essas categorias sejam intimamente relacionadas. A imagem do gaúcho que hoje povoa o senso comum é uma construção relativamente recente, fruto de movimentos de caráter regionalista que remontam ao século XIX (Baptista, 2017). O primeiro deles foi o *farroupilhismo*, surgido nos anos 1860 e dedicado a reafirmar os ideais da Revolução Farroupilha, encerrada pouco mais de uma década antes. O *gauchismo cívico* se estabeleceu na transição da monarquia para a república e era um movimento nacionalista a favor do novo regime que passou a usar o termo *gaúcho* quando este ainda não era o gentílico do estado, mas um termo com conotação pejorativa<sup>23</sup>. Entre meados do século XIX e o início do século XX existiu o chamado *regionalismo literário*, que, como o nome indica, se concentrou sobre a literatura, com foco na valorização artística local em oposição à produção europeia e com exaltação da figura do gaúcho-herói – que será abordada mais adiante.

Já o *tradicionalismo* é decorrente de um processo iniciado ainda nos anos 1940 capitaneado por jovens vindos do interior para a capital como Paixão Cortês e Barbosa Lessa, que fundaram, em 1966, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). A pesquisa sobre tradições regionais sul-rio-grandenses refletia uma tendência nacional, o que é exemplificado pelos trabalhos sobre folclore realizados por Mário de Andrade e Câmara Cascudo (Judes, 2024). O Brasil, é preciso lembrar, vivia sobre crescente influência estrangeira e buscava construir uma identidade em meio a intensos debates de teor nacionalista que ganharam força a partir dos anos 1930, com o golpe que deu origem ao Estado Novo (Vicente, 2006). O movimento tradicionalista funcionava também como uma iniciativa de resistência à temível

---

<sup>23</sup> Leal (2021) vincula esse aspecto desabonador ao colonialismo, pois é a partir dele que o termo *gaúcho* passa ser ligado a noções como “errado”, “selvagem” e “fora da lei”. Assim, ser gaúcho na lógica dos colonizadores era ser um vagabundo, desocupado. A palavra *gaudério*, que hoje também é usada sem conotação negativa e pode identificar gaúchos hábeis nas artes como música e dança, originalmente significava alguém sem ocupação fixa.

massificação cultural, e seu desenvolvimento levou à fundação do 35 CTG, o primeiro dos Centros de Tradições Gaúchas (CTG), em 1948. Com a proliferação dessas entidades, o MTG se credenciou como a entidade responsável pela institucionalização da “cultura gaúcha” e validação de práticas culturais “típicas”, influenciando até mesmo na criação de leis estaduais concernentes aos símbolos estabelecidos como gauchescos (Dias, 2009; Howes Neto, 2009; Maciel, 2005). Mas no que consiste, afinal, a ideia de cultura defendida pelo MTG?

Para compreender o mito *suleador*<sup>24</sup> dessa cultura – o gaúcho-herói – é preciso analisar brevemente a formação do Rio Grande do Sul (Baptista, 2017; Howes Neto, 2009). O estado se localiza na região que outrora foi limítrofe dos impérios espanhol e português, e serviu como palco para diversas disputas desde o século XVIII, tais como a Guerra Guaranítica (1753-1756), a Revolução Farroupilha (1835-1845), a Guerra do Paraguai (1865-1870), a Revolução Federalista (1893-1895) e, finalmente, a Revolução de 23 (1923). É nesse passado turbulento da constituição do estado que ganha vida o mito do gaúcho-herói, um guerreiro dotado de qualidades como robustez, coragem e virilidade. A figura que personifica esse homem é o trabalhador do campo, o vaqueiro que era chamado de gaúcho. Peça fundamental da economia local por quase 2 séculos, da época das reduções espanholas até meados do século XX, o gaúcho inicialmente prestava serviço aos jesuítas ou caçava gado nas terras ainda livres para vender couro a espanhóis e portugueses. Com a eventual privatização da terra a partir do século XVIII e o surgimento de estâncias e latifúndios, o gaúcho passa a trabalhar como mão de obra empregada, sujeito às ordens dos proprietários, tornando-se um homem “doméstico e sedentário” (Howes Neto, 2009, p. 71). É sobre esse sujeito idealizado e conjecturas sobre seu modo de vida que foi construída o que Barbosa Lessa (1985 *apud* Maciel, 2005) denominou *cultura tradicionalista*, ou seja, uma conjunto de manifestações novas criadas com base em manifestações tradicionais. Ondina Leal (2021) traz o importante apontamento de que esse sujeito de referência é um homem; à mulher é relegado um espaço subalterno nessa narrativa – assim como ao indígena e ao negro, como lembra Oliven (2006), de forma que foi preciso deliberadamente criar costumes e vestimentas para as “prendas” com o objetivo de lhes garantir alguma participação nos ritos tradicionalistas<sup>25</sup>. Da mesma imagem deriva o que venho chamando de identidade gaúcha, uma construção que, como uma

---

<sup>24</sup> Marcio Campos (1991) sugeriu o verbo *sulear* como alternativa ao verbo *nortear*, uma provocação às convenções que são reproduzidas inadvertidamente e que expressam o caráter de colonialidade em que vivemos.

<sup>25</sup> Chama a atenção que, das vestes tradicionalistas chamadas pilchas, apenas as masculinas acabam sendo usadas em ambientes “seculares” como os bailões. Nesses espaços, também é observável que as mulheres optam por uma versão da pilcha masculina com corte adaptado às tendências de moda casual feminina, em detrimento aos volumosos e pouco práticos vestidos de prenda.

identidade social (Maciel, 2005), se dá pela seleção de características culturais tidas como representativas.

A música regional sempre ocupou um papel de destaque na cultura gaúcha e a história evidencia sua importância nas disputas sobre o “autêntico gaúcho”. As primeiras gravações de música local datam de 1913, nos primórdios da indústria fonográfica, e foram lançadas em Porto Alegre sob a marca “Gaúcho”. A partir dos anos 1940, os ritmos sul-rio-grandenses conquistaram outros pagos através das ondas do rádio, e uma série de programas especializados em música regional se estabeleceu. Na década seguinte, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa selecionaram o material folclórico que foi gravado pelo Conjunto Farroupilha no álbum *Gaúcho* (1953) e lançaram um livro intitulado *Manual de danças gaúchas* (1956) que discorre sobre os “autênticos” ritmos gaúchos. Já nos anos 1960, a expansão dos CTGs aumentou a demanda por músicos para animar os bailes, levando ao surgimento de diversos conjuntos musicais de grande reconhecimento como Os Serranos e Os Monarcas, expoentes de um estilo nascido sob a égide do MTG. Outros músicos, no entanto, abordavam a “tradição” sem estarem vinculados ao movimento tradicionalista, como é o caso de Teixeira (1927-1985), cantor que vendeu mais de 2 milhões de unidades de seu 4º disco e se tornou um fenômeno de popularidade a nível nacional, tornando-se o maior representante da música gauchesca de sua época. Seu sucesso junto às massas contrariava o ideal regionalizador do MTG, garantindo a ele e outros artistas da mesma vertente a pecha de deturpadores do típico gaúcho. Por trás da acusação, reside a comparação entre o ideal tradicionalista e a figura projetada por Teixeira, sendo esse o “gaudério grosso” e aquele, o “gaúcho educado”; não por acaso, esse conflito reflete em grande medida a distinção entre os populares “não letrados” e os estudantes de classe média que fundaram o MTG (Dias, 2009; Baptista, 2017).

A escola de música tradicionalista acompanhou o processo gradual de urbanização da música regional e foi hegemônica por duas décadas. Na virada da década de 1970, no entanto, surgiu uma nova corrente que valorizava as tradições gaúchas, mas o fazia a seu próprio modo sem subordinação ao MTG; além disso, ela se colocava como contraponto às representações “desvirtuadas” do gaúcho propagadas por artistas da linha de Teixeira. Trata-se do *nativismo*, um movimento essencialmente musical que buscava explorar novas possibilidades de expressão artística (Dias, 2009). As referências ao gaúcho-herói das canções tradicionalistas deram espaço a comentários sobre a vivência na Campanha (região de origem dos primeiros nativistas), as condições sociais do gaúcho e tipos antes ignorados como o negro. Ritmos típicos do Uruguai ou da Argentina, como chamamé e tango, passaram a

integrar o repertório desses músicos e a possibilitar formas de representação do gaúcho alheias ao cânone musical instituído pelo MTG nos anos precedentes. A organização desses artistas se deu em torno dos festivais de música nativista, que partiram do pioneiro Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana e logo se espalharam pelo interior do estado, atingindo o auge da sua popularidade nos anos 1980.

Em certos aspectos, nativismo e tradicionalismo estavam em trincheiras opostas: enquanto esses eram ligados à instituição, cultivavam o mito do gaúcho-herói, aqueles possuíam autonomia, exploravam a temática social em suas composições e possuíam maior liberdade criativa. Também havia a questão dos espaços de prática musical, com uma oposição entre os CTGs e os festivais. Todas essas diferenças, no entanto, não representaram uma ruptura completa com o tradicionalismo. A busca pela retomada das tradições e pela “essência” gaúcha seguia inabalável, porém era realizada através de novas propostas temáticas e estéticas. Um exemplo é a elevação do violão a representante por excelência da tradição musical gaúcha, uma ação que ecoa seu estabelecimento como símbolo de brasilidade em detrimento a outros instrumentos<sup>26</sup> ocorrida no contexto da MPB do sudeste na década anterior. A gaita<sup>27</sup>, que no século XIX era um instrumento moderno, acabou sendo suprimida nos primeiros anos da Califórnia em virtude de sua associação com o ambiente dos bailes (Reichelt, 2019). A ressignificação desses dois instrumentos musicais exemplificam estratégias de diferenciação dos nativistas diante das demais correntes de música gauchesca que lhe eram contemporâneas. Mais tarde, na década de 1990, surgiu a chamada *música campeira*, uma espécie de desdobramento do nativismo que tem como temática principal as agruras do trabalhador explorado no campo e as atividades relacionadas a esse ambiente, unindo a abordagem social do nativismo com a exaltação dos feitos do gaúcho (Dias, 2009).

Dei ênfase até aqui às correntes musicais ligadas à defesa da tradição, em uma linha temporal que foi do tradicionalismo à música campeira, passando pelo nativismo. Todavia, há todo um universo que está além desses domínios e que é praticado no contexto festivo dos bailes. Mencionei anteriormente a criação de vários conjuntos musicais decorrentes do espraiamento dos CTGs pelo estado ao longo da década de 1960 e também de uma vertente de artistas que, através da promoção de traços não condizentes com o ideal polido e “civilizado” do gaúcho idealizado pelo MTG, desenvolviam suas carreiras por fora da rede tradicionalista

---

<sup>26</sup> Um dos capítulos mais pitorescos da história de nossa música popular é a “Marcha contra a guitarra elétrica”, ocorrida em 17 de julho de 1967. Liderados pela cantora gaúcha Elis Regina, um grupo de artistas saiu às ruas em defesa da MPB e das “raízes musicais brasileiras”. A guitarra elétrica simbolizava a “contaminação” da música brasileira por elementos estrangeiros (De Matteo, 2022).

<sup>27</sup> Nome pelo qual o acordeon é normalmente chamado no sul.

dos CTGs ou do circuito de festivais. Falo da música gauchesca de baile, inicialmente praticada nos antigos salões de baile e, posteriormente, nos bailões, e da *tchê music*, movimento essencialmente musical de orientação comercial surgido no fim da década de 1990 (Reichelt, 2019). Buscando aproximação com o público jovem, a *tchê music* aliou o ritmo da vaneira a outros como pagode, sertanejo e axé, em um processo de modernização que deixou de lado qualquer aproximação com as regras do movimento tradicionalista (Baptista, 2017). A inovação foi tamanha que fez com que tradicionalistas e nativistas se unissem contra o novo estilo, que passou a ser evitado no circuito de CTGs e não alcançou o sucesso a nível nacional que era almejado por artistas e empresários (Mansque, 2016).

Tecer um breve histórico da música regional a partir do tradicionalismo é uma tarefa delicada, afinal deve-se sempre ponderar sobre o real peso do MTG como entidade reguladora da cultura gaúcha. Seu papel, todavia, não deve ser subestimado. A capilaridade da rede de CTGs é considerável e alcança até mesmo pequenas cidades do interior como Pedro Osório. A importância dessas entidades como espaço de socialização é inegável, e não há como ignorar o sucesso do movimento tradicionalista na construção e manutenção da figura do gaúcho. As festividades da Semana Farroupilha, por exemplo, movimentam uma quantidade enorme de pessoas por todo o estado, reforçando o mito ano após ano e mantendo a noção de uma identidade gaúcha relativamente coesa. Em virtude de sua influência institucional e cultural, o MTG não deve ser ignorado pelos que, como eu, se interessam por temas que envolvem a questão identitária regional. Os bailões gaúchos estão fora do MTG, mas, uma vez que se configuram como espaços de prática da música regional, acabam por se relacionar de alguma maneira com a ideia do gaúcho, de forma que entendo ser necessário falar sobre tradicionalismo mesmo que a manifestação que tento compreender não ocorra sob sua égide. O bailão está em uma outra esfera do que entendo ser um devir gaúcho, promovendo um diálogo permanente entre o moderno e o tradicional (Reichelt, 2019). Estou tratando, na verdade, de uma manifestação do *gauchismo*, algo que, segundo Maciel (2005, p. 448), diz respeito a “tudo aquilo que tem a ver com o gaúcho, ou seja, as manifestações e práticas culturais que possuem seu eixo na figura do gaúcho”, conceito que penso ser mais adequado aos propósitos desta pesquisa. Seguimos, então, para as considerações desta mesma autora sobre o bailão.

### **1.3 Arqueologia do bailão**

Os bailões eram um fenômeno recente quando, em 1984, Maria Eunice Maciel fez deles o tema de sua dissertação de mestrado intitulada *Bailões, é disso que o povo gosta*:

*análise de uma prática cultural de classes populares no Rio Grande do Sul*, um trabalho originado de uma pesquisa realizada na grande Porto Alegre, área em que esse tipo de estabelecimento surgiu. A autora conceitua os bailões como “bailes populares surgidos na década de 70 no Rio Grande do Sul e frequentados, predominantemente, por um público de baixa renda” (Maciel, 1984, p. 7), uma síntese bem adequada à leitura feita por ela sobre o seu objeto de estudo.

A denominação bailão tem origem em uma festividade promovida pelo radialista e acordeonista Zé Bétio no Cine Coliseu, antiga casa de shows do bairro Jaçanã, em São Paulo. Sucesso de público na década de 1970, o *Bailão do Zé Bétio* ocorria aos sábados e domingos e contava com a presença dos “maiores cartazes do rádio e da televisão” (Bétio, 1973). Quando, em 1977, um homem chamado Reci comprou um estabelecimento situado na estrada que liga Porto Alegre a Viamão, o cantor e compositor Flávio Mattes sugeriu ao empresário a adoção do nome já consagrado em São Paulo.

Assim, nasceu o Bailão do Reci, identificado por Maciel (1984) como o primeiro dos bailões sul-rio-grandenses. O recinto, antes pertencente ao cantor e compositor Gildo de Freitas, foi originalmente uma churrascaria que, em função do crescente interesse do público pela dança, se converteu em salão de baile, um tipo de espaço destinado a bailes populares que era comum na zona rural e nas regiões periféricas de cidades em todo o Rio Grande do Sul. A conversão do Salão de Baile Gildo de Freitas em Bailão do Reci, no entanto, não se restringiu à nomenclatura: enquanto os salões de baile eram marcados pela “precariedade e improvisação, revelando métodos artesanais de estruturação” (Maciel, 1984, p. 80), os bailões eram pensados a partir de uma lógica empresarial na qual o objetivo principal é o atendimento das demandas de um público consumidor visando a ampliação de mercado. Isso levou à implementação de novas formas de organização, estruturação e funcionamento a fim de tornar esses locais mais atrativos para seus frequentadores. Essa mudança de paradigma é decorrente das profundas transformações vividas à época pela sociedade brasileira provocadas pela adesão ao modelo de desenvolvimento industrial capitalista. Porto Alegre viu sua população praticamente dobrar entre 1960 e 1980 (Troleis; Basso, 2010), seguindo a tendência de crescimento dos grandes centros urbanos explicada em parte pela migração de pessoas do meio rural em busca de melhores oportunidades nas cidades. É nesse cenário de expansão urbana e aumento das periferias que os bailões encontram terreno para florescer.

Vistos como uma “reelaboração” dos salões de baile em um novo contexto socioeconômico, os bailões acabaram por herdar algumas características de seus predecessores. Uma delas diz respeito ao público frequentador, aspecto que talvez seja o que

melhor define um bailão. Esse recorte é estabelecido com base na classe social: seus frequentadores pertencem às chamadas classes populares. É uma situação de exclusividade na qual o estabelecimento é voltado para um único segmento social, ou seja, não há bailões para outra classe que não a classe popular. Esse é um traço determinante na formulação de estratégias de negócio, pois influencia fatores como localização, dias de funcionamento e, claro, valor do ingresso. Diante da limitação no preço das entradas imposta pela restrição financeira dos frequentadores, os bailões dependem de grande fluxo de pessoas para que os custos de operação sejam cobertos e a atividade se torne lucrativa. Comportar um grande público, por sua vez, demanda prédios de grande porte, o que faz com que os bailões sejam instalados em locais onde outrora funcionaram cinemas, fábricas, entre outros.

O vínculo com grupos subalternos também tem como resultado um estigma de classe que confere ao bailão uma conotação negativa. A reação a esse descrédito se dá por meio da moral, que aqui tem dupla função: serve para legitimar o bailão perante seu público e para distanciá-lo de tipos indesejados, tais como o “marginal” e a “prostituta”. Como ressalta Maciel (1984, p. 72), “embora seja permitida a entrada de qualquer pessoa [...], não é qualquer pessoa que o frequenta”. Há, portanto, um certo conjunto de normas aceito e reconhecido pela maioria dos frequentadores que tem como objetivo regular seu comportamento e favorecer a segurança do local. O moralismo conservador, baseado em concepções heteronormativas sobre relacionamentos sexuais alicerçadas em instituições como a Igreja e a ideia de família que dela deriva, é garantido pela repressão rigorosa dos desvios eventuais. Dessa forma, a obediência a um determinado conjunto de valores é o mecanismo pelo qual o bailão se impõe como um local de *respeitabilidade*, contrapondo a visão desabonadora que lhe é atribuída pelas classes dominantes e, ao mesmo tempo, se diferenciando de grupos considerados inadequados.

Outra característica herdada dos salões de baile é relacionada à música. Os bailões são marcados pela diversidade musical e apresentam gêneros variados como samba, valsa, rancheira, xote e vaneirão, este último uma espécie de “marca registrada” desse tipo de estabelecimento (Maciel, 1984, p. 136). A música, é preciso lembrar, é muito mais do que um elemento complementar às festividades. No caso do movimento cultural gaúcho, ela se configura como a maior expressão de massa (Golin, 2004 *apud* Dias, 2009), logo sua relevância na afirmação do bailão como instituição não pode ser subestimada. Não à toa, a indústria fonográfica foi uma das arenas onde ocorreu a institucionalização do bailão.

Lançada em 1978 pelo trio Os Milongueiros, a canção *Bailão do Recí*<sup>28</sup> é praticamente uma peça de *marketing* que retrata o recinto como um local divertido (“o que é bom barbaridade é o Bailão do Recí”), seguro (“se algum cabra incomodar, já manda embora dormir”) e repleto de mulheres bonitas (“como tem prenda bonita dando sopa por ali”). Seu refrão ainda lembra os ouvintes desavisados que o bailão fica na “Parada 54 da estrada de Viamão”. No ano seguinte, Flávio Mattes – o homem que sugeriu a Recí o nome do estabelecimento – lançou *O Bailão do Recí é assim*<sup>29</sup>, uma canção com a mesma proposta da primeira que tem como diferencial a exaltação do caráter precursor do estabelecimento (“nunca esquecendo que o Bailão do Recí é o pioneiro do Rio Grande”). Já em 1980, o Bailão do Recí estampou a capa do álbum *Isto é bailão*<sup>30</sup> (Figura 1), uma compilação que ilustra a variedade musical dos bailões da época ao incluir vaneirões, bugios, guarânicas e até mesmo um tango em sua seleção de faixas. Essas obras enaltecem o protagonismo do Bailão do Recí, mas havia pelo menos um concorrente de peso.

Figura 1 - Capas dos LPs *Bailão do Darcy Silva* (1979) e *Isto é bailão* (1980)



Fonte: Discos de Vinil Brasil ([S. d.]); Vinil Records ([S. d.])

O radialista e empresário Darcy Silva, também ciente do sucesso do bailão de Zé Bétio em São Paulo, inaugurou o Bailão do Darcy Silva em Porto Alegre no mês de dezembro de 1978 (Darcy Silva [...], 2021). Primeiro de uma rede que chegou a conter sete bailões, o estabelecimento foi tema do álbum *Bailão do Darcy Silva* (Figura 1), compilação

<sup>28</sup> Ver Milongueiro e Leonir (1978).

<sup>29</sup> Ver Mattes e Ercilio (1979).

<sup>30</sup> Ver Isto [...] (1980)

lançada em 1979 cuja capa apresenta a pista de dança do recinto lotada. Outra coletânea intitulada *Darcy Silva e as 14 mais do sul* saiu em 1982, e, curiosamente, traz músicas de Flávio Mattes e Os Milongueiros, artistas que haviam homenageado o concorrente Reci nas composições citadas anteriormente. O mais interessante, no entanto, é um texto em sua contracapa assinado por um “produtor da região sul” chamado Leonir que é dedicado a exaltar as qualidades e o legado de Darcy:

Alô Srs. admiradores da boa música regional brasileira, este moço que aí está, na capa deste LP, para quem ainda não o conhece, ele chama-se Darcy Silva, ele foi e continua sendo um dos maiores batalhadores em prol da nossa música regional gaúcha e sertaneja, e por ter um sentimento profundo pelas coisas de nossa terra, é que se tornou um grande apresentador, poeta e compositor. Já com diversas obras de sua autoria, gravadas pelos melhores artistas do Sul, e também do centro do nosso País, hoje Darcy Silva, juntamente com seu sócio, Oraci, que também é uma pessoa fora de série, formou uma das maiores redes de bailões do Sul do País, e com isso abriu um grande mercado para nossos artistas gaúchos, e sertanejos, principalmente o artista sertanejo que com isso seguidamente está no Sul contratado pela rede de bailões de Darcy Silva, ou mesmo por outros contratantes, mas vale a pena deixar bem claro que, sem dúvida alguma, Darcy Silva foi quem abriu este grande mercado, e assim realizou o seu grande sonho, que era formar uma verdadeira integração da música regional brasileira, e por isso a gravadora Continental resolveu lançar este LP. Reunindo, se não os melhores, mas sem dúvida alguma, a maior parte dos melhores artistas do Sul, tudo isso em prova de um agradecimento ao grande batalhador, apresentador, poeta e compositor Darcy Silva. É como diz o velho ditado, façam por mim enquanto eu for vivo, porque depois de morto não adianta flores e nem homenagens, porque nada disso estarei vendo, por isso todo aquele que comprar este LP, por certo também estará prestando a sua homenagem a Darcy Siva, e agora só resta dizer assim: Darcy Silva muito obrigado.  
Leonir – produtor da Região Sul (GEL/Chantecler, 1982)

Embora se possa conjecturar sobre a existência de bailões propriamente ditos ou mesmo de estabelecimentos similares em período anterior à fundação do Bailão do Reci, não se pode ignorar a concentração de menções ao termo identificada em músicas e álbuns lançados na virada da década de 1970 para a de 1980. Do mesmo modo que a estratigrafia possibilita a datação de um artefato depositado no solo, os registros fonográficos nos permitem situar o nascimento do bailão em uma janela de tempo bem restrita que corrobora os dados produzidos por Maciel. A rápida expansão do bailão, iniciada na região metropolitana e seguida nas grandes cidades do estado e até mesmo em Santa Catarina (Maciel, 1984), é um demonstrativo do seu êxito comercial, e a guerra de narrativas envolvendo o “mito fundador” que o cerca mostra sua legitimação como um bem cultural valioso, digno de disputa não apenas no campo concreto, mas também no simbólico.

Não tenho receio de afirmar, baseado na rica pesquisa de Maciel, que o bailão representou uma revolução no cenário cultural do Rio Grande do Sul. Foi graças ao seu surgimento que os bailes populares, até então praticados nos vários salões de baile espalhados pelo estado, foram efetivamente integrados à indústria cultural. Sua criação ampliou o

mercado de trabalho para profissionais da música regional, antes restrito aos salões e CTGs, e levou novas opções de entretenimento às periferias, cumprindo um papel análogo ao dos circos que percorriam bairros de grandes cidade do centro do Brasil (Maciel, 1984; Magnani, 2023 [1984]).

Gostaria de retomar o texto da contracapa do LP *Darcy Silva e as 14 mais do sul* para desenvolver um ponto merece atenção. Darcy é retratado como um “batalhador” da música local e sertaneja e como o grande responsável pela abertura de um mercado de shows capaz de receber artistas dessa última, promovendo assim uma “integração da *música regional brasileira*” (Darcy Silva [...], 1982, grifo meu). Estou condicionado a pensar no regional em relação ao universal, ou seja, a parte em relação ao todo ou, no caso desta pesquisa, o Rio Grande do Sul em relação ao Brasil. Trata-se, claro, de um apriorismo de minha parte que me permitiu acionar a ideia de regionalismo até aqui sem a devida problematização. Porém, sabe-se que esse termo foi criado no século XIX para designar a literatura produzida fora do Rio de Janeiro, então capital do país (Leonel; Segatto, 2009). Vejo isso como um exemplo claro da velha relação de alteridade que pressupõe um outro *exótico*, estranho se comparado ao *normal*, tão comum nos primórdios da Antropologia e, infelizmente, no senso comum mesmo na atualidade. Ao falar sobre as músicas regionais brasileiras, qual era o ponto de referência que o autor tinha em mente? A música sertaneja claramente é uma colocada como uma dessas manifestações regionais, mas a dúvida sobre o *normal* permanece.

Parte considerável da bibliografia sobre história da música popular brasileira moderna é centrada em musicalidades originárias ou irradiadas a partir do Rio de Janeiro, como o samba, a bossa nova e a MPB. Gustavo Alonso (2015, p. 15) menciona a “construção do padrão estético nacional que se constituiu através do Rio de Janeiro, do samba e da MPB como símbolos do Brasil” no princípio de um robusta pesquisa que demonstra como a “música sertaneja” se manteve à margem desse centro de referência ao longo das décadas, mesmo com grande popularidade. Ainda despido das divisões regionais às quais estamos hoje habituados, o Brasil viveu durante parte de sua história uma oposição entre litoral e interior, sendo essa última a região da “música sertaneja”. O texto do disco, desse modo, parece de alguma maneira dialogar com essa cisão ao referenciar todos os “regionais” e os articular em comunhão; expressões musicais díspares que paradoxalmente são extremamente populares, mas que não penetram os centros de referência hegemônicos. É uma questão comercial, por certo, mas também social e política em que a música exprime os estratos sociais e as relações simbólicas de poder. Em meu entendimento, rótulos englobantes como “música gaúcha”, “música sertaneja” e “música nordestina” – todos do domínio do “regional” – acabam por

mascarar a diversidade cultural que cada universo desses compreende. O desconhecimento acerca desses universos é o que os torna tão atrativos para os que possuem alguma centelha de curiosidade. Como disse Marcel Mauss (2017a [1935], p. 421), “há sempre um momento, não estando ainda a ciência de certos fatos reduzida a conceitos, não estando esses fatos sequer agrupados organicamente, em que se planta sobre essa massa de fatos o marco da ignorância: ‘diversos’. É aí que devemos penetrar”.

Enfim, o bailão, como entendido por Maciel, está circunscrito: de forma bastante resumida, ele é uma casa noturna destinada à bailes populares que se caracteriza pelo público frequentador de camadas sociais subalternas, pela moral conservadora e por um ambiente musical diverso em que predomina a música regional. Mas, ainda que eu tenha construído a narrativa deste tópico no tempo presente, não se pode perder de vista que o trabalho de Maciel se refere a um fenômeno mapeado em Porto Alegre há 40 anos. O distanciamento temporal e espacial entre nossas pesquisas abre um oceano de possibilidades, mesmo que estejamos submetidos ao mesmo recorte temático e disciplinar – “outros campos, outros gafanhotos”, como diz o provérbio javanês registrado por Clifford Geertz (1978 [1973]). O que me resta desse momento em diante é, conhecedor do que foi habilmente construído por Maciel, explorar outras perspectivas pelas quais o bailão pode ser pensado.

#### **1.4 Bailão como lugar, identidade e evento: abordagens possíveis**

De que formas é possível pensar no bailão? Em busca de um ponto de partida para essa reflexão, recorrerei uma vez mais ao diálogo com o qual abri este capítulo. O bailão foi definido pelos meus colegas como um lugar onde se toca bandinha, um lugar onde se toca música gaúcha e, finalmente, um lugar para dançar. Como se pode observar, as três respostas têm em comum a premissa de que o bailão é um *lugar*. Mais do que isso, é um lugar no qual pessoas fazem alguma coisa e que é destinado para tal fim. Trata-se de uma concepção que, ao abarcar a experiência humana, extrapola a ideia de lugar como um simples recorte espacial e vai ao encontro do que Anthony Giddens chamou de *localidade*<sup>31</sup>, que é o “cenário físico da atividade social como situado geograficamente” (Giddens, 1991 [1990], p. 22). O trabalho de Maciel é exemplar nesse sentido, dado que abrange paralelamente as relações sociais e os espaços onde elas são exercidas, sem desvincular as pessoas dos espaços que ocupam.

Enquanto Giddens nos ajuda a pensar nos lugares de forma concreta, Marc Augé permite que avancemos na direção do simbolismo com o conceito de lugar antropológico.

---

<sup>31</sup> *Locale*, no original. O autor evita a palavra “lugar” (*place*) por sua possível associação com um ponto específico no espaço, da mesma forma que “agora” é associado com um momento no tempo.

Para o autor, lugar é uma “construção concreta e simbólica do espaço” que é “simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (Augé, 2012, p. 51). Orientador das experiências que nele ocorrem e das interpretações que sobre ele são feitas, o lugar é um agente determinante para o que Gregory Bateson (1972) chama de *enquadramento*, que é uma espécie de *preset* interpretativo que nos diz como entender determinada situação. A interpretação, por sua vez, está diretamente ligada à carga simbólica atribuída ao lugar. Considerando que o bailão não é um fenômeno isolado desprovido de contexto, mas uma instituição em permanente relação com outras, entendo que o imaginário a ele relacionado pode ser tomado como um campo na acepção bourdiana (Souza, 2013), que é disputado por atores endógenos e exógenos cujas perspectivas têm, de certo modo, peso equivalente. O bailão descrito por Maciel, detentor do estigma de classe que motiva o cuidado especial com questões morais e de segurança visando sua validação junto ao público, mostra como a organização e a projeção de um objeto podem ser moduladas por um ponto de vista externo a ele. Como o lugar antropológico que é, o bailão carrega valores que não são inatos e tampouco permanentes, mas que lhe são atribuídos através de um processo dialógico em que os símbolos estão permanentemente em jogo.

O estatuto do lugar como portador e provedor de sentido possibilita que a partir dele sejam construídas identidades e alteridades, que se relacionam entre si e com os lugares através da noção de pertencimento. Tal qual um totem, o lugar garante um certo *status* ao indivíduo a ele vinculado, que por sua vez adere ao “conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social” (Augé, 2012, p. 51) representado pelo lugar – a relevância do local de nascimento na constituição da identidade individual de uma pessoa seria um exemplo disso. Se nascer é nascer em um lugar, como argumenta Augé, dançar em um bailão é dançar *em um bailão*, uma experiência espacial e temporalmente localizada que é enquadrada em função do que o lugar significa.

Não pretendo sugerir, todavia, que o frequentador de bailões assume uma pretensa “identidade do bailão”, e nesse ponto cabe uma ressalva sobre abordagens essencialistas da identidade. Venho empregando esse conceito ao longo do trabalho para marcar diferenças, o que pode passar a ideia de que noções como identidade gaúcha e identidade alemã são totalizadoras e deterministas, portanto incondizentes com a heterogeneidade da sociedade moderna contemporânea que tem como uma de suas marcas a coexistência de múltiplas visões de mundo. Avtar Brah (2006) nos lembra que identidades não são, de maneira alguma, fixas; elas são trabalhadas nas experiências culturalmente conformadas, de forma que a identidade

pode ser entendida como a subjetividade vivenciada, volátil e sujeita às relações sociais do indivíduo nas diferentes posições que ele ocupa. Em síntese, a autora define identidade como

o próprio processo pelo qual a multiplicidade, contradição e instabilidade da subjetividade é significada como tendo coerência, continuidade, estabilidade; como tendo um núcleo – um núcleo em constante mudança, mas de qualquer maneira um núcleo – que a qualquer momento é enunciado como o “eu” (Brah, 2006, p. 371).

Como o processo que é, a identidade nunca está acabada e não é algo estabelecido desde sempre. Brah parte dessa conclusão para tratar da construção de identidades coletivas por meio da colagem de elementos, o que vai na contramão da perspectiva processual e ao encontro das já mencionadas políticas empregadas pelo MTG. O caso sul-rio-grandense demonstra perfeitamente o ponto de vista da identidade como construção discursiva, o que nos faz pensar sobre *quem* a constrói. Stuart Hall afirma que a marcação da diferença é histórica e institucionalmente localizada, permeada pelas configurações de poder vigentes nos contextos em que é produzida, e sintetiza as identidades como “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (Hall, 2014 [1996], p. 112). Identidades são dinâmicas e fragmentadas, e não um conjunto atemporal de características estanques como o tradicionalismo gaúcho pode nos fazer acreditar. Gilberto Velho (2013a [1978]) questionava qual o grau necessário de envolvimento com um estilo de vida para que seja possível demarcar uma identidade em uma sociedade de domínios tão dissonantes entre si como a nossa, pergunta que se torna ainda mais relevante na atualidade. O estágio atual da modernidade é de certa forma o desafio mais contundente ao esquema de estados-nação erguido às custas de políticas colonialistas exploratórias e violência; a evolução tecnológica da comunicação nas últimas décadas contribui para pulverizar algumas fronteiras, permitindo que a ampla disseminação de bens culturais os torne acessíveis como nunca antes<sup>32</sup>. Isso me remete à ideia de Atlântico negro trabalhada por Paul Gilroy (2001 [1993]), uma formação cultural e política que, ao conectar as experiências negras espacialmente dispersas, transpõe as limitações dos estados-nação e se configura como um veículo de trocas culturais. É significativo que o paradigma do *tresillo*<sup>33</sup> de origem africana tenha levado à criação da habanera por negros escravizados situados na América Central, e que esse ritmo tenha sido levado à Espanha e, de lá, ao Brasil, onde se aquerenciou<sup>34</sup> no Rio Grande e fez nascer a vaneira que anima bailes há décadas pelo país afora. É possível conjecturar que o salto tecnológico sem precedentes deve revolucionar não só a produção de arte mas as

<sup>32</sup> Ainda que os sistemas de distribuição estejam irremediavelmente sujeitos às dinâmicas de poder. Quanto de música estadunidense tu e eu conhecemos? E de música iraniana?

<sup>33</sup> Ver seção 2.6.

<sup>34</sup> *Aquerenciar* é habituar-se com outras pessoas ou outros lugares que não o seu (Michaelis, 2024). É fazer de um local a sua querência, o seu lar.

dinâmicas culturais geral. Mesmo diante de tanta diversidade – ou como resposta a ela –, ainda assim discursos essencialistas sobre identidade seguem vivos, o que é demonstrado pela minha experiência de campo junto a outros músicos. O gaúcho idealizado, aquele bravo homem trabalhador do campo que lidava com animais montado à cavalo, encontra formas de se materializar mesmo no meio musical. Estou falando de identidade musical, um tipo específico relacionado às características próprias de alguma expressão dessa forma de arte. Minha passagem por uma banda de música sertaneja entre os anos de 2018 e 2020 serve para ilustrar o argumento.

Educado nas tradições do pop e do rock, tive que desenvolver certa fluência em linguagens musicais que eu não dominava mas que eram de conhecimento dos demais integrantes do grupo. Meu *status* de “roqueiro” – termo pelo qual eu era referenciado – era lembrado com alguma frequência nesse processo, em um exercício de alteridade que evidenciava o contraste estabelecido a partir do conhecimento (ou falta dele) sobre a prática de alguns gêneros musicais. Um deles era a música gaúcha, que tinha presença garantida nos shows que realizávamos em bailões. As apresentações nesses locais sempre demandavam adequações, que iam da já mencionada inclusão de músicas regionais à contratação eventual de algum músico detentor de características desejáveis para o show em questão, tais como domínio de repertório e um certo tipo de performance. Nesse ponto, recorro aos escritos de Mauss (2017a [1935]) sobre as técnicas corporais para afirmar que cada manifestação musical impõe maneiras codificadas e específicas de execução que envolvem algum processo de aprendizagem. Isso posto, penso que a maneira como uma música é tocada (e também consumida, dançada etc) é tão importante quanto a música em si, de sorte que a eficácia de um músico pode estar ligada à sua capacidade de tocar de uma determinada forma. Ao músico de bailão, portanto, se faz necessário tocar à maneira do bailão. Isso nos permite considerar a existência de uma linguagem musical própria desse lugar e, conseqüentemente, de uma identidade musical a ela vinculada.

Notemos que há uma relação entre identidade individual (do músico) e identidade englobante (do lugar), duas noções interconectadas que são afins às concepções de “identidade cultural” que são devidamente criticadas por Stuart Hall (2006). A primeira seria uma identidade moldada pelas experiências individuais, processual, resultante da história de cada pessoa – ela é o que alguém *se torna*. Já a segunda seria a identidade coletiva, partilhada, estável, amparada em um pano de fundo histórico comum e que diz respeito à “essência” – ela define o que alguém *é*. O discurso sobre a construção da identidade musical de uma pessoa pode aliar essas duas perspectivas, já que a trajetória particular do indivíduo e sua adesão a

tradições musicais já estabelecidas vão, sob certa perspectiva, definir o músico que ele é. Essa adesão, em vista do que foi exposto, pode ocorrer em muitos níveis, uma vez que a ideia de tradição musical, na forma como eu a entendo, é abrangente e envolve noções complexas como gênero musical e lugar.

Como estou tratando do espaço social que é o bailão, gostaria de me deter um pouco mais na noção de identidade coletiva para destacar uma característica que ela compartilha com os lugares antropológicos de Augé: a estabilidade. Os dois conceitos dizem respeito à história, ao passado de conhecimento comum ao qual se pode referenciar. Enquanto vivemos suscetíveis à inevitável passagem do tempo, os pontos de referência – ou monumentos, no argumento de Augé (2012) – são indelévels, marcos da história que nos permitem reconstruir tempos idos, prospectar o futuro e, por conseguinte, pensar em continuidade. Logo, cabe a reflexão sobre quais são os monumentos na realidade que estou observando e, mais importante, sobre sua natureza. Augé os exemplifica por meio de objetos do mundo concreto, como prédios e tronos, mas não creio que isso indique que a busca por eles deve se restringir a esse domínio. A exploração deve ser ampliada em direção ao imaterial e considerar as danças, os saberes, as performances e, claro, a música. É uma visão que entendo imbuir os lugares de certa rigidez, característica que, como a discussão sobre identidade desenvolvida anteriormente mostra, não combina com as experiências fragmentadas da vida mundana. A perspectiva de Michel Agier (2011 [2009]) me parece mais receptiva às incontáveis interseções da sociabilidade urbana por trazer à luz as redes que se estabelecem nos mais variados contextos regional e situacional. Nessa lógica, um bailão pode ser entendido como um pedaço do espaço reservado à prática festiva que articula diversos atores casualmente unidos por sua predileção por aquela festa. No entanto, alguns processos de marcação da diferença e constituição identitária, que ocorrem muitas vezes por meio da prática musical, dependem de uma visão pouco flexível para que se sustentem.

As menções a gêneros musicais e dança no diálogo com o qual abri este capítulo mostram que o bailão é compreendido como um lugar essencialmente musical – não há bailão sem música e sem dança, afinal. A importância da música nesse contexto, no entanto, vai muito além de sua utilidade como trilha sonora para dançarinos em busca de diversão episódica. A música, de acordo com John Blacking (2007, p. 201), é “um sistema modelar primário do pensamento humano” que é “não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana”. Martin Stokes destaca que ela nos municia de ferramentas para que possamos reconhecer e delimitar lugares e identidades, e acrescenta que o evento musical “evoca e organiza memórias coletivas e apresenta

experiências de lugar com uma intensidade, poder e simplicidade não alcançadas por qualquer outra atividade social”<sup>35</sup> (Stokes, 1994, p. 3, tradução minha). Se o bailão é a música que nele é praticada, como dito anteriormente, é porque ela é determinante na experiência que se pode ter nesse lugar.

A essa altura, creio já estar suficientemente claro o meu argumento em defesa da música como elemento potencialmente fundamental na constituição das identidades e do imaginário associados a um lugar. Essa importância é tamanha que ela constitui a principal ferramenta com a qual se tenta replicar a experiência do bailão em outros ambientes que não são identificados como tal. Os shows da banda na qual trabalho, por exemplo, têm um “momento bailão” em que tocamos obras que julgamos remeterem ao universo musical dessas festividades, sempre em contextos que nada tem a ver com os bailões<sup>36</sup>. Outro caso vem do bar Armazém Beer, localizado no centro de Pelotas, que promovia até o ano passado o *Bailão do Armazém*, evento realizado às quintas-feiras que reúne artistas habituais do circuito de bailões da cidade como Manoel e Sandrinho e Barões do Baile. Nesse caso, o Armazém vira bailão por uma noite, enquanto os demais dias de funcionamento da semana são reservados a outros tipos de atração. O mesmo ocorre atualmente no 18 Bikers, um bar próximo ao Sul Brasil / Point Beer que em 2025 passou a incluir esporadicamente em sua agenda o *Bailão da 18*, evento nos moldes dos promovidos no Armazém Beer.

De maneira inversa, há casos em que um bailão propriamente dito abdica de seus eventos habituais e abre as portas para outros tipos de festividade, como o jantar alusivo ao aniversário de 100 anos da escola Mariana Eufrásia realizado nas dependências do Super Kzão<sup>37</sup>. Em plena noite de sexta-feira, o tradicional bailão fez as vezes de um salão de jantar dedicado exclusivamente à celebração da instituição de ensino, o que foi devidamente comunicado ao público por cartazes na fachada do prédio.

Os exemplos acima dão conta da emulação de bailões por meio de repertório ou do recrutamento de artistas ligados a esse lugar em lugares que não o são. Há também os casos contrários, em que bailões recebem eventos diferentes dos que lhe são costumeiros. Admito que a forma como venho empregando o termo pode parecer um tanto confusa em razão da sua

---

<sup>35</sup> “The musical event [...] evokes and organizes collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity”, no original.

<sup>36</sup> Nessas ocasiões, costuma ocorrer uma sintonia entre banda e plateia que acredito se dar pela ideia compartilhada do bailão como um espaço divertido. Assim que percebem que estamos tocando uma vaneira, por exemplo, vários são os integrantes do público que estampam um largo sorriso no rosto e passam a dançar alegremente. No palco, temperamos a performance descontraída com passos de dança específicos, movimentos um tanto exagerados e clichês musicais próprios do gênero executado. Esse relato mostra o peso da performance no sentido que damos à música, que sozinha é insuficiente para criar, por exemplo, uma experiência de bailão.

<sup>37</sup> Ver seção 3.2.

aparente multiplicidade de significados, de modo que a pergunta atribuída a Edmund Leach soa apropriada: “O que é, em nome dos céus, que estamos tentando descobrir?” (Kuper, 1978 [1973], p. 219). Diante da necessidade de clareza metodológica nas pesquisas sobre o campo festivo brasileiro ressaltada por Rita Amaral (2012), reconheço que é preciso desembaralhar essas ideias de forma que se possa delimitar, tão bem quanto possível, o objeto deste estudo. Afinal, do que eu falo quando falo de bailão?

A ideia do bailão como um lugar essencialmente musical e como um lugar de prática de música gaúcha que venho desenvolvendo reverbera com o trabalho de Henrique Reichelt (2019), cujo estudo diz respeito ao que ele chamou de “espaços de experiência musical gauchesca”. Situada em Porto Alegre, mesma região coberta por Maciel nos anos 1980, sua investigação também abarcou os bailões, justamente por essa convergência de concepções. Ele parte do conceito de bailão desenvolvido por nossa predecessora, mas trabalha com a noção de *espaço de bailão* que eu considero particularmente interessante e útil para o que estou buscando aqui. Essa ideia não vincula necessariamente a festividade ao local em que ela é realizada, ou o local à festividade, de forma que o bailão, em essência, é o evento em si; o espaço de bailão, por sua vez, é *formado*, e não *dado*, o que fica evidente pelo exemplo da Casa de Portugal, um restaurante que possui um salão de festas ao fundo onde são realizados bailões. Lembremos dos espaços com características comuns batizados como bailão – bailões de fato, eu diria – descritos por Maciel, dos breves exemplos recentes trazidos por mim de bailões “desterritorializados”, como os dos bares Armazém Beer e o 18 Bikers, ou ainda do jantar festivo no Super Kzão, um bailão não-bailão por uma noite.

A revisão bibliográfica e os exemplos apresentados me levaram a retrabalhar a ideia do espaço de bailão desenvolvida por Reichelt e cercar o fenômeno com base em três categorias. Primeiramente, proponho o *bailão-lugar*, a construção concreto-simbólica que diz respeito a um recorte no espaço carregado de sentido que abriga uma série de relações sociais. Aqui entram locais como o Super Kzão e o Sul Brasil / Point Beer, bailões de fato análogos aos descritos por Maciel. Outra categoria é a relacionada à série de características que diferenciam o bailão ou os que a ele são vinculados, que chamarei de *bailão-identidade*, possivelmente intercambiável com *bailão-ethos*. Vejo ela emergir em minhas próprias performances nos “momentos bailão” anteriormente mencionados, nos músicos que se posicionam orgulhosamente como músicos de bailão, nos dançarinos altamente especializados nos ritmos veiculados nesses espaços. Como se vê, é uma categoria simbólica colocada em ação através das performances. Por fim, proponho o *bailão-evento*, o acontecimento festivo em si, o bailão performado. Essas três noções estão imbricadas, uma vez que são

interdependentes. O bailão-lugar dá suporte ao bailão-identidade, que por sua vez é referente ao bailão-lugar. O bailão-evento se configura como bailão ao movimentar a bailão-identidade, e se manifesta de maneira plena quando realizado em um bailão-lugar, embora possa ser transportado a outros ambientes com o auxílio da música.

É a partir dessas categorias que pretendo abordar um fenômeno que é simultaneamente espacial, social, econômico, identitário e, claro, sonoro e musical, um exemplo do que Mauss (2017b [1925]) definiu como fenômeno social total. Creio que elas possibilitam uma desejável maleabilidade no cercamento do objeto de pesquisa, fazendo jus a pluralidade, ambiguidade e porosidade das manifestações sociais que jamais existem isoladas. Agier (2011 [2009], p. 70) escreveu que “as fronteiras da cidade não são nem mais verdadeiras nem menos construídas que as da etnicidade”, e me permito reduzir a escala dessa afirmação para dar conta de espaços citadinos como os bailões. Sem considerá-los como lugares fechados e autossuficientes, entendo que eles talvez não se contenham nas paredes das edificações que os abrigam ou nos seus horários de início e fim. Batizar um lugar ou um evento como bailão é mais do que identificá-lo, afinal um nome é um símbolo que remete a um cenário povoado de significados, que é de alguma maneira concebido tanto pelos que fazem dele o *seu lugar* quanto pelos que não o fazem. Com isso em mente, nos resta delimitar o campo desta pesquisa.

### **1.5 Delimitando o campo**

Me empenhei até aqui em mostrar como a palavra “bailão” está longe de ser autoevidente. Seja através das opiniões de meus colegas de aula ou dos resultados da breve pesquisa documental que realizei, vimos como a palavra é empregada para nomear fenômenos aparentemente distintos em diferentes regiões do Brasil. Mesmo dentro do Rio Grande do Sul, a unidade federativa com fronteiras geográficas bem delineadas a qual o termo “gaúcho” é usado como gentílico ou marcador identitário, há alguma diversidade que torna a elaboração da pronta definição dessa instituição uma tarefa um tanto complexa; defini-la tão bem quanto possível, no entanto, é uma tarefa incontornável se considerarmos que a viabilidade de uma pesquisa está ligada à determinação de seu escopo, como dito anteriormente. É chegada a hora de, diante do cenário apresentado, estabelecer com suficiente precisão a abrangência do campo a ser estudado.

É sabido que o campo é um dos elementos fundamentais do fazer antropológico, ainda que essa categoria seja alvo de reflexão assim como o são tantas outras de uso corriqueiro por antropólogas e antropólogos em seus trabalhos. Nascida sobre alicerces

coloniais com uma prática na qual cientistas observavam um “outro” pertencente a uma cultura exótica idealmente autocontida e delimitada, a Antropologia vem se desenvolvendo em um processo constante de autocrítica que a coloca de encontro às pretensas “objetividade” e “neutralidade” tão desejáveis em outras áreas do conhecimento. Nem mesmo a ideia de cultura, central à disciplina, passa incólume: lembremo-nos da concepção de cultura como invenção antropológica trabalhada por Wagner (2010 [1975]) ou ainda do caráter ficcional<sup>38</sup> da escrita etnográfica discutida por James Clifford (2016 [1986]). Assim, construções teóricas como “cultura” e “campo” não devem ser tomadas como óbvias, mesmo que sua presença constante na Antropologia seja um convite à naturalização. Claudia Fonseca (2017) abordou a questão do campo em um texto no qual reflete sobre a pesquisa por ela realizada na Colônia do Bonfim, uma ex-colônia de hanseníase localizada em São Luís (MA). A autora pontua como uma ligação telefônica de um interlocutor a colocou “dentro” do campo, ainda que na ocasião ela estivesse em Porto Alegre, no outro lado do país. Mais do que um local, a colônia constitui um eixo em torno do qual orbitam noções de identidade e pertencimento que mediam relações sociais e certamente ultrapassam o espaço ocupado por ela, redesenhando as linhas demarcatórias do campo. É com isso em mente que retomo a questão do meu campo de pesquisa. O que são bailões? Como fazer um mapeamento inicial dos bailões de minha região? Como identificá-los a fim de poder estabelecer uma seleção?

O nome de um estabelecimento poderia ser tomado como um importante indicativo. Uma determinada casa noturna com nome similar ao dos precursores Bailão do Reci e Bailão do Darcy Silva seria incluída em uma triagem baseada nesse critério. O nome do local, todavia, parece ser menos importante do que seu “enquadramento” como um bailão propriamente dito. Maria Eunice Maciel registrou que à época de sua pesquisa havia casas noturnas chamadas bailão que não o eram, e acrescentou que “não é o nome que define o estabelecimento” (Maciel, 1984, p. 83). Ainda assim, cabe observar que os locais selecionados por ela – Rei do Bailão, Novo Bailão do Cardoso e Bailão do Castelo, além dos supracitados – explicitavam o que eram em suas fachadas. O mesmo não ocorreu entre os estabelecimentos visitados por Henrique Reichelt (2019) em pesquisa realizada mais de três décadas depois na mesma região: a palavra “bailão” não aparece nos nomes da Cervejaria Rodeio, na Casa de Portugal e no Clube Tradição.

---

<sup>38</sup> No argumento de Clifford, *ficção* diz respeito a “algo feito ou modelado”, e não apenas como sinônimo de algo não-factual ou oposto à verdade como sugere o uso mais corriqueiro do termo.

Algum visitante que chegasse em Pelotas na atualidade e, interessado em sair à noite, pesquisasse por “bailão” em um aplicativo como o Google Maps<sup>39</sup>, encontraria apenas três ocorrências, sendo uma delas referente ao já extinto Bailão e Danceteria Estrela Gaúcha<sup>40</sup> (“Bailão Estrela Gaúcha”) e as demais ao Super Kzão (“Bailão Casagrande” e “Bailão Kzão”). Os dados exibidos pela plataforma frequentemente são informados por usuários, e embora não seja possível determinar sua origem, é razoável presumir que as informações sobre os bailões em questão não sejam de responsabilidade das referidas empresas, o que poderia explicar as pequenas divergências entre os resultados da busca e os nomes oficiais dos estabelecimentos. Seja como for, buscar bailões pelo nome é uma estratégia válida, ainda que claramente insuficiente.

Dessa forma, decidi buscar os bailões através dos artistas que neles trabalham. Como mencionei, já toquei em bailões e conheço músicos e bandas identificados com esses estabelecimentos, portanto transformei um desses grupos no ponto de partida de um mapeamento de um possível circuito. O escolhido foi o Expresso da Vanera, banda especializada em música gaúcha liderada pelo gaiteiro e vocalista Marcello Demari, e através do exame de sua agenda de shows disponível nas redes sociais foi possível listar os locais em que se apresentavam com mais recorrência. São eles: Sul Brasil / Point Beer, localizado no bairro Três Vendas; Degrau Rey Club, do centro; e Super Kzão, do Fragata. A análise da agenda dos locais, por sua vez, me mostrou a recorrência de uma série de artistas, como o Grupo Querência, Manoel e Sandrinho, Danny Ott entre outros, cujas agendas acabaram por reiterar os locais supracitados como os possíveis principais espaços de bailão em atividade na cidade. É uma análise circular que mostrou útil no mapeamento.

Também fiz uso das informações obtidas em conversas com músicos e interlocutores em geral para ampliar a listagem, chegando a locais como o Clube Souza, das Três Vendas e o Clube Ferroviário, do bairro Simões Lopes. Ambos são orientados a atividades diversas, mas realizam bailes esporádicos voltados à dança em pares nas suas dependências. O Saudade Show, uma casa noturna do centro, foi outro dos citados. Além disso, somaram-se à lista no decorrer da pesquisa locais como o De Rose e o 18 Bikers, que descobri, respectivamente, pelas redes sociais e nos meus deslocamentos pela cidade.

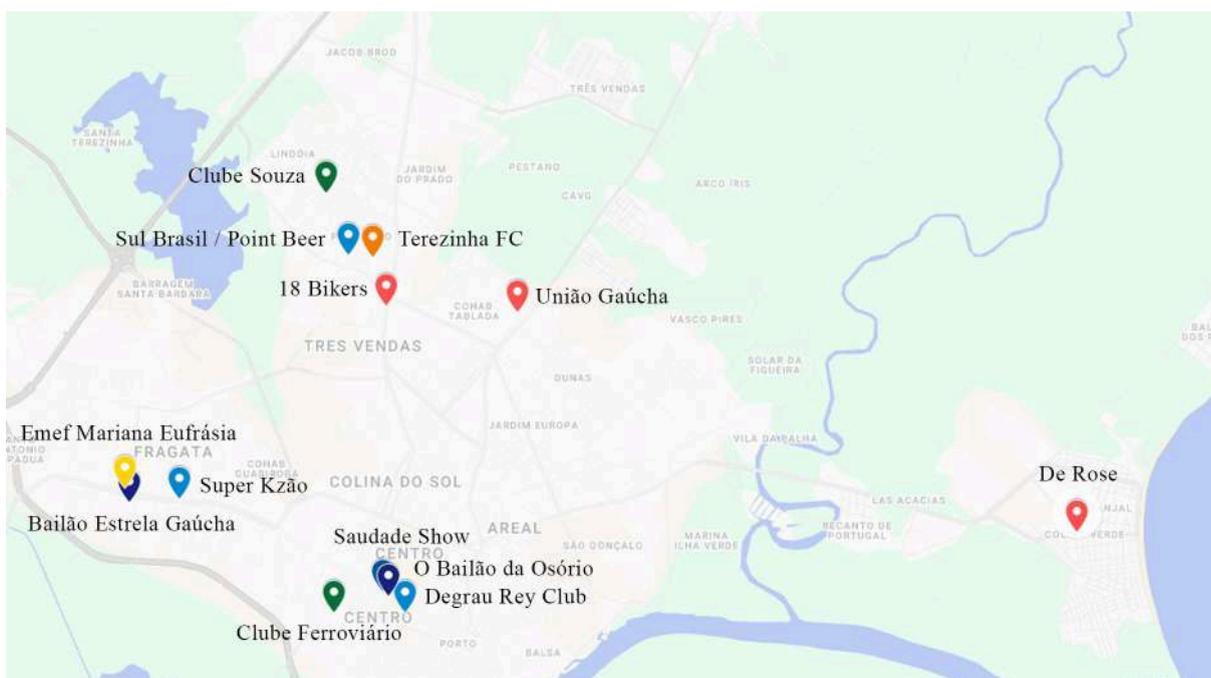
---

<sup>39</sup> Serviço *online* da empresa Alphabet Inc. que disponibiliza mapas, imagens de satélite e rotas de trânsito. Acessível por navegador ou aplicativos para telefone, inclui estabelecimentos comerciais como casas noturnas. Disponível em: <https://maps.google.com/>. Acesso em 31 jan. 2025.

<sup>40</sup> O bailão Estrela Gaúcha – ou BEG, sigla pela qual era conhecido – foi fundado por um sujeito chamado Felício em 1982 e funcionou pelo menos até 2005. O espaço que outrora abrigou inúmeras festas foi demolido e em seu lugar foi construído um condomínio residencial homônimo (Discoteca [...], 2022; Estrela [...], 2022).

Dessa forma, realizei o mapeamento dos bailões em atividade em Pelotas, bem como de locais que realizam festas esporádicas identificadas como bailão pelos meus interlocutores. O mapa da página seguinte (Figura 2) indica a localização aproximada dos estabelecimentos citados e de alguns outros mencionados ao longo deste trabalho. Dentro deste universo, acabei concentrando a maioria dos meus esforços de observação no Sul Brasil / Point Beer por motivos absolutamente circunstanciais. Confesso que fui inicialmente atraído pela proximidade desse bailão, localizado há poucas quadras da minha casa, mas o aprendizado sobre ele e, conseqüentemente, sobre meu próprio bairro fez com que meu interesse só aumentasse. O relato de minhas experiências no Sul Brasil ocupa o capítulo 2 deste trabalho. Apesar da ênfase no bailão das Três Vendas, fiz questão de visitar outros lugares sempre que possível, e assim fui a O Bailão da Osório, do centro, ao De Rose, do Laranjal, ao Clube Souza e ao Super Kzão. Os relatos dessas visitas estão no capítulo 3.

Figura 2 – Recorte no mapa de Pelotas com o apontamento de bailões ou espaços de bailão



Fonte: Google Maps, c2025, modificado pelo autor em 2025



janela próxima ao portão da direita e as três aberturas são de madeira. O nome do bailão aparece na parte de cima da edificação em um *banner* que também exibe o lema “Sua casa é aqui / Nossa casa é show!!!”, a data de fundação da entidade (26 de maio de 1932) e a logomarca da Distribuidora de Bebidas Alemão, empresa que parece ser parceira do Sul Brasil.

Figura 4 – Fachada do Sul Brasil / Point Beer

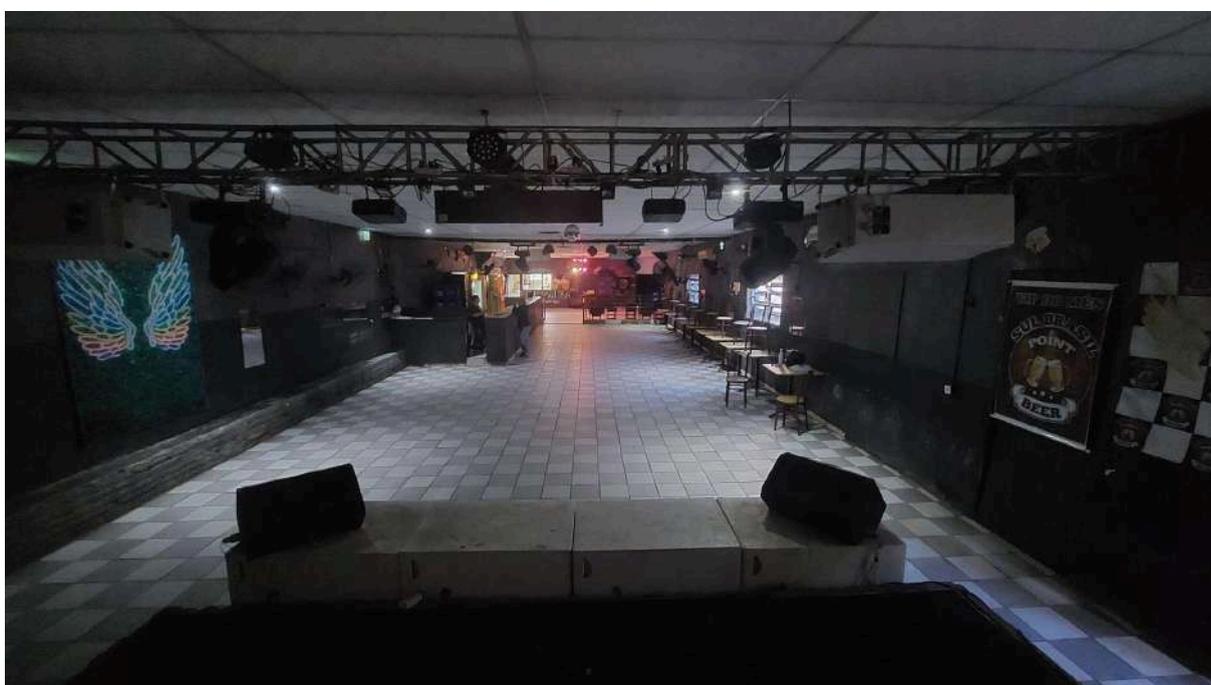


Fonte: próprio autor (maio de 2025)

Ao todo, o prédio tem uma área de cerca de 430 m<sup>2</sup> e possui dois grandes blocos, sendo um anterior com 25 m de profundidade e 10 m de largura (mesma largura da frente), e um posterior com 12 m por 15 m, compondo uma grande estrutura em formato de T. Na parte frontal da construção ficam o *hall* de entrada e a bilheteria, que devem ter apenas 3 m de profundidade. Um corredor preto com portas pivotantes em ambas as extremidades (cuja prioridade parece ser limitar o vazamento de som para a rua) liga o *hall* à parte interna, sendo que o palco fica junto à entrada e logo atrás do *hall*/bilheteria. Já dentro do salão, junto à parede da esquerda ficam um banco baixo de alvenaria e um grande balcão que é destinado parte aos responsáveis pela comunicação e operação de som e luz, parte aos funcionários da copa cuja atribuição principal é entregar bebidas alcoólicas aos clientes mediante o fornecimento de fichas adquiridas no caixa, que é posicionado ao fundo e à esquerda da seção posterior. Bebidas não alcoólicas e alimentos, por sua vez, são entregues diretamente nesse caixa. Ainda na seção anterior, há mesas com base de metal e tampo de madeira com cadeiras desse material junto à parede da direita. Os banheiros ficam nas laterais da seção posterior,

sendo o feminino no lado esquerdo e o masculino, no direito. Um pouco além do banheiro masculino fica uma porta dupla que dá acesso à área externa no fundo do terreno, que é normalmente usada por fumantes e por pequenos grupos que eventualmente fazem uma pausa para conversar ou para tomar um ar fresco em dias mais quentes. Não parece ser um ambiente de convivência planejado, contudo; o piso irregular, a vegetação um tanto rebelde e os engradados de garrafas vazias de cerveja que ali são depositados dão àquele pátio um ar um tanto improvisado, como se fosse ele um espaço que ali está e cuja destinação imprecisa lhe torna apto a receber os “diversos”, ou seja, tudo o que não é a atividade-fim do bailão.

Figura 5 – Área interna do Sul Brasil / Point Beer (vista do palco)



Fonte: próprio autor (maio de 2025)

Mas voltemos à tarde de terça-feira e ao anseio por diversão que me levou ao Instagram do Sul Brasil. A esta altura, já deve ter ficado claro que o acaso deu um jeito de transformar a pretensa visita descompromissada em uma última experiência em campo<sup>43</sup>. A programação anunciava para o sábado, 24 de maio de 2025, o “anivershow” alusivo aos 93 anos de fundação da casa que seriam completados dois dias depois. No palco, a dupla Ademir e Anderson prepararia o terreno para a atração principal, o “mega show nacional” (conforme anúncio no Instagram) da banda Solteirões do Brasil. Como se não bastasse, ainda haveria o

<sup>43</sup> Desde que me tornei músico (ou fiz da música um tijolo da interminável construção chamada “eu”), jamais consegui ouvir o mundo como um não-músico. Fico pensando quantos outros antropólogos em formação compartilham a ilusão de serem capazes de “desligar a chave” da antropologia em seus espíritos conforme queiram.

sorteio de uma Smart TV de 32"! Logo, era uma noite especial para um local cujo centenário se faz visível no horizonte próximo e que orgulhosamente anuncia que “bailão raiz é aqui”<sup>44</sup>. Como eu poderia perder essa festa?

Ciente da programação, entrei em contato via WhatsApp<sup>45</sup> com Etielen Duarte para adquirir antecipadamente ingressos para mim e para Letícia aos preços de R\$ 20 e R\$ 15, respectivamente, a serem pagos via Pix<sup>46</sup>. Uma vez feito o pagamento, nossos nomes seriam inseridos em uma lista a ser checada na bilheteria, local onde são entregues pulseiras coloridas de plástico cujo objetivo é identificar os clientes com entrada autorizada<sup>47</sup>. Etielen é a responsável pela venda de ingressos e esse é o primeiro demonstrativo da divisão social do trabalho baseada no gênero cuja recorrência foi evidenciada pelo trabalho em campo. Dentre as várias funções possíveis na operação de uma casa noturna, há aquelas que impõem exclusividade de gênero e as que podem ser livremente executadas por qualquer pessoa<sup>48</sup>. Espera-se que um cliente seja revistado na entrada por um segurança do mesmo gênero que o seu, por exemplo; já a varredura periódica do salão com vista ao recolhimento de cascos vazios de cerveja poderia ser feita por qualquer funcionário, independentemente do seu gênero. Porém, o que chama a atenção são justamente as funções que parecem ser de livre exercício mas que, na prática, acabam sendo preferencialmente destinadas a executantes de gêneros específicos. Como veremos no decorrer destas páginas, tarefas relacionadas ao manejo de dinheiro, como o atendimento de caixa e a venda de ingressos, são costumeiramente atribuídas às mulheres. A pura e simples coincidência não pode ser descartada, é claro, mas a ocorrência reiterada desses casos não deve ser ignorada.

O trabalho de Etielen também traz à tona uma característica marcante do Sul Brasil, que é seu estatuto como um negócio familiar, visto que ela é filha de José Francisco Fouchy Duarte, um sujeito nascido e criado na Santa Terezinha cuja vida está atrelada ao estabelecimento de uma forma que não há como dissociar suas histórias.

---

<sup>44</sup> Frase presente na área de informações (a chamada “bio”) do perfil da casa no Instagram em maio de 2025.

<sup>45</sup> Aplicativo de troca de mensagens que permite o compartilhamento de arquivos em diversos formatos e conversas individuais ou em grupo. Muito popular nos últimos anos, é acessível em dispositivos móveis e computadores pessoais.

<sup>46</sup> Sistema brasileiro de transações financeiras eletrônicas em funcionamento desde 2020.

<sup>47</sup> Atualmente as pulseiras são a ferramenta mais comum para essa função, mas nem sempre foi assim. Nos bailões de Pedro Osório de minha adolescência, bem antes das pulseiras se tornarem populares, as pessoas eram carimbadas na entrada com carimbos embebidos em tinta visível somente sob luz negra ou ainda tinta comum preta. Os carimbos eram inicialmente aplicados no pulso, mas logo tornou-se comum a prática de amigos encostarem os pulsos a fim de transferir parte da tinta um para o outro e, assim, garantir acesso aos bailes sem pagar ingresso. Uma solução criativa posteriormente empregada para solucionar esse problema foi aplicar o carimbo na lateral do pescoço, o que dificultava o compartilhamento do marcador.

<sup>48</sup> Não estou de forma alguma propondo uma espécie de determinismo relacionando gêneros e funções. Os exemplos tratam tão somente das situações observadas em campo.

## 2.1 Histórias entrelaçadas

“Estou com 64 anos. Entrei no Sul Brasil com meus 8 anos levado por meu tio-avô”, me disse Zé Duarte<sup>49</sup>, proprietário do local que é gerido por sua família desde a fundação em 1932. De origem francesa, os Fouchy chegaram em Pelotas no fim do século XIX, se instalando na chamada Colônia Francesa de Santo Antônio, uma localidade fundada em 1880 situada no distrito do Quilombo, interior do município. Posteriormente, alguns deles viram na migração para a zona urbana de Pelotas uma saída para lidar com os desafios impostos pelas profundas transformações econômicas vividas pelo país no início do século XX. E foi na cidade que Ildefonso Fouchy, o mencionado tio-avô, viveu sua vida, se destacando como um líder comunitário (Betemps, 2009, p. 148).

Ildefonso foi o idealizador e fundador do Sul Brasil, agremiação erguida com as contribuições de pessoas como Alfredo Fouchy, avô de Duarte, que doou a primeira bola para o clube. Meu interlocutor conta que, vendo a “boa intenção” dos envolvidos, a família Kurtz e Rheingantz doou para a entidade o lote da Avenida São Jorge onde foi construído o salão social que hoje abriga a casa noturna e, posteriormente, um segundo lote onde foi instalado um campo de futebol. Parte do terreno do campo foi eventualmente doada por Ildefonso ao município como contrapartida para a construção do que hoje é a Escola Municipal de Ensino Fundamental Osvaldo Cruz, e outra parte foi doada ao estado para a construção de um posto policial. As doações de fatias do campo para construção da escola e do posto são vistos por Duarte como exemplos de esforço conjunto do Sul Brasil e do poder público em prol do desenvolvimento da Santa Terezinha. Ele também mencionou a existência da Associação Comunitária Sul Brasil (ASCOSUBRA), uma entidade paralela ao clube ativa entre 1998 e 2015 que tinha como finalidade a “defesa de direitos sociais” (CNPJ BIZ, c2025). Esses fatos integram o discurso sobre a instituição, qualificando-a como uma entidade integrada ao bairro e que colabora com seu crescimento.

Hoje dedicado ao entretenimento, o Sul Brasil foi um clube de atividades diversas ao longo de sua história. O futebol parece ter sido um dos carros-chefe da agremiação durante um bom tempo, enquanto a agenda social era permeada por bailes de carnaval (o clube tinha sua própria corte), bailes do chope entre outros. A era Sul Brasil / Point Beer, com a adição do segundo nome em inglês, teve início com a retomada do prédio após um período de 5 anos em

---

<sup>49</sup> Todas as informações atribuídas a José Duarte foram obtidas em conversas via WhatsApp, diálogos em campo e, principalmente, em uma entrevista realizada nas dependências do Sul Brasil / Point Beer na tarde de 23 de maio de 2025. A frase em específico à qual esta nota está atrelada me foi dita no WhatsApp em 20 de maio de 2025.

que o mesmo foi alugado pela Prefeitura Municipal de Pelotas durante os governos Fetter Júnior (2009-2012) e Eduardo Leite (2013-2016). Um homem não identificado por Duarte tinha interesse em promover festas e propôs a ele uma parceria, sugerindo o acréscimo de Point Beer ao nome do estabelecimento<sup>50</sup>. Duarte afirma que a empreitada conjunta rendeu muitos frutos, com sucesso de público até mesmo durante a pandemia da covid-19, quando, diante da proibição dos bailes, a casa passou a promover shows de teclado e voz para um público acomodado em mesas distribuídas pelo salão – “Já que não tem bailão, vamos fazer barzinho”, concluiu. Funcionando de quarta a domingo, o Sul Brasil gerou um excesso de trabalho que inclusive comprometeu a saúde de Duarte. O cansaço e as divergências com seu associado motivaram Duarte a romper a parceria e tocar o negócio sozinho, mas mantendo ainda o nome da parceria finalizada. Estimulado por Etielen, ele realizou mais investimentos na estrutura da casa e limitou o funcionamento às noites de sexta e sábado.

A fase atual é apenas a mais recente de uma série de mudanças pelas quais a agremiação passou nas últimas décadas. A área que outrora foi o campo de futebol hoje é uma quadra dividida entre a escola e uma série de residências. O esporte, que tanto movimentou o bairro em tempos idos, há muito deixou o dia a dia da agremiação por ter se tornado uma atividade onerosa. O que não mudou, contudo, foi a presença da família Fouchy no comando da entidade: após Ildefonso, a direção passou para o pai de Duarte e, por fim, para ele próprio, que vem trabalhando na sua sucessão – “já tô passando o cajado pra minha filha, Etielen”, disse-me em entrevista. Independentemente dos próximos passos do Sul Brasil, me parece certo que a família Fouchy se certificará de manter viva a memória relacionada ao local, afinal, como frisou um orgulhoso Duarte, “o Sul Brasil tem uma história muito linda, cara. Muito linda, linda, linda mesmo”.

## 2.2 Noites especiais

Eis que finalmente chegou o 24 de maio, data em que o Sul Brasil / Point Beer promoveria a festa de celebração do seu aniversário de 93 anos. Livre de quaisquer compromissos profissionais, acordei ansioso pelo baile de logo mais, afinal era sábado e, como diz a famosa canção de Lulu Santos<sup>51</sup>, “todo mundo espera alguma coisa de um sábado à noite”. O verso não carrega o compromisso metodológico exigido de um cientista de humanidades, mas certamente exprime a sensibilidade apurada de um artista cujas palavras

---

<sup>50</sup> A marca Sul Brasil / Point Beer pertence atualmente a Duarte, que detém seu registro junto ao Instituto Nacional de Propriedade Intelectual – INPI (processo nº 927264960).

<sup>51</sup> *Sábado à noite* é a terceira faixa de *Quanto mais curtido melhor*, álbum de 1998 da banda Cidade Negra. Com participação do compositor nos vocais, se tornou um dos grandes sucessos do grupo fluminense de reggae.

reverberam os sentimentos da multidão que se identifica com sua poesia. É fácil imaginar o que torna as noites de sábado especiais em uma sociedade urbana e organizada em torno de uma determinada lógica de trabalho como a que pertencço. Para quem garante seu sustento sob um cronograma estruturado em dias úteis e horário comercial, essas noites podem ser um precioso (e talvez único) tempo para lazer, um momento privilegiado em que se pode despendar energia e recursos sem a preocupação de acordar cedo no dia seguinte. A diversão de uns, por sua vez, abre oportunidades profissionais para uma outra parcela da população que faz do lazer o seu campo de trabalho. No segmento de mercado em que atuo como músico – a saber, formaturas, casamentos e eventos privados similares –, sábado é o dia da semana onde há maior demanda, o que implica inclusive em maior poder de negociação por parte do artista e no incremento do valor de cachê.

Sendo o sábado especial, é plausível que promotores de eventos apostem suas fichas nesse dia, como parece ter ocorrido na inauguração d’O Bailão da Osório e em outros dois eventos episódicos que serão abordados no capítulo seguinte. No caso da festa do Sul Brasil, a banda Solteirões do Brasil foi anunciada para o sábado como “show nacional” no vídeo de divulgação (Sul Brasil / Point Beer, 2025). Não havia menção direta a Porto Alegre, cidade de origem do grupo, mas o rótulo indicava tratar-se de uma banda de fora, sugestão que decerto não se deve ao acaso. Na verdade, o que se vê é uma difundida prática de mercado em que a presença de artistas oriundos de outros municípios ou regiões é promovida como um diferencial da festa, visando, é claro, atrair público. Uma ação desse tipo provavelmente eleva o custo operacional da noite e, por conseguinte, o risco de prejuízo, porém trata-se de uma aposta plenamente justificável em um caso especial como um aniversário ou inauguração de um estabelecimento. Não é objetivo deste trabalho investigar os motivos do fetiche por artistas de fora, mas essa atração pelo exótico e sua consequente valorização em diferentes níveis me parece bem comum. Peço licença ao leitor para listar uns poucos exemplos que não possuem relação entre si ou com o universo dos bailões.

Começo pelo caso de grande repercussão em que algumas bandas do primeiro escalão do rock nacional como Skank, O Rappa e Charlie Brown Jr promoveram um boicote à edição de 2001 do Rock in Rio<sup>52</sup> em razão de sua insatisfação com horários de apresentação e valores de cachê que lhes foram oferecidos (Lorentz, 2019). Por sua vez, a Fenadoce<sup>53</sup> anuncia artistas que têm ou já tiveram algum grau de destaque na grande mídia do sudeste como “atração

---

<sup>52</sup> O Rock in Rio é um megafestival de música pop realizado no Rio de Janeiro, RJ. Já teve 10 edições em solo brasileiro, sendo a primeira delas em 1985.

<sup>53</sup> A Feira Nacional do Doce (Fenadoce) é um evento realizado anualmente em Pelotas que visa promover o comércio e, claro, o mercado doceiro local. Em 2025 será realizada sua 31ª edição.

nacional”, oferecendo exposição midiática consideravelmente menor aos locais (Fenashow [...], 2022). Já um certo bar de Pelotas paga às bandas da cidade valores entre R\$ 1.000 e R\$ 1.600 por shows de 2h30 de duração; por outro lado, circularam rumores de que a banda porto-alegrense de rock Rosa Tatoonada teria recebido recentemente um cachê de R\$ 7.000 por um show de apenas 1h30<sup>54</sup> no mesmo local.

Me abstenho de apresentar qualquer juízo sobre as situações expostas, ignorando, por exemplo, os possíveis motivos pelos quais a hora de trabalho do Rosa Tatoonada chega a valer mais de 10 vezes a de uma banda local, porém trago esses casos para mostrar que a valorização do que é alienígena parece ocorrer em diferentes escalas, dos pequenos bares aos megafestivais internacionais, e em diferentes frentes, seja por parte do público ou dos profissionais. Isso posto, não creio que o Rosa Tatoonada receba 10 vezes mais somente por ser uma banda 10 vezes “melhor” que uma banda local qualquer, ou seja, a diferenciação entre artistas não opera apenas na esfera objetiva.

Mencionei no capítulo anterior o fato de que o consumo também se dá no campo simbólico (Gimenes, 2004) e que consumir é, em grande medida, se imbuir do valor que o bem consumido possui. Mauss (2017b [1925]), em seu clássico *Ensaio sobre a dádiva*, discorre sobre como um presente pode ter algo atrelado a si, como os *taonga* dos maori que carregavam consigo o *hau* (espírito do doador), ou ainda os *vaygu’a* dos trobriandeses que, munidos de nome, personalidade e história, conferiam ao donatário suas virtudes intrínsecas. Sem ousar tecer uma correlação direta entre contextos tão díspares, meu argumento é que, de forma análoga ao que ocorre com um *taonga* ou um *vaygu’a*, o *line-up* possui capital simbólico e agrega certa *qualidade* ao evento, sendo assim um elemento constituinte de sua “natureza” e, por extensão, da “natureza” das pessoas que a ele se associam.

A música europeia do Romantismo<sup>55</sup>, por sua vez, é exemplar na medida em que serviu à nascente burguesia como elemento de identificação e distinção (Candé, 2001 [1978]). Com a emergência dessa nova clientela, os compositores do Velho Mundo viram suas obras adquirirem patamar diferenciado, transformando-se em música “verdadeira” que exige “cultura” de quem a consome, ou seja, algo que pode ser apreciado por um público exclusivo que possui valências que o tornam apto a fazê-lo. A apropriação de bens como ferramenta de distinção é amplamente discutida por Pierre Bourdieu, que relaciona o potencial distintivo de

---

<sup>54</sup> É praticamente impossível encontrar informações públicas confiáveis sobre valores pagos por shows no mercado local, de forma que os valores que aqui apresento foram obtidos com diferentes interlocutores ligados ao ramo e aos eventos em questão.

<sup>55</sup> Movimento surgido na Europa na virada do século XVII para o século XIX. A influência incalculável da música desse período pode ser vista até na cena dos bailões.

um bem à “qualidade” de seu proprietário na medida em que o objeto fornece “testemunho da qualidade da apropriação” (Bourdieu, 2007 [1979], p. 263) por parte do seu detentor. Creio que essa perspectiva pode ser útil para eventuais reflexões sobre as razões pelas quais bandas vindas de fora são em geral vistas de forma diferenciada por contratantes e público. Que valor elas de fato agregam, se é que é possível mensurá-lo? Como o público reage à presença de uma banda de fora? Ser de outra cidade é suficiente para que uma atração enriqueça um evento ou a valorização é condicionada a parâmetros adicionais, como estados ou cidades em específico<sup>56</sup>? Seja como for, me parece claro que em boa parte dos casos a contratação de uma banda de fora é um investimento com vista a destacar a casa no cenário local, colocando-a em um patamar elevado ante a concorrência em função do valor agregado da atração percebido/atribuído por contratantes e público.

Essas impressões encontram amparo nas palavras de Duarte, que discorre com visível satisfação sobre a quantidade e a qualidade das bandas que vêm de outras cidades ao Sul Brasil. Funcionando apenas nas sextas e sábados com duas atrações por dia, o bailão tem uma agenda restrita que é disputada pelos artistas em função das boas experiências que têm no local. Duarte enumera entre as qualidades da casa o pagamento correto de cachês, o som de qualidade (“É toda a linha Tiger, é um dos melhores sons que tem em Pelotas”) e o bom tratamento às bandas, que inclui a oferta de sua própria casa para que descansem antes dos shows. É um arranjo de benefício mútuo no qual as bandas desfrutam de tratamento diferenciado e a casa garante uma agenda diversificada e atrativa que eleva seu patamar – “Então não é assim qualquer casinha”, concluiu Duarte sobre seu bailão.

Já minhas conjecturas sobre o caráter diferenciado do sábado não se aplicam ao Sul Brasil. O proprietário afirma que a noite forte do estabelecimento é a sexta-feira, que sempre lota. Não à toa, um show da banda Tchê Barbaridade cuja divulgação se iniciou com um mês de antecedência está agendado para uma sexta. No entanto, o fato de o sábado atrair menos gente não é visto por ele com maus olhos, pois a densidade de público reduzida favorece a dança – “Não tem aquele bate, bate, bate” – e gera um ambiente confortável para casais: “É mais tranquilo pra tu curtir com a tua mulher, dançar, tomar a tua cervejinha”.

O baixo público do sábado ficou evidente quando Letícia e eu nos deslocamos até a festa e nos deparamos com a alta disponibilidade de vagas de estacionamento na via sem pavimento que passa na frente do Sul Brasil. Era por volta de 23h30 e o local deveria estar

---

<sup>56</sup> Lembro que há alguns anos o mesmo bar que recebeu o Rosa Tattoada anunciava o violonista e cantor Charles Busker como um artista de Porto Alegre. O interessante é que Busker, embora tenha trabalhado por um período na capital gaúcha, era na verdade de Canguçu, cidade localizada a cerca de 60 km de Pelotas. Os anúncios de shows do cantor teriam o mesmo apelo caso ele fosse vinculado ao município vizinho?

mais movimentado, mas talvez os possíveis frequentadores tenham temido a noite úmida e chuvosa que se apresentava. Ou talvez tenham, como boa parte dos trabalhadores, evitado sair no último fim de semana de mês por restrição orçamentária. Ou talvez tenha sido apenas obra do acaso. O que importa é que a festa aconteceu e foi tão divertida quanto possível, principalmente para o rapaz pilchado que ganhou a TV de 32” em um sorteio habilmente conduzido por Duarte que envolveu a participação de alguns frequentadores. O público reduzido ainda me proporcionou a oportunidade de observar com atenção a interação de Duarte com os clientes enquanto transita livremente pelo salão, uma de suas marcas registradas – “Eu não consigo sair da ponta até lá [outro extremo do salão] sem receber uns 20 abraços”.

Seja em uma sexta-feira de casa cheia ou em um sábado chuvoso de lotação baixa, Duarte e vários dos frequentadores parecem fazer de cada noite, uma noite especial, e é com essa impressão que recorro os versos de Vitor Ramil em uma canção<sup>57</sup> que provavelmente nunca vai ganhar vida nos alto-falantes do Sul Brasil: “o tempo é o meu lugar, o tempo é minha casa, a casa é onde quero estar”. Por algumas horas na semana, a casa de algumas pessoas é o Sul Brasil.

### 2.3 Casa-família

Como mencionei anteriormente, Letícia e eu chegamos no Sul Brasil / Point Beer naquele sábado por volta das 23h30 e fomos direto à bilheteria. No atendimento, como era de se esperar, estava uma mulher. Ela não encontrou nossos nomes na lista de venda antecipada e solucionou o problema tirando uma foto do comprovante de Pix que eu havia realizado na terça. Uma placa ao lado direito do balcão mostrava que eu havia feito um bom negócio em comprar antecipados, pois os ingressos na hora estavam custando R\$ 30 (masc.) e R\$ 25 (fem.). Preenchemos cédulas com nossos nomes e telefones e as depositamos em uma pequena urna da qual seria sorteado mais tarde o ganhador da TV de 32”. A atendente então nos entregou duas pulseiras amarelas com o nome do bailão e as passamos para os seguranças, um homem e uma mulher, que as colocaram bem ajustadas em nossos pulsos. Não há como ingressar no salão sem passar pela dupla, cuja presença é uma mensagem clara de que o lugar não tolera baderna.

Apesar dos esforços da casa e de minhas boas experiências lá, ainda hoje não consigo me livrar da imagem dos bailões como lugares potencialmente violentos, introjetada em minha mente graças às incontáveis histórias de brigas em finais de festa que ouvi ao longo da

---

<sup>57</sup> *A ilusão da casa*, composição de Vitor Ramil presente no álbum *Tambong* (2000).

infância e que sempre movimentavam as rodas de conversa na pequena Pedro Osório onde cresci. De fato, no meu grupo de amigos adolescentes do fim dos anos 1990 sempre havia a expectativa de confusão na saída dos bailões da cidade e passávamos parte das frias madrugadas de inverno no sul do sul do Brasil em frente a esses estabelecimentos aguardando algum conflito eclodir enquanto bebericávamos um vinho barato.

Passado algum tempo, eu e o bailão seguimos nossos caminhos separadamente até nos reencontrarmos ali pelo fim dos anos 2010, na fase em que eu, já músico profissional, trabalhava com música sertaneja. Tocávamos normalmente durante a madrugada, período no qual, assim como ocorria em Pedro Osório, episódios de violência costumam ser potencializados pela perigosa mistura de substâncias entorpecentes e masculinidade doentia. Brigas são indesejadas, claro, mas são uma realidade, de modo que cada casa implementa estratégias para garantir a ordem local. Revistas corporais são corriqueiras em diversas casas noturnas, bem como a checagem visual de bolsas e similares. Menos trivial é o Super Kzão, bailão situado no bairro Fragata, que exhibe na entrada um detector de metais do tipo portal por onde quase todos os frequentadores têm que passar. Na função de músico<sup>58</sup> em serviço, sempre fui dispensado pelos seguranças dessas medidas preventivas; como cliente, elas eram inescapáveis.

Naquela noite no Sul Brasil, fui revistado com toques nas laterais do corpo com ênfase nos bolsos, enquanto a Letícia, que não carregava uma bolsa, simplesmente foi liberada sem nenhum toque ou checagem. Concluída a revista, cruzamos o corredor que leva ao salão onde a segurança se faz praticamente imperceptível. Usando roupas pretas, três ou quatro homens ficam posicionados em pontos estratégicos observando a movimentação, atentos a qualquer perturbação no ambiente. Para Duarte, a função principal da segurança é passar ao público a mensagem de que o local é seguro, uma vez que a violência não é motivo de preocupação:

Tenho o meus porteiros, que é um masculino e um feminino. Quando tu chega ali na porta, e quando tu chega na porta do nosso baile, tu olha ali e está toda a nossa equipe de segurança. Para que tanto segurança? Será que é preciso? É violento? Não, não é por ser violento, é porque quando tu chega, tu vê aquele monte de segurança, tu pensa o quê? “Estou protegido”. E aqui dentro tu é protegido? 100%. (Informação verbal, 2025)

Nesse ponto, é possível traçar um paralelo direto entre os cenários observados por mim e por Maria Eunice Maciel (1984). Considerando os bailões portadores de um estigma de classe que empresta a eles uma conotação negativa em tópicos como moral e segurança, a

<sup>58</sup> Tão importante quanto a função em si é como ela é comunicada. Vestir uma camiseta, um crachá de identificação ou simplesmente carregar um instrumento musical é uma mensagem clara aos seguranças, que costumam interpelar a pessoa caso não verifiquem sinais evidentes de sua função. Alguns locais costumam estender a dispensa de revista aos acompanhantes dos profissionais; não é raro que músicos sejam eventualmente acompanhados por namoradas ou esposas em shows.

pesquisadora ressalta as ações dos gestores para qualificar os espaços de modo a contrapor a imagem desfavorável que lhes é atribuída. Lembro de um diálogo que tive com um motorista de Uber em abril de 2025 no qual, ao mencionar que frequentava o Sul Brasil esporadicamente, recebi a recomendação de redobrar os cuidados em função da violência do local. A veracidade ou a motivação dessa opinião são menos importantes do que seu caráter desabonador, dado que ela exemplifica o ponto de vista externo ao bailão tão bem explorado por Maciel. Jaz nas entrelinhas do discurso de Duarte a ciência sobre o *status* negativo ao qual estão sujeitos não apenas o seu bailão, mas as festas e a periferia de maneira geral. Ao afirmar que “a gente é de bairro, só que a gente gosta de ver as coisas sérias”, ele defende a si e aos seus pares *apesar* de seu estatuto como morador de bairro, de tal sorte que não há questionamento sobre a pecha de morador de bairro ou sobre a dicotomia entre pertencer a um bairro e ter seriedade, mas um reconhecimento resignado dos valores depreciativos determinados única e exclusivamente pelo seu local de moradia, entendido aqui como um importante marcador identitário.

Em todas as minhas visitas ao Sul Brasil jamais me senti inseguro no local e passei alheio a qualquer possibilidade de conflito mesmo nas noites de grande público. A despeito do esquema de segurança da casa, sempre adotei um comportamento defensivo de forma a minimizar os riscos aos quais Letícia e eu poderíamos estar expostos. De minha perspectiva, ou melhor, a partir do meu entendimento dos papéis de homem e heterossexual em festas desse tipo, sei que certos tipos de encaradas, esbarrões e abordagens a mulheres que estejam acompanhadas por outros homens estão entre os fatores que podem desencadear uma confusão, portanto eu via alguns cuidados como absolutamente *naturais*. Olhando em retrospecto e relembrando das interações fortuitas nas várias visitas ao Sul Brasil, interpreto que em geral os homens se portavam da mesma forma, colaborando para o clima tranquilo das festas. Lembro de uma ocasião em específico em que senti um toque gentil no meu ombro enquanto dançava com a Letícia na pista já esvaziada em razão do adiantado das horas. Era um sujeito sozinho visivelmente alcoolizado que circulava pela pista de dança e que, através do toque, me pediu licença para passar. Vi que ele seguiu seu caminho e mais adiante fez o mesmo com outra pessoa, dando continuidade ao seu fluxo sinuoso pelo salão. Não pretendo decifrar a lógica de uma mente inebriada, mas deveria ser evidente, mesmo para ele, que havia muitos outros espaços vazios para circulação; ainda assim, ele circulou próximo às pessoas tomando o cuidado de pedir licença com toques da forma menos agressiva possível. Como eu disse, encaradas, esbarrões e abordagens podem ser fonte de problema, mas há

formas e formas de performar cada interação social e de comunicar aos demais o caráter dessas interações, sejam elas pacíficas ou belicosas.

Em todas as minhas visitas ao Sul Brasil, testemunhei apenas um episódio de confusão, uma rusga entre duas mulheres bem em frente ao palco durante um show do Expresso da Vanera. Não vi o que deu início à discussão que logo ficou acalorada; uma das mulheres, visivelmente enraivecida, falava com a outra que estava mais próxima ao palco e que deliberadamente tentava ignorar a primeira, a qual insistia na contenda. Em virtude da postura da primeira, eu não teria me surpreendido caso o bate-boca escalasse para a agressão física caso a animosidade não fosse contida, e, casualmente, o segurança que normalmente fica ao lado do palco não estava ocupando seu posto naquele instante. Foi então que o Marcello Demari, de forma muito sagaz, solicitasse a presença da equipe de segurança no microfone, no ritmo da música que estava sendo executada, sem provocar alarde e alterar o andamento do show – algo que foi notado pela Letícia e que passou despercebido por mim e, talvez, para muitos dos frequentadores. Não tardou a aparecer um segurança do sexo masculino que se posicionou ao lado das protagonistas da confusão e entrevistou verbalmente, permanecendo imóvel ao lado delas por alguns minutos até que os ânimos fossem contidos. Mesmo após a saída da mulher mais agressiva, o segurança se manteve na mesma posição por vários minutos, impassível, de forma a garantir o distanciamento entre as protagonistas do conflito e a comunicar que a continuidade da confusão não era desejada pela casa.

Percebo que seguranças homens evitam encostar em mulheres a não ser que seja estritamente necessário, uma restrição que parece ser institucionalizada. Presumo que a ausência de uma segurança mulher no salão naquele momento obrigou o homem a intervir, ainda que observando a evitação ao contato físico. Quando conversei sobre o caso com Duarte, ele atribuiu a possível causa da confusão a motivos externos e exaltou o caráter familiar do estabelecimento:

Mas é o que mais dá. É o que mais dá. É a mulher tentando se engalfinhar em outra. Talvez por ciúmes, ou coisa que vem da rua. É, certeza. Porque o baile, o baile em si, a gente tem a boa música, a gente tem a boa segurança, mas, às vezes, em um baile, tem um problema lá na rua e desconta aqui dentro. E tu, como dono de casa [...] tem que ter, assim, a sensibilidade, não chegar, agarrar e “vai pra rua”. Não! O que que houve? “Ah, não, porque essa aí me pegou nos cabelos lá na rua”. Não, mas para aí, tchê. Lá na rua, tu vai brigar com ela lá na rua. Aqui dentro é a nossa casa, é a tua casa. O Sul Brasil hoje, ele é chamado a tua casa-família. (Informação verbal, 2025)

Isso posto, chamo a atenção do leitor para a ideia de *casa*, uma imagem que aparece reiteradamente na imagem projetada do Sul Brasil e cuja relevância não pode ser desprezada. O uso do *slogan* “sua casa é aqui” e do epíteto “tua casa-família” deixam claro que essa

palavra não é tomada no sentido de estabelecimento ou local, mas no sentido de *lar*, ou seja, um lugar que oferece segurança e proteção. No entanto, essas características só fazem sentido por meio do contraste, de modo que o seguro e o inseguro estão correlacionados. Isso nos leva à oposição entre os domínios da casa e da rua discutidos por DaMatta, nas quais essa “indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões” enquanto aquela “remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares” (DaMatta, 1997 [1983], p. 92). Sendo a rua fonte de incertezas e perigos, a casa/lar é justamente o inverso, e é a esse estatuto que o Sul Brasil é associado por Duarte. Logo, as noções de lar, proteção e família, devidamente interconectadas, se impõem como três categorias fundamentais para compreendermos como a instituição é idealizada por seu proprietário. Sobre a ideia de família, nesse contexto, entendo que ela diz respeito à organização familiar heteronormativa hegemônica e, por extensão, a uma ideia bem específica dos papéis da mulher e do homem.

Isso mostra como o bailão é uma manifestação altamente generificada. Citei anteriormente um exemplo de divisão social do trabalho em que mulheres executam preferencialmente tarefas que envolvem a manipulação de dinheiro e aqui temos o caso da segurança, que é pensada a partir da configuração de gênero do público esperada pelo estabelecimento. No entanto, minha leitura é que o bailão não é o ponto de partida dessa cisão binária de gêneros, mas um replicador de uma estrutura que subjaz a ele e que é culturalmente instituída. Decerto seria inapropriado justificar tal configuração em bases puramente biológicas, como não raro ocorre em debates apoiados no senso comum, ainda mais se observarmos os aspectos de fundo social explícito como a divisão social do trabalho e o tabu que impede que seguranças homens toquem em mulheres. Porém, experimentamos o mundo com nossos corpos, e é com eles que damos vida aos símbolos através da performance nos mais diversos enlacs sociais que, de algum modo, envolvem a marcação da diferença. Raewyn Connell (2015 [2014], p. 48), ao afirmar que gênero “é a estrutura de relações sociais que se centra sobre a arena reprodutiva e o conjunto de práticas que trazem as distinções reprodutivas sobre os corpos para o seio dos processos sociais”, desfaz a ruptura que por vezes é instituída entre os domínios do corpo e da cultura, e nos mostra como a significação sobre os corpos é construída socialmente.

Um outro comentário de Duarte sobre segurança fornece um vislumbre da sua perspectiva sobre os papéis da mulher e do homem:

E eu sempre digo para os caras assim, no nosso baile, o homem deve respeitar a mulher. Se o homem não respeitar a mulher, ele sai para a rua. Qual é a forma do respeito? [...] Como hoje a mulher paga o seu ingresso e o homem paga o seu ingresso, são direitos iguais. É o direito dela dizer que não quer dançar. No momento que ela diz que não quer dançar, tu, como homem, tem que respeitar. Só que tem

peças que às vezes tomam umas que outras a mais, e chegam ali e querem forçar. Então, a nossa casa não aceita isso aí. A hora que ela vem, pega o segurança e reclama, o nosso cliente, a gente tem a lástima, mas é convidado a se retirar. Porque aqui, eu sempre digo para a Etielen, “a nossa casa, ela tem que ser uma casa que a mulher tem que ser respeitada”. (Informação verbal, 2025)

Em minha interpretação sobre essa fala, o exercício da liberdade por uma mulher é condicionado à prática do “respeito” por parte dos homens, de forma que, em última análise, eles detêm o poder sobre o espaço delas. A mulher é vista como algo a ser protegido do perigo em potencial oferecido pelo homem, o que me faz pensar nas concepções de família e de lar como núcleos de confiança e segurança, especialmente para mulheres. Com seus mecanismos de proteção, o Sul Brasil se apresenta como uma extensão da zona segura do lar, o que faz dele um ambiente familiar apto a receber o público feminino<sup>59</sup>. Apesar da pertinência de minhas elucubrações, a maior proporção de mulheres no público do Sul Brasil, estimada (talvez em demasia) por Duarte em cerca de 70%, é um indicativo da eficácia da casa junto a esta fatia do público. “É o nosso bailão, é assim que funciona”, conclui, com satisfação, meu interlocutor.

#### **2.4 Clube de branco**

Imagino que, a essa altura, o leitor mais atento deve ter notado que a história apresentada até aqui passou ao largo de descrições raciais<sup>60</sup>. Não falei, por exemplo, que Etielen e Zé Duarte são pessoas brancas, assim como a segurança mulher da portaria, o DJ e os atendentes da copa e do caixa; também não mencionei que a atendente da bilheteria, o segurança homem da portaria e pelo menos um dos seguranças do salão são negros. Entre o público, notei que brancos representam a maioria, enquanto os negros e pardos respondem por uma fatia que, de acordo com minhas estimativas, oscila entre 10% e 25% dos frequentadores. Tal distribuição não está tão distante dos dados de identificação étnico-racial produzidos no Censo de 2022, onde, dos poucos mais de 325 mil habitantes de Pelotas, 75,9% se declararam brancos, 11,9% pretos e 12% pardos (Coimbra, 2023). Assim sendo, pode-se dizer que a composição racial do público do Sul Brasil / Point Beer na atualidade reproduz em menor escala a diversidade identificada na cidade, de modo que não havia, na minha interpretação, nada que fizesse desta uma pauta de destaque entre outras tantas que eu pretendia abordar

---

<sup>59</sup> A qualificação dos bailões como um “ambiente familiar” também foi verificada por Maciel (1984) e Rocha (2006) em contextos espaciais e temporais diversos.

<sup>60</sup> As descrições raciais apresentadas a partir daqui são feitas sob meus critérios a partir de traços fenotípicos, de modo que é plenamente possível haver divergências entre minha percepção sobre uma determinada pessoa e sua eventual autodeclaração.

nesta pesquisa. O tema, entretanto, veio à tona durante a entrevista com Duarte, que espontaneamente entrou no assunto com a seguinte afirmação:

O Sul Brasil, tchê, o tempo do meu tio [...], o pessoal que dançou baile, eles tinham uma divisão aqui na Santa Terezinha em si, e essa divisão era muito forte. Tinha o Sul Brasil, que na época diziam que era um clube de branco... Olha a história como veio! O Sul Brasil era tido como um clube de branco. Dois, três anos depois, foi fundado o Terezinha Futebol Clube ali na primeira entrada, e ali era o clube dos morenos. (Informação verbal, 2025)

Essa fala demonstra, primeiramente, que o recorte racial e a rivalidade com o clube vizinho são fatores importantes no discurso sobre o Sul Brasil, mesmo que as tensões raciais sejam tratadas como um problema superado e que a instituição tenha abandonado as atividades esportivas. O Terezinha FC<sup>61</sup>, clube fundado em 1944 e com sede localizada a apenas 500 m do Sul Brasil, é destacado como o principal antagonista, e o enfrentamento entre os dois clubes tinha o *status* de clássico no bairro, conforme com Duarte. Luiz Rigo (2007) mostra que um cenário semelhante ocorria no bairro Areal, que também tinha seus clubes e seus próprios clássicos, como Arealense *versus* Sul-América. Sua análise nos provoca a pensar nos clubes como representantes da fragmentação interna dos bairros, veículos pelos quais os códigos e desavenças latentes na comunidade são reproduzidos e instrumentalizados. A raça certamente perpassa esses estatutos e a rivalidade entre Sul Brasil e Terezinha é um claro demonstrativo disso<sup>62</sup>.

Josiane Silva corrobora a cisão descrita por Duarte em texto escrito por ocasião do aniversário de 66 anos do Terezinha FC. Segundo ela, a criação do clube teve como motivação a congregação dos “jovens negros da comunidade, já que o time existente [Sul Brasil] não permitia a participação de pessoas ‘de cor’” (Silva, 2010). Segundo a autora, o clube era motivo de orgulho para a população negra da zona norte da cidade e havia empenho especial nos confrontos contra o Sul Brasil, afinal o sucesso sobre o rival também tinha relevância simbólica – “a vitória era sobre o preconceito e o prêmio, a valorização étnica” (Silva, 2010).

---

<sup>61</sup> Fundado em 23 de janeiro de 1944, o Terezinha Futebol Clube está sediado na rua Santo Antônio, 86, bairro Três Vendas. Seu campo de futebol, requalificado pelo poder público em 2024, fica na rua Marquês de Olinda, na quadra da caixa d’água Em pleno funcionamento e ainda envolvida com futebol, a agremiação promove em sua sede diversas atividades como aulas de dança, bingos recreativos, festas entre outros.

<sup>62</sup> Outro exemplo incontornável para os entusiastas de futebol do Rio Grande do Sul é o do Sport Club Internacional de Porto Alegre, criado em 1909 por imigrantes paulistas de descendência italiana que tiveram seu ingresso barrado em outros clubes futebolísticos da cidade, em especial o rival Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense. Esse episódio de rejeição é a base do mito fundador do Inter, que é posicionado, em contraposição ao rival, como um clube inclusivo e popular. O aspecto racial da diferença entre os clubes se estabeleceu em parte pela morosidade do Grêmio em incluir jogadores negros no plantel: seu primeiro atleta negro foi recrutado apenas em 1952, enquanto o Inter tinha essa prática desde a década de 1920 (Pinto, 2023).

Duarte conta que o antagonismo entre os clubes não raro descambava para o confronto físico, em brigas de violência considerável protagonizadas pelos atletas. Porém, tais conflitos eram limitados aos dias de jogos; fora das quatro linhas e de volta aos seus cotidianas, os envolvidos nos dois clubes tinham uma convivência harmoniosa. Conta Duarte que:

[...] quando tinha o futebol aqui no Sul Brasil, ou ali no Terezinha, quase se matavam. Não, não, mas se matavam em morte mesmo. Briga, briga, briga pegada. [...] Já no domingo à noite tinha a festa do Sul Brasil e tinha a festa no Terezinha. Os nossos atletas vinham para cá, os atletas do Terezinha iam para lá, e o mais interessante de tudo, que na segunda-feira, e tu achava assim “agora, eles vão se encontrar na rua e vão se matar”. Mas mentira, quando tu via, estava aqui no bar ali da falecida Nena, todo mundo conversando, brincando, tomando a sua cervejinha, tomando a sua cachaça. [...] Como é que tinha isso na cabeça das pessoas, né? O racismo era ferrenho, né? Mas só que as amizades Sul Brasil e Terezinha, elas se acirravam no campo, porque fora do campo eram tudo amigo. (Informação verbal, 2025)

Diante do relato de Duarte, não pude deixar de pensar nas partidas de futebol sob a perspectiva do ritual, tema que está entre os que mais receberam atenção da Antropologia ao longo de sua história. É comum que a análise de festas e outros eventos de classe similar seja feita sob esse prisma e o mesmo ocorre com o estudo de práticas esportivas e do futebol em específico; antes pensado principalmente pelas lógicas do consumo e da ideologia, esse esporte passou a ser visto a partir da década de 1980 nas ciências sociais brasileiras como “um ritual de significação, expressão e ao mesmo tempo conceito operador de relações sociais mais espalhadas” (Toledo; Costa, 2023), abordagem fundamental para caso que aqui se apresenta. Sendo os clubes representantes das fragmentações do bairro, os jogos entre eles são ocasiões especiais em que entram em campo não apenas os atletas, mas os conjuntos de valores e símbolos dos grupos sociais envolvidos. Richard Schechner escreveu que os rituais são “memórias em ação, codificadas em ações” e “pensamento em/como ação” (2012 [2002], p. 49 e 58), e isso é exatamente o que vejo aqui: uma situação em que a relação agonística entre grupos sociais que têm a raça como um de seus marcadores é performada através de um duelo esportivo.

Outro ponto interessante da fala de Duarte é a delimitação da violência dentro do contexto específico do jogo, de forma que a animosidade não era vista na vida cotidiana. Assim, a partida é tida como um recorte no tempo e no espaço destinado à prática socialmente autorizada da hostilidade, um palco onde a tensão gerada pelas diferenças entre os grupos pode ser efetivamente performada ou ainda, como sintetizou Duarte, “um lugar certo para extravasar a rivalidade”. Diante disso, é bem vindo o paralelo com os rituais de rebelião descritos por Max Gluckman no ensaio *Rituais de rebelião no sudeste da África* (2011 [1954]), nos quais representações em que há inversão de papéis sociais e relações de poder

funcionam como uma espécie de válvula de escape para a rebeldia e tensões existentes entre os Suazi e Zulu da África do Sul. São cenários controlados, previstos no arranjo social desses povos, em que a ordem vigente não é de fato ameaçada – os atores são rebeldes, não revolucionários, e, ao fim de tudo, a coesão social que abriga essas performances é restabelecida e reforçada.

Isso nos traz de volta ao tema das relações inter-raciais fora do ambiente de jogo. Duarte afirma que, apesar dos conflitos em campo, brancos e negros mantinham uma convivência harmoniosa no dia a dia e ambos os clubes recebiam pessoas independentemente da raça, seja na condição de atleta, membro de equipe diretiva ou integrante do quadro social dos clubes. Em contrapartida, as agremiações praticavam em seus bailes uma política de segregação racial que vai de encontro ao discurso que ecoa o mito da democracia racial tão difundido em nosso país. Conta Duarte que:

Nós tínhamos aqui muito, muito moreno, muito negro [...] vários outros da raça negra jogavam no Sul Brasil e frequentavam as festas no Terezinha. Assim como no Terezinha tinha muitos morenos que vinham e frequentavam os bailões do Sul Brasil. Mas só tinha um [...] algo inexplicável: os morenos só podiam ficar na copa, eles não podiam dançar. Só ficavam na copa. E lá no Terezinha, os brancos ficavam na copa, não podiam dançar. O meu cunhado, Carlos Colvara, já falecido, ele jogava no Terezinha; branco, jogava no Terezinha. E ele ia às festas lá no Terezinha, não vinha aqui no Sul Brasil. Ele jogava no Terezinha, ia nas festas do Terezinha para dançar, mas não podia dançar, tinha que ficar onde? Na copa. (Informação verbal, 2025)

Quando compartilhei essa história com Letícia, ela, movida pela curiosidade<sup>63</sup>, fez uma busca pela internet e encontrou menção a um episódio desse tipo na edição de 26 de maio de 1981 do Diário do Congresso Nacional. O então deputado federal Carlos Santos<sup>64</sup> levou ao plenário federal o caso no qual Adão Fagundes Quevedo e sua esposa foram, em razão do “negror da sua pele”, proibidos de dançar e orientados a permanecer na área da copa nas duas visitas que fizeram ao Sul Brasil (Brasil, 1981, p. 4278). A ocorrência havia sido divulgada no dia 20 de maio pelos jornais pelotenses Diário da Manhã e Diário Popular em notas intituladas *Racismo no Clube Sul Brasil* (Racismo [...], 1981) e *Pessoa de cor não dança na sede do Sul Brasil* (Pessoa [...], 1981), ambas com teor similar.

<sup>63</sup> Letícia também foi à Bibliotheca Pública Pelotense em busca das notas citadas no Diário do Congresso Nacional. Chamou sua atenção o fato de que locais como o Dunas Clube, Laranjal Praia Clube, Clube Brillhante, Clube Diamantinos, Clube Comercial e Valverde Praia Clube eram notícia pelos bailes que realizavam. Já estabelecimentos como o Sul Brasil e a casa noturna Hipopótamus apareceram em notas policiais, sendo essa por um assassinato (Primeiro [...], 1981) e aquela, pelo caso de racismo. A amostra analisada por Letícia foi pequena, mas os resultados são suficientes para provocar a reflexão sobre as diferentes formas de representação de clubes e casas noturnas pela imprensa.

<sup>64</sup> Nascido em 9 de dezembro de 1904 na cidade de Rio Grande, Carlos da Silva Santos foi advogado e político, tendo exercido mandatos como deputado estadual e deputado federal pelo PMDB-RS. Foi o primeiro negro a presidir a Assembleia Legislativa do RS e a ocupar a cadeira de governador (em substituição ao titular na função). Faleceu em 9 de maio de 1989 (Carlos [...], [S. d.]; Torres, 2004).

Figura 6 – Reportagem do Diário da Manhã sobre o caso de racismo no Sul Brasil



Fonte: Racismo [...], 1981

A fala de Carlos Santos e as notas da imprensa evidenciam que o racismo era uma pauta em evidência há 44 anos, quando o episódio de discriminação envolvendo Quevedo e sua esposa ocorreu. Na altura do fato, a Lei Afonso Arinos (Lei nº 1390, de 3 de julho de 1951), a primeira dedicada a penalizar o preconceito racial no Brasil, já estava há quase três décadas em vigor. Na atualidade, tanto Duarte quanto Silva tratam esse tema como superado, ainda que façam questão de não omitir de seus discursos; ambos demonstram entender a manutenção da memória como essencial para seguir adiante, ideia subjacente do lema pintado em uma parede interna da sede do Terezinha F. C.: “A resistência do passado, a luta do presente, nos manterá vivos no futuro!”.

## 2.5 Lugar para dançar

Muito do que há por ser dito a respeito da dança em um bailão está sintetizado na letra de *É sábado o dia*, um clássico da Tchê Music do grupo Tchê Barbaridade praticamente onipresente nos repertórios de artistas que tocam música gaúcha. Vejamos os versos da obra:

Essa noite nesse baile eu quero me arrebrantar  
 O balanço que eu danço não canso pode apostar  
 Pode entrar a madrugada só tocando o vaneirão  
 O gaiteiro morre antes do gauchão

O gauchão aqui tem fama por toda esta região  
 E as mulheres dançadeiras me disputam pra dançar  
 Até fiz curso de fandango para me aperfeiçoar  
 Sou nojento escolho a dedo o meu par

É dança no pé, alegria no rosto  
 Cabelo ao vento, sempre disposto  
 Assim é o meu jeito pra uma folia  
 Final de semana é sábado o dia

Minha mania de dançar ninguém vai me tirar  
 Eu nasci ouvindo gaita chacoalhando sem parar

Vou ser sempre dançador de prestígio no galpão  
Tenho estilo e balaca de montão

Me enterrem quando me for ao lado de um CTG  
Pra dançar pelos sábados no meio do salão  
Com certeza nessas noites ninguém vai me ver  
Mas vão sentir saudades do gaúcho (Noms, 1999)

Como boa parte da narrativa sobre o gaúcho à qual a identidade regional está atrelada, a letra parte de um ponto de vista masculino no qual eu lírico se vangloria da habilidade e disposição que tem como dançarino, valências que lhe garantem prestígio na região e o tornam disputado pelas prendas, que o desejam como par. É interessante – porém não surpreendente – que a dança, entre tantas outras possibilidades, seja eleita pelo poeta como um diferencial do “gaúcho” no contexto do baile. A aparência física, virtudes intelectuais, classe social ou mesmo a lúbia do personagem pouco importam, pois o que interessa é o que ele é capaz de fazer com seu corpo na interação direta com o corpo de outra pessoa – no caso, necessariamente uma mulher – no tablado de dança. O que está em jogo para o “gaúcho” é a *performance*, entendida aqui na perspectiva de Schechner (2003 [2002]) como um comportamento restaurado, repetido e ensaiado que demanda esforço e treino para ser aprendido e dominado. Dessa forma, o que o “gaúcho” ostenta com orgulho é uma habilidade adquirida cuja valorização depende do reconhecimento por parte de seus pares, a quem a dança deve ser inteligível. A dança, como arte performática que é, se torna uma ferramenta de comunicação, sendo um tipo particular de linguagem especialmente apropriado para um ambiente musical.

Um bailão moderno como o Sul Brasil é um lugar ruidoso, com música em alto volume durante todo o tempo. A partir do movimento de elétrons devidamente processado por um circuito transistorizado, o potente sistema de som faz com que pesados alto-falantes empurrem o ar de forma ordenada dando vida às ondas sonoras que tomam o espaço em todas as direções e penetram de forma indiferente os ouvidos de todos os que, por estarem em sua área de influência, estão sujeitos a elas. David Le Breton (2016 [2006]) discorre sobre essa característica da audição, também compartilhada pelo olfato: ambos são sentidos de imersão, através dos quais o mundo nos penetra; podemos fechar os olhos e não enxergar a paisagem, mas o som, assim como o odor, vem até nós, extrapolando seu local de origem. Mesmo Leticia e eu, com nossos protetores auriculares, estivemos à mercê da atmosfera sonora do Sul Brasil nos períodos em que nela estivemos mergulhados. É poético que as vidas de sons e de humanos sejam viabilizadas em parte pela mesma matéria, o ar, que permite a esses sua respiração e àqueles sua propagação. Ele é o veículo que, em última instância, viabiliza a

conexão entre pessoas, músicas e o espaço que ocupam, e que permite que, bailando juntos pelo tempo, esses elementos configurem instituições como o do bailão. Som e ambiente são indissociáveis, como nos lembra Tim Ingold (2015), o que é ainda mais evidente quando pensamos na experiência essencialmente musical dos bailões.

O perfil sonoro dos bailões e o estatuto da dança como linguagem fazem dessa arte talvez a principal forma de comunicação nessas festividades. É em função da dança que os pares, idealmente constituídos por um homem e uma mulher, se formam e é através dela que sua afinidade é posta à prova. Avalio que boa parte das negociações em curso nos salões observados visam a formação de pares para a dança, e somente após uma dança exitosa as conversas podem avançar, de modo que ela acaba sendo o filtro primordial das relações em potencial. A ênfase na união entre pessoas não é à toa, pois os bailões, como afirmou o guitarrista e vocalista John Heine<sup>65</sup>, são espaços frequentados também por pessoas em busca de relacionamento: “bailão [...] é onde os caras iam pra namorar”, disse-me ele em entrevista. Talvez esse cenário seja o grande motivador para que homens solteiros recorram à aulas particulares de dança, como afirmou certa vez Leandro Pizani, professor de dança de salão natural de Santa Vitória do Palmar e residente em Pelotas há 25 anos. Dado o caráter dos bailes e a dinâmica das pistas, torna-se imperioso aos homens algum conhecimento de dança para que a busca de uma companheira se torne possível, ou seja, dançar é, em grande medida, uma espécie de pré-requisito para o estabelecimento de certas modalidades de relação interpessoal.

Nem todos os vínculos estabelecidos nesses espaços são efêmeros, me disse Heine, e muitos dos que foram estabelecidos na época em que ele trabalhou em bailes estão de pé na atualidade e são mantidos também através das festas: “O bailão gerou vários casamentos, que duram até hoje. [...] Muita gente casou no bailão, que vive com a esposa até hoje. Vai a bailão ainda, pra dançar com a esposa”<sup>66</sup>. O lado familiar dos bailões também foi notado por Gisele Rocha (2006) em sua pesquisa sobre o Casa Grande<sup>67</sup>, na qual ela destaca as redes de relações sociais viabilizadas pelo estabelecimento. Há casos em que os proprietários chegaram a apadrinhar casamentos de clientes, e de pessoas que se tornaram frequentadores após terem sido levados lá pelos seus pais quando crianças. O Casa Grande é descrito pela autora como um ambiente marcado pela amizade, de forma que funcionários, músicos e público

---

<sup>65</sup> Todas as informações atribuídas a John Heine e a Giuliano Cardoso presentes neste trabalho foram obtidas em entrevista realizada na noite de 24 de abril de 2024.

<sup>66</sup> A própria história de John é um exemplo disso. Ele conheceu sua esposa Ligi no bailão Doce Balanço, do qual ela era princesa, no início dos anos 2000, e hoje formam uma família. Infelizmente, não sou capaz de traduzir em palavras a beleza da troca de olhares entre eles enquanto falavam desse acontecimento.

<sup>67</sup> Atualmente chamado Super Kzão. Trato sobre esse estabelecimento com mais detalhes na seção 3.2.

estabeleciam vários níveis de relação interpessoal, e creio que isso ocorra também no Sul Brasil. Certa vez, notei que, no meio da madrugada, um músico trajando a jaqueta da banda em que trabalhava ingressou no bailão da Santa Terezinha. Ele foi direto ao caixa, deixou a jaqueta que o identificava, teve uma breve conversa, adquiriu fichas e foi aproveitar o resto da festa como frequentador. Sua vestimenta me deu a impressão de que ele havia acabado de chegar de um show realizado em outro estabelecimento, e a escolha pelo Sul Brasil indica que ele tem gosto pelo local, o qual também visita quando não está a trabalho.

Voltemos ao Aniversário do Sul Brasil. Uma vez identificados com as pulseiras coloridas e liberados pela equipe de segurança na portaria, passamos ao corredor escuro que liga o *hall* ao salão. Nele, colocamos protetores auriculares<sup>68</sup> e conferimos o ajuste de nossas roupas e a integridade de nossos penteados no espelho ornado com plantas artificiais preso na parede – parece ser importante haver um ponto de checagem da aparência antes do ingresso na festa. Entramos no salão que, infelizmente, estava bem esvaziado, com não mais do que 40 pessoas em seu interior. Era uma noite chuvosa de sábado e já estávamos na segunda quinzena do mês, então, a não ser que a venda de antecipados tivesse sido alta, havia sério risco de público baixo, mesmo com o investimento da casa na divulgação, no sorteio e na contratação de uma banda de Porto Alegre.

Chegar cedo em uma festa oportuniza a observação da dinâmica de ocupação do salão, em especial da pista de dança. No caso do Sul Brasil, no entanto, não há qualquer sinal que sugira a demarcação da pista; toda a seção anterior do salão é um espaço indistinto revestido pelo mesmo piso e limitado pelo palco, paredes, balcão da copa e pelo parapeito do mezanino ao fundo. Ainda assim, qualquer frequentador do local *sabe* onde a pista está e observa a sua existência, mesmo que não a ocupe. Com efeito, a não ocupação da pista parece ser a regra-mor do período inicial da festa, em que as pessoas entram no recinto e se concentram nas bordas do salão, seja em torno das mesas na parede da direita, seja no balcão da copa, seja no mezanino. A pista de dança, área que é a razão de ser de um lugar cuja finalidade é o dançar, é deliberadamente evitada pelos primeiros a chegarem no local. É um momento caracterizado pela ambiguidade: as pessoas estão dentro da festa, mas não estão *na* festa, uma situação liminar que torna aparente a fronteira entre os domínios do ordinário (a família, o trabalho etc) do extraordinário (a festa em si). É curioso que as pessoas se sintam

---

<sup>68</sup> Somente após identificar o declínio de minha audição após anos de trabalho com música é que passei a observar o uso desse equipamento de proteção individual, hoje indispensável em qualquer ocasião em que eu fique exposto a sons de alta amplitude. A despeito de sua importância, é notável que seu uso seja tão pouco difundido entre profissionais do ramo musical, o que inclui seguranças e atendentes de casas noturnas. É comum que pessoas desse meio, como é o meu caso, tenham o hábito de falar muito alto, o que suponho ser, pelo menos em parte, um reflexo da audição prejudicada em função da exposição prolongada ao ruído intenso.

constrangidas mesmo após ingressar no salão, afinal o espaço de baile, em virtude de sua excepcionalidade, potencializa o afrouxamento de algumas das regras do dia a dia e seria receptivo a um comportamento alternativo, porém qualquer um que já tenha se sentido constrangido em um ambiente festivo vazio entende a razão. Não é o cronograma da casa que define quando o bailão começa, mas um processo de devir do bailão cujo protagonismo é compartilhado por todos os envolvidos. Leva um tempo até que a festa comece de fato, ou, para usar um termo consagrado por Émile Durkheim, atinja seu ponto de efervescência.

Na noite do Aniversário, esse estado de agitação foi ativamente construído aos poucos pelo público, com diferentes graus de participação entre os presentes. Havia um grupo de amigas com idade entre 50 e 60 anos localizadas à direita, próximas ao palco, que tomou a frente e passou a dançar individualmente com animação, contrastando com o resto do público ainda tomado pela timidez. Com o avançar dos minutos e a chegada de mais pessoas à casa<sup>69</sup>, outros pequenos agrupamentos também começaram a se embalar individualmente, porém ainda atraídos pelas margens do salão. A configuração de gênero do público salta aos olhos, uma vez que, à exceção dos casais e de uma minoria que vai desacompanhada ao bailão, os frequentadores em geral surgem em grupos delimitados pelo gênero; há concentrações de mulheres e concentrações de homens, que permanecem apartadas durante todo o período inicial. O protagonismo feminino nessa fase de devir do bailão é notório: a iniciativa de dançar é sempre delas, enquanto os homens tendem a ficar parados tomando cerveja, uma postura que só é quebrada no decorrer da noite. Minha impressão é a de que é socialmente esperado que as primeiras expressões do afrouxamento das restrições de comportamento cotidianas propiciado pelo contexto festivo partam das mulheres, cabendo aos homens aguardar o momento apropriado para a interação com as primeiras, que ocorrerá uma vez atingido o estado de efervescência<sup>70</sup>.

Pouco depois da meia-noite, o DJ Paulinho, residente no Sul Brasil que vinha conduzindo a trilha sonora desde a abertura da casa, abre o caminho para a dupla Ademir e Anderson iniciar seu show. Já na primeira música, parte do pessoal antes restrito às bordas do salão tomou a área em frente ao palco e alguns pares começaram a dançar. O cronograma da casa não define o início da festa, como discorri há pouco, mas certamente é usado pelo público como um marcador de mudanças de fase; o início da música ao vivo foi o sinal para

---

<sup>69</sup> E também a ingestão de cerveja, um fator que costuma atenuar o embaraço inicial do público.

<sup>70</sup> Tal comportamento é diametralmente oposto ao que presencio nas festas de 15 anos de meninas de classe média ou alta nas quais me apresento com certa frequência. Nessas ocasiões, os meninos é que comandam as ações na pista e dançam efusivamente, em performances marcadas pela jocosidade. As meninas, por sua vez, têm posturas sensivelmente mais contidas se comparadas aos meninos. Apesar da enorme diferença contextual entre os casos, a comparação nos provoca a pensar sobre o peso da faixa etária nos papéis de gênero.

que o espírito festivo que vinha sendo coletivamente alimentado nas horas anteriores fosse finalmente liberado. O público, entretanto, ainda era baixo, e a movimentação na pista era tacanha. Embora as mulheres parecessem disponíveis e dispostas a dançar, não havia entre os homens quem tomasse a iniciativa de convidá-las.

É inconcebível que uma mulher tire um homem para dançar, embora haja inúmeras maneiras pelas quais elas sinalizam sua disponibilidade<sup>71</sup>. Enquanto isso não ocorre, algumas delas dançam entre si – não há porque esperar por um homem, afinal. É perfeitamente aceitável – embora não ideal – que mulheres dance umas com as outras, porém o mesmo não se aplica aos homens, entre os quais a dança em par só é permitida em situações de notória jocosidade, devidamente comunicada ao grupo por movimentos exagerados, expressões de deboche e risadas. Rafael Noleto (2017) afirma que a divisão binária de gêneros salta aos olhos de quem experimenta alguma prática de dança, e o bailão exemplifica essa observação de forma plena; o espaço é idealizado para ser experimentado por homens e mulheres e a dança é um fio que permite conexão entre eles e elas. O enlace dos pares, no entanto, não atenua diferenças entre os envolvidos: cada um deles experimenta a dança a partir de seu papel, pois, como também aponta Noleto, seus corpos são indissociáveis do gênero, raça e outros marcadores que lhe são peculiares, e portanto manifestam seu lugar social. Na dança em pares, portanto, os atores performam seus gêneros em uma “heterossexualidade e cisgeneridade coreográfica” (Noleto, 2017, p. 5). Esta investigação não teve ênfase na orientação sexual dos clientes dos locais visitados, mas sempre tive a impressão de que as casas praticamente não eram frequentadas por homossexuais – a exceção foi um casal de lésbicas que vi no Sul Brasil em duas oportunidades. Reconhecendo que essa avaliação é um tanto especulativa, me pergunto que peso a lógica heteronormativa do bailão tem na aparentemente tímida presença de homossexuais nesses locais.

Contando com a compreensividade da Letícia e esperançoso de que uma performance trôpega na pista de dança não seria motivo suficiente para um divórcio, me senti à vontade para dançar desajeitadamente, como de costume, no Aniversário. Lembro de uma vez que Vini Colvara, baixista do Expresso da Vanera, certa feita me viu dançando e disse “Eu não sabia que roqueiro sabia dançar”, confidenciando em seguida que ele mesmo não sabia. Nota-se o contraste baseado nas identidades musicais que nós dois projetamos e que, como músicos, reconhecemos um no outro, e a quebra de expectativas de ambos os lados; o roqueiro arriscando passos de vaneira e o músico de baile que não sabia dançar são desafios

---

<sup>71</sup> A estratégia normalmente adotada por Letícia envolve uma cutucada e um movimento brusco de sobrancelhas. Ciente de sua vontade, eu a tiro para dançar. É uma abordagem pouco sutil, mas eficaz.

às idiossincrasias de cada papel em função dos domínios de cada um deles. Por ser a dança – ou pelo menos uma série de tipos específicos de dança – a razão de um bailão, é curioso que um especialista na arte que dá suporte à ela não seja nela versado.

A limitação que Colvara e eu temos como dançarinos certamente não é compartilhada por alguns outros homens, que investem toda sua habilidade na pista a fim de impressionar seus pares. Não se trata apenas de executar com destreza determinados movimentos fixos: assim como músicos tentam emprestar características subjetivas aos gêneros musicais já bem estabelecidos que estão tocando, dançarinos tentam imprimir traços particulares em suas performances a fim de se destacar entre os demais. Um dos sinais mais evidentes da diferenciação se dá por meio da postura, principalmente no enlaçamento da mão esquerda do homem com a mão direita da mulher, conforme demonstrado na Figura 7. Na configuração corriqueira, o homem é responsável pela condução da dança, direcionando seu par para um lado ou para outro pela movimentação do braço esquerdo e do tronco. A mulher deposita sua mão direita sobre a mão do cavalheiro, que fica com a palma parcialmente virada para cima, e se notam diferentes tipos de pegada entre os casais. Demonstrando intimidade, alguns casais seguem de mãos unidas, porém junto ao corpo, com os braços dobrados e mãos na altura do peito; outros fazem algo similar, porém com braços estendidos e mãos próximas à cintura; alguns poucos, por sua vez, soltam as mãos por alguns momentos, sem jamais perder a sincronia dos movimentos.

Figura 7 – Diferentes entrelaçamentos de mãos na dança em par



Ao longo do trabalho em campo, observamos dançarinos com variados níveis de habilidade, dos mais contidos aos mais destacados; as performances variam em complexidade, indo de passos básicos no esquema “dois pra lá, dois pra cá”<sup>72</sup> a performances ricas em giros e movimentos plásticos de alta complexidade que demandam instrução e muita prática prévia. Em um paralelo com a música, creio que dançarinos exercem algo equivalente à chamada improvisação idiomática, modalidade em que instrumentistas manipulam elementos pertencentes a uma “gramática” própria de um contexto específico (Costa, 2002). O êxito de um improvisador, nesse sentido, está ligado à desenvoltura com que o instrumentista trabalha os recursos idiomáticos do gênero musical com o qual está lidando. Da mesma forma, dançarinos experientes têm corpos treinados para executar com naturalidade uma série de movimentos complexos próprios dos gêneros musicais que são praticados nos bailões. Os modos de dançar, no entanto, não são dependentes apenas do gênero musical: o próprio contexto de bailão é também determinante dos passos adequados de cada gênero. Lembro que Pizani, o professor de dança anteriormente mencionado, discorreu em uma aula sobre vaneira sobre a flexibilidade do corpo na execução da dança, destacando que tal maleabilidade era aceitável nos bailões, mas não nos CTGs. Isso é não apenas um exemplo da tensão entre a Tchê Music e o movimento tradicionalista discutida no capítulo 1, mas também um demonstrativo da peculiaridade da dança em um bailão, que não é uma corruptela de uma pretensa dança “pura”, mas uma modalidade passível de reconhecimento, aprendizado e reprodução. Os ases da dança no bailão, portanto, são peritos em uma linguagem corporal codificada e específica; plausível dentro do sistema de referências do bailão, a atuação desses dançarinos é verossímil, inteligível pela audiência e, assim, passível de genuína admiração.

No Aniversário, um rapaz branco com cerca de 30 anos que foi à festa sozinho era um desses dançarinos habilidosos. Ele dançou com várias mulheres, normalmente por apenas uma música, mas a certa altura encontrou uma mulher branca de sua idade com a qual formou um par longo. Juntos, dançaram uma grande sequência de canções em performances repletas de movimentos interessantes temperadas com sorrisos e visível empolgação. Havia “química” ali. A dança, aquele filtro primeiro dos relacionamentos no espaço do baile, fez vir à tona a compatibilidade entre eles e deu margem para mais. Algum tempo depois, quando Leticia e eu fomos tomar um ar na área externa, encontramos o rapaz e a mulher conversando enquanto

---

<sup>72</sup> Passo apropriado a gêneros musicais como vaneira, forró e similares com rítmica em compassos binários ou quaternários, o “dois pra lá, dois pra cá” consiste em um movimento de dois passos para um lado, seguido de dois passos para o outro lado. Cada passo coincide com uma pulsação do andamento da música.

fumavam seus cigarros, um diálogo que dificilmente teria ocorrido se não tivesse sido precedido por uma agradável e bem sucedida interação na pista de dança.

Nem todos que vão ao bailão encontram um par. Uma mulher branca, magra, de cabelos loiros lisos e com idade entre 50 e 60 anos é uma *habitué* de bailões e já a vimos várias vezes, não apenas no Sul Brasil. Ela chegou ao Anivershow com um grupo de amigas que se posicionou junto ao balcão da copa, local onde permaneceram por boa parte da noite. A dinâmica do grupo era similar a de outros grupos afins: elas dançavam sozinhas dispostas em um semicírculo enquanto tomavam cerveja, deixando momentaneamente o grupo quando eram eventualmente tiradas para dançar. Algumas delas eram mais animadas e expansivas, um comportamento que parece garantir certa prioridade nas escolhas dos homens. É interessante como alguns deles, normalmente sozinhos, abordam uma das mulheres de um grupo, e, diante de uma negativa, passam às suas companheiras, uma por vez; parece haver alguma motivação pela escolha da primeira, mas a continuidade dos convites indica que o que importa, no fim, é conseguir uma parceira para dançar. A Mulher Loira é alvo de convites, como observamos em diversas ocasiões, e vez ou outra está na pista de dança com algum cavalheiro. Ela não é expansiva como algumas de suas amigas, mas estimo que seu cuidado com a aparência lhe garante a exposição que o comportamento contido atenua. Pouco afeita à sorrisos e com expressão sóbria, ela contrasta com suas companheiras, e não raro fica praticamente sozinha enquanto suas companheiras circulam pela pista. Escrevi que nem todos que vão ao bailão encontram um par, e o caso da Mulher Loira é um lembrete de que nem todos vão até lá tendo o encontro como finalidade. Talvez ela até deseje um par, mas seus critérios de seleção são mais rigorosos que os de suas amigas. Ou pode ser que ela nem goste de ir aos bailões, mas vai pois esses são espaços de sociabilidade viáveis por sabe-se lá quais motivos. Seria ela uma antropóloga em trabalho de campo? Enfim, há um sem número de razões para alguém investir seu tempo livre em um bailão, de modo que o mais importante é que, a despeito dos percursos pgressos, é ali que aquelas pessoas compartilham por um tempo parte de suas vidas.

Mesmo não acreditando na ideia de um destino inescapável ou em determinismo retrospectivo, gosto de pensar na cadeia de eventos que resulta em encontros fortuitos como o do casal de bons dançarinos. O que os levou ao Sul Brasil naquela noite? Por que aquele bailão? De onde eles vieram? Como se vê, é necessária uma série inesgotável de acasos para que algo assim ocorra, ainda mais considerando o caráter plural da casa. Segundo Duarte,  $\frac{3}{4}$  do público de seu estabelecimento é formado por gente de fora do Santa Terezinha, vindos de regiões como Centro, Areal, Fragata e zona rural, e de cidades dos arredores como Capão do Leão, Rio Grande e Bagé. Não é apropriado o tratamento dos frequentadores do Sul Brasil de

forma generalista, descrevendo-os como uma massa uniforme e essencializada. A heterogeneidade identificada é uma marca de sociedades como a minha, onde, conforme Gilberto Velho, “a coexistência de diferentes mundos constitui a sua própria dinâmica” (2013c [1992], p. 122), pois elas “são constituídas e caracterizam-se por um intenso processo de interação entre grupos e segmentos diferenciados” (2013b [1994], p. 131). Locais como o Sul Brasil, portanto, funcionam como uma espécie de ponto de interseção de diferentes trajetórias, uma encruzilhada, um lugar como aquele debatido no capítulo 1. Recorrendo mais uma vez à Agier (2011 [2009]) e partindo das noções de região, situação e rede por ele desenvolvidas, podemos pensar o Sul Brasil como: é um lugar no espaço, situado em um determinado bairro e distinguido pela local ao qual pertence; um promotor de uma série de interações pessoais cujo sentido é socialmente partilhado pelos seus frequentadores; e um articulador de redes que operam em seu interior, que podem ser estruturadas a partir de laços de parentesco, gênero, trabalho etc. Vimos ao longo das últimas seções como essas noções de fazem presentes na construção concreta e simbólica do Sul Brasil. É poético pensar que toda essa complexidade acaba, em grande medida, sendo personificada em movimentos coordenados de pessoas enlaçadas, que por motivos mil se deslocam até um antigo prédio do bairro Três Vendas e lá estabelecem conexões, a despeito de quaisquer diferenças que possam carregar. O bailão é, ao fim e ao cabo, um lugar para dançar, e quem vai até lá para fazê-lo provavelmente voltará, pois, como disse Heine, “o cara do bailão tá sempre no bailão”.

## 2.6 Sobre músicos e música

A forma como uma noite do Sul Brasil / Point Beer é organizada não é explicitada na divulgação das festas, que indica apenas a abertura da casa às 22h, porém os frequentadores mais assíduos sabem como a casa funciona. O bailão segue uma estrutura fixa pensada a partir de suas atrações musicais, uma receita que me foi descrita por Duarte: “Quando tu chegar tem o DJ Paulinho, que faz o agito, os tecladinhos que fazem o aquecimento e depois vai vir a banda grande”. Como vimos na seção anterior, o Anivershow seguiu esta cartilha, apresentando o DJ residente Paulinho, que trabalha no local desde o início da fase Point Beer, como atração de abertura. “Em Pelotas [...] não tem cara que conheça mais música que ele [Paulinho], e se tu sentar ali com ele ‘A novela Locomotiva lá de 1900...’, ele te diz a música. Se tu falar lá ‘A novela Selva de Pedra’, ele te diz a música. Então, o cara, ele, é muito top”, afirmou Duarte, que fez do DJ um parceiro no desenvolvimento do recorte musical do Sul Brasil, ainda que a orientação inicial tenha sido dada pelo proprietário. Uma preocupação de Duarte era dar um perfil musical exclusivo ao seu estabelecimento, de forma a diferenciá-lo

dos concorrentes dos outros bairros, um objetivo que foi buscado com a preferência por gêneros como música “gauchesca”, bandinha, sertanejo universitário, forró eletrônico<sup>73</sup>, piseiro<sup>74</sup> e o que ele chamou de “música de zona”:

[...] a música de zona, muitos aí não tocam. De vez em quando aqui o cara roda, é... “Garçom, eu aqui nessa mesa de bar...”, sabe? Isso é música de zona, mas o pessoal gosta. “A dama de vermelho...”, eles gostam e eles não tocam porque eles acham cafona e aqui, de vez em quando, a gente roda e o pessoal gosta (Informação verbal, 2025).

Como se vê, há variedade musical no Sul Brasil, contudo a miscelânea não é feita sem limitações: embora Duarte defenda o que ele chamada de “variadão”, gêneros como samba e pagode não costumam ser veiculados por lá, ainda que bandas desses estilos sejam eventualmente integradas à programação do local. Selecionado sobre bases bem definidas, o repertório veiculado pelo DJ residente estabelece o perfil da casa, servindo como referência às demais atrações musicais que por lá se apresentam. Dessa forma, o êxito do “esquenta” promovido pelo DJ pode influenciar diretamente os artistas que virão na sequência na montagem de seus repertórios. Duarte conta que:

O Paulinho faz o esquenta e os caras já estão ligados ali, no palco, estão ligados e o Manuel e o Sandrinho quando sobem no palco, o Ademir e Anderson ou o Gegê, ele já sente o clima “Pô, o Paulinho rodou essa e essa e essa música e fez o pessoal dançar. O que que a gente vai fazer? Vamos seguir essa linhagem!” E o que aconteceu? O que eu e o Paulinho, nós estamos ali, deu certo, porque as bandas quando sobem ali o repertório é dançante. (Informação verbal, 2025)

Fica claro que as escolhas de repertório, seja pelo DJ ou pelos demais artistas, tem uma finalidade única que é promover a dança, atividade que, como já foi dito, é a razão de ser de um bailão. John Heine afirmou que “o termômetro do bailão é a pista”, opinião que corrobora a ideia de que o grau de envolvimento dos frequentadores com a dança denuncia o nível de sucesso da festa. Observemos que minha argumentação até aqui tem sido construída a partir de dois domínios, o dos artistas e o do público<sup>75</sup>, que vejo, assim como meus

<sup>73</sup> O forró eletrônico é uma vertente do forró surgida a partir dos anos 1990 e que atingiu popularidade a nível nacional através de grupos como Calcinha Preta e Garota Safada. O forró eletrônico é fruto de um processo de modernização no qual instrumentos como baixo, guitarra, teclados e bateria assumiram o papel ocupado pela zabumba e triângulo no gênero musical de origem. É uma trajetória que tem paralelos com a da Tchê Music, inclusive pela recepção pouco calorosa do novo gênero pelos defensores da vertente tradicional (Trotta, 2006).

<sup>74</sup> Já o piseiro ou pisadinha surgiu na década de 2000 e pode ser visto como um dos gêneros oriundos do forró eletrônico. Uma de suas principais marcas é o protagonismo do teclado, instrumento responsável pelo instrumental em grupos enxutos que, além do tecladista, costumam não ter mais do que um vocalista. O gênero nasceu em pequenas comunidades marcadas pela precariedade estrutural, contextos bem distantes dos que abrigam o forró eletrônico, e cresceu até adquirir popularidade nacional nos anos 2020 através de artistas como Barões da Pisadinha (Oliveira Junior; Araújo, 2020). Aqui vejo outro paralelo possível com o cenário do sul: minha investigação apontou a existência de uma cena de duplas no formato teclado/voz em Pelotas que percorre pequenos estabelecimentos, festas voltadas ao público de terceira idade e bailões como o Sul Brasil. Fico imaginando um futuro hipotético no qual, assim como ocorreu com o “forró de teclado” que se tornou o piseiro, as manifestações gaúchas análogas passam a ser reconhecidas como “vaneira de teclado”, constituindo assim um novo gênero musical.

<sup>75</sup> Cisão replicada na estrutura deste trabalho, como mostram esta seção e sua precedente.

interlocutores, como conceitualmente separados em razão de suas atribuições dentro da dinâmica do baile. Artista e público tem funções diferentes, cabendo aos primeiros entregar uma apresentação preparada com o intuito de acender e manter o interesse de sua contraparte; a diferença entre esses atores é marcada espacialmente no bailão, que reserva o palco para um e a pista, para o outro, um tipo específico de performance musical classificado por Thomas Turino (2008) como performance de apresentação<sup>76</sup>. A separação, no entanto, não impede a interação entre as partes, como o caso do Sul Brasil mostra: o público dança em função das escolhas de Paulinho, que por sua vez condiciona suas próximas escolhas à resposta do público, uma comunicação de caráter bidirecional na qual as atuações de ambos são interdependentes. A qualidade dessa associação circular define o tipo de experiência possível em uma performance musical, um ponto também abordado por Turino. O autor se apropria do conceito de *comunnitas*, consagrado por Victor Turner, para tratar do estado de comunhão que pode ser atingido por meio de experiências musicais, um estado cujos mecanismos eu, como profissional da música, tento há muito compreender e dominar; o passar dos anos, todavia, me deixa cada vez mais convencido de que algumas coisas, principalmente as ligadas às emoções humanas, estão além de qualquer controle. Ainda assim, isso não impede que eu e tantos músicos, entre eles os meus meus interlocutores, não tenham suas próprias estratégias para tentar chegar lá.

Sensibilidade, raciocínio rápido e experiência parecem ser os pontos-chave para uma seleção eficaz de repertório, pelo menos na visão dos interlocutores. A observação atenta da pista de dança permite ao DJ Paulinho orientar o andamento do baile através do cancionário selecionado, de modo que sua mesa é considerada por Duarte o “termômetro da casa”. Essa habilidade de interpretar as reações do público e, a partir delas, selecionar material apropriado para provocar ou manter sua animação é normalmente referenciada por expressões como leitura de público, leitura de pista entre outras. É uma valência que não é tida como inata e é passível de aprendizado, ainda que nem todo músico a desenvolva. Heine cita que aprendeu a ler público graças ao convívio com outros músicos capazes de fazê-lo:

E o Luiz Carlos [...] era bom de repertório, o Clésio era bom de repertório, o Xoxó, melhor ainda de repertório. Então eu fui pegando aquilo. E eu fui adaptando pro meu jeito também. E aí eu comecei a ficar bom de repertório também. Eu comecei a ficar

---

<sup>76</sup> *Presentational performance*, no original em inglês. Esse é um dos quatro campos musicais trabalhados pelo autor, que descreve dois relacionados à performance de música ao vivo e outros dois à música gravada (Turino, 2008). Estão entre os primeiros a já mencionada performance de apresentação e a performance participativa (*participatory performance*), que pode ser caracterizada pela prática colaborativa e a indistinção entre artista e audiência. Ao domínio da música gravada pertencem a música de alta fidelidade (*high fidelity*) e áudio-arte de estúdio (*studio audio art*), essa relacionada às produções realizadas em estúdio e aquela, ao registro fonográfico de performances ao vivo. Tal aparato conceitual torna possível a interpretação de um fenômeno musical a partir de seu propósito, do enquadramento por ele sugerido, de sua sonoridade etc.

bom de ver pista. Eu via pista. Eu sentia se os caras estavam dançando, se não estavam dançando. Se botou pista, tu toca a música, toca duas, três voltas a mais. Se tiver que tocar, repete ela duas, três vezes. Emenda outra na mesma pegada e vai embora. (Informação verbal, 2025)

Pertencente à mesma vertente musical de Heine e também hábil em ler a pista, Marcello Demari é o principal responsável pela seleção de repertório do Expresso da Vanera, banda que se apresenta com frequência no Sul Brasil. Seus comentários colocam em evidência uma outra habilidade absolutamente necessária para o tipo de prática do grupo que é a capacidade de comunicação com seus companheiros, sempre feita integrada à performance e de forma transparente para o público: “Eu tô dançando e tô interagindo com o batera e tô falando pra ele ‘Ó, tal música, tal coisa’. E as pessoas tão achando que eu tô dando risada e tô brincando, mas eu tô passando o *feedback* lá pra trás””, conta o gaiteiro. Lembro de ocasiões em que compartilhei o palco com Demari e, posicionado à sua direita, era por ele informado do tom<sup>77</sup> da música que seria tocada na sequência através de sinais discretos feitos com a mão<sup>78</sup> direita enquanto tocava, sem qualquer movimentação perceptível pela plateia. A dinâmica volátil dos shows e essa linguagem particular também é apontada pelo tecladista e gaiteiro Giuliano Cardoso, irmão de Heine, que fala sobre execução, decisão e repertório e comunicação no Balanço Novo, banda na qual tocava ao lado de seu irmão:

A gente era muito bom de emenda. Tipo, ficava só o pedal, puxava, volta e já puxava. Chegou o momento que era só o olho. Tinha uma pastinha. Ficava passando a pastinha, lembra? Tu ficava às vezes folheando a pastinha... Aí tinha o nome da música e o tom. Mas no final é só fazer assim, tipo, Mi maior [faz um gesto com três dedos da mão erguidos para cima], D [o mesmo gesto, porém com dois dedos] e vamos embora. Vamos embora. (Informação verbal, 2025)

Essa forma de tocar torna impossível o estabelecimento prévio de um repertório e isso demanda perícia técnica dos músicos das bandas, afinal ainda que as canções sejam reincidentes, a forma como aparecem no show pode mudar drasticamente de uma apresentação para outra, de forma que não há dois shows iguais. No Expresso da Vanera, o único elemento fixo é a música de abertura: “A abertura da banda é a música de trabalho. E seja o que Deus quiser. E é aí. Vai ser sempre assim. Porque o que acontece é assim. Não pode ser mecânico”, diz Demari. A maleabilidade de repertório é apontada pelo músico como imprescindível ao tipo de atuação que ele propõe, o que vai além do bailão e abrange todos os seus campos de atuação:

<sup>77</sup> Músicas como a do cancionero gaúcho são construídas em torno de uma tonalidade, ou seja, um contexto harmônico que dá suporte à melodia e à harmonia de uma obra. O tom diz respeito à altura, no caso, à nota de referência da tonalidade em questão. Ao receber a informação de que uma música está no tom de Lá Maior, por exemplo, o músico antevê os acordes e possibilidades melódicas e harmônicas que têm à disposição.

<sup>78</sup> Uma das formas consagradas de comunicar o tom de uma música em ambientes ruidosos é através de sinais com os dedos. O dedo indicador erguido para cima simboliza Dó Maior, por exemplo; se virado para baixo, Dó Menor. Há sinais para pelo menos 16 tonalidades, até onde sei.

O cara, quando ele acaba querendo ser profissional, ele tem que contar com imprevistos. Vai tocar uma festa de casamento, uma formatura... Tu nunca sabe o repertório que vai dar certo. [...] A família do Fulano veio lá de Canguçu<sup>79</sup>, família tradicional alemã. Óbvio que a família vai gostar de bandinha. Óbvio que eles vão gostar de uma coisa mais pro lado alemã (Informação verbal, 2025).

Nesse caso, Demari presume o pertencimento étnico do público em função do local de moradia, que indica, de acordo com sua experiência profissional, uma possível predileção da audiência por bandinha e canções tradicionais alemãs. O gaiteiro considera que cada cidade apresenta particularidades de mercado, o que ressalta a importância das bandas conseguirem se moldar a cada situação de show.

Atuantes nos bailões na passagem da década de 2000 para a de 2010, Cardoso e Heine relatam terem enfrentado um cenário difícil com estruturas precárias, cachês baixos e longas jornadas de trabalho. Realizando com frequência shows de até 5 horas de duração, a improvisação deixava de ser desejável para se tornar obrigatória – “no show tu consegue montar 2 horas, tu consegue controlar; 5 horas tu não consegue controlar. Não tem como ter uma ordem cronológica, até porque, como eu te disse, o bailão depende da pista”, afirma Heine. Destaco aqui o emprego do termo *show* para sinalizar uma categoria específica, que indica uma apresentação mais organizada, planejada e acabada; já o *bailão* é necessariamente improvisado e construído a partir da pista<sup>80</sup>. Quando perguntei a Heine se os *shows* eram ensaiados, ele respondeu que

Sim, se ensaiava o show. Por exemplo, a nossa banda lá, voltando lá atrás, quando tocava no Degrau, tinha um horário que era show. Que aí era aquele horário que a gente tinha as emendas, a gente tinha tudo certinho, as músicas que ia tocar, tinha *set list*<sup>81</sup>. Mas até ali, a gente tocava três horários, dois, três horários antes, que era fogueira, bailão. Mas chegava na madrugada do Degrau, tu tinha que seguir o repertório que o Degrau mandava (Informação verbal, 2025)

Destaco nesse comentário a ingerência da casa sobre o repertório da banda, um exemplo de restrição da autonomia dos artistas em certas circunstâncias. Cardoso e Heine contaram algumas histórias nesse sentido, todas ambientadas em locais como o Kzão, o

<sup>79</sup> Cidade vizinha de Pelotas com cerca de 50 mil habitantes.

<sup>80</sup> E, na concepção de John, necessariamente com música ao vivo, conforme descrevi na nota de rodapé n. 20 (p. 29). Ao longo de nossa entrevista, também apareceram as categorias *baile pra fora* (realizados em salões da zona rural) e *bailes de clube* (de repertório diverso como o do bailão, mas com o acréscimo de canções de artistas como Frank Sinatra). Também foi feita a diferenciação entre *banda bailão* (que tocava em bailões) e *banda baile* (voltada aos clubes). Cada uma dessas modalidades de apresentação impõe códigos próprios, de modo que bailes em clubes por vezes exigiam dos músicos que tocassem de terno, de acordo com Demari, e os CTGs, como veremos logo a seguir, demandam o uso de pilcha; logo, adaptabilidade é uma qualidade indispensável aos artistas que buscam êxito comercial nesse campo. O Anexo D contém antigos cartazes de divulgação da Banda 10, e o primeiro deles é especialmente interessante pois transmite, através da indumentária do grupo, os diferentes tipos de bailes atendidos por eles: há imagens dos integrantes em roupas casuais, paletós e trajés “alemães”, sugerindo bailes em bailões e casas noturnas em geral, bailes em clubes e festas típicas teuto-sul-riograndenses.

<sup>81</sup> Listagem de músicas de uma apresentação.

Casanova (casa de shows pelotense do centro, já extinta) e o já citado Degrau Rey Club; por seu turno, Duarte, administrador de um bailão, reconhece ser “chato” com as bandas contratadas e admite já ter retirado do palco grupos que não estavam agradando os clientes.

Demari não relatou nenhuma intervenção desse tipo em seus shows, mas mencionou restrições impostas pelos CTGs em shows realizados em suas dependências, uma situação também descrita por Cardoso e Heine. Segundo a dupla, o repertório nesses locais era limitado aos ritmos vaneira, vaneirão, xote, milonga, chamamé e valsa; no bailão, por outro lado, era possível tocar isso e tudo mais – “no bailão tu toca música gaúcha, tu toca forró, tu toca samba, tu toca rock, tu toca o que tu tiver que tocar. Não tem problema nenhum”, disse Heine. Ao ser questionado sobre o choque entre a Tchê Music e os tradicionalistas, Demari, que deu seus primeiros passos na música justamente dançando em um CTG aos 7 anos e hoje transita entre esses dois mundos, ponderou sobre as diferenças:

CTG é tradicional. É um lugar tradicional que tu tem a obrigação de usar pilcha. Tu respeita [...] o regulamento do CTG. Te faz tocar pilchado, ele é um lugar que te exige um traje, né, mano? Lá não se toca maxixe. [...] Já no bailão... Ah, no bailão tu toca o que tu quiser. [...] Tu entendeu a lógica? O bailão não te prende. O CTG, ele é aquilo ali. E vai terminar a vida sendo aquilo ali. Mas no CTG tu não toca nada disso. Tu toca o tradicional. *De chão batido, Fundo da grota, Gritos de liberdade*, um chamamé, um xote. E o CTG se termina aí. Então é muito... É que nem tu tocar um clube. [...] O que aconteceu é que a galera tentou atualizar o CTG, que é uma coisa tradicional que não é atualizável. Os caras tentaram mudar a tradição. E a tradição, ela é única e não se mexe. [...] Na verdade, o Tchê Music foi o forró inserido na vaneira. Letras populares sertanejas gravadas em vaneira. Só que eles [os representantes da Tchê Music] queriam tocar dentro do CTG. E o CTG morreu, ficou na casca porque não foi aberto pra essa expansão. Mas é conceptivo dentro do CTG, que é um lugar de tradição. Então não tem, se tu quiser ficar na tradição tu tem que te adaptar àquilo ali. [...] Quer fazer Tchê Music, tu faz o Tchê Music... lá no bailão. (Informação verbal, 2025)

O caráter fechado do CTG aparentemente não é encarado como um problema, mas como uma peculiaridade de um local de trabalho que simplesmente deve ser seguida; nesse sentido, ser obrigado a vestir uma pilcha, como é exigido pelas entidades tradicionalistas, ou um terno, como era exigido às bandas de baile por alguns clubes, configuram imposições de mesma natureza. Daí decorre a produção de material fotográfico direcionado para os perfis dos contratantes: bandas como o Expresso fazem fotos com pilcha para uso em divulgações de CTGs, e fotos com roupas casuais para divulgação de bailões e eventos em geral.

Isso nos leva à questão da apresentação das bandas de um modo geral. Hoje em dia, as redes sociais e aplicativos de comunicação são fundamentais para as negociações e para a manutenção da cena dos bailões. Demari investe de forma recorrente na produção de material audiovisual com qualidade profissional, o que envolve a compra de composições, gravação de fonogramas e lançamento de vídeos em plataformas como YouTube e Instagram. Todos

os shows são divulgados com antecedência no Instagram e no Facebook<sup>82</sup>, que depois recebem fotos e vídeos para registrar a passagem da banda por cada local. O músico prega cuidado na seleção do material publicado, que deve projetar a banda positivamente – “Tu nunca posta foto [da casa] vazia. Contratante não contrata banda quebrada”, recomendou Demari.

Figura 8 - Van da banda Solteirões do Brasil estacionada em frente ao Sul Brasil / Point Beer



Fonte: próprio autor, 2025

O cuidado com a imagem não se dá apenas no meio digital, mas também no físico. Assim como outras bandas, o Expresso da Vanera se apresenta uniformizado. A logomarca da banda estampa as camisas e jaquetas vestidas pelo time, assim como o tapete que sempre é posicionado na frente do palco de modo a ficar visível nas fotos. A ideia é comunicar organização e vender a ideia de um grupo em que todos têm igual importância, uma postura que contrasta com muitas outras bandas que dão ênfase demasiada aos vocalistas. A marca do Expresso também aparece na van de Demari, cuja lataria personalizada visa divulgar a banda

<sup>82</sup> Rede social de propriedade da Meta Platform Inc. Permite o compartilhamento de conteúdo multimídia entre os usuários e uma série de recursos adicionais, como espaços de venda, mensagens e grupos de usuários.

e tornar sua presença nos locais de show plenamente perceptível, uma vez que ela é preferencialmente estacionada o mais próximo possível dos estabelecimentos que os recebem. O Solteirões do Brasil, atração principal do Anivershow, ostenta uma van no mesmo padrão que foi estacionada bem ao lado da entrada do Sul Brasil, como pode ser visto na Figura 8. O uso de veículos personalizados está longe de ser raro e parece particularmente valorizado no universo do bailão: há nas redes sociais perfis como *obs ônibus de bandas do sul*<sup>83</sup>, *Ônibus de bandas*<sup>84</sup> e *Ônibus de Bandas Diversas OBD*<sup>85</sup> que são dedicados a divulgar imagens e vídeos de vans e ônibus de grupos, um indicativo de que esses veículos possuem apelo junto ao público<sup>86</sup>. Pensados muito além da sua função prática como meio de transporte, as vans e ônibus de bandas denunciam o quão bem sucedido é um artista, o que faz deles um importante capital simbólico nesse meio. Em minha entrevista com Demari, ficou claro que ele entende que um ônibus agrega valor ao trabalho da banda, tanto que, ao me contar sobre a criação do Expresso, ele avaliou que o grupo já partiu de um nível razoável por, entre outros fatores, ter um ônibus<sup>87</sup> à disposição. Seus comentários sobre o que almeja para o futuro do grupo invariavelmente envolvem a obtenção de um desses veículos, que vem na esteira de outros itens estruturais cuja implementação depende do crescimento do projeto, como disponibilidade de hotéis aos músicos em viagem e regularização das relações de trabalho. Um ônibus, nessa lógica, é uma *conquista* que simboliza um trabalho de sucesso. Veículos, uniformes, identidade visual, material audiovisual de qualidade, projeção qualificada em redes sociais – todos esses pontos integram uma concepção particular de *profissionalismo* que vejo ser compartilhada por muitos artistas, entre eles o Expresso da Vanera e outras tantas bandas da disputada cena do bailão.

Voltando ao Anivershow, era meia-noite quando o DJ Paulinho deu a vez para a dupla Ademir e Anderson assumir a música do Sul Brasil. Trajando roupas justas e chapéu de caubói, o cantor Anderson Leal contrastava com seu companheiro e tecladista Ademir, que vestia roupas absolutamente corriqueiras. Se eu tivesse definido a preocupação dos artistas do universo do bailão como uma regra, Ademir sem dúvida seria uma das honrosas exceções. Anderson era o responsável solitário pelas danças e interações com o público, que, ainda em baixo número como comentei anteriormente, respondia timidamente. A dupla destilou

<sup>83</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/onib.usdebandasdosul/> . Acesso em: 23 maio 2025.

<sup>84</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/onibusdebandasoficial/> . Acesso em: 23 maio 2025.

<sup>85</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/onibusdebandasdiversasobd/> . Acesso em: 23 maio 2025.

<sup>86</sup> Mais uma vez chamo atenção para os cartazes de divulgação da Banda 10 presentes no Anexo D. É notável o destaque aos veículos que, presume-se, pertenciam ou estavam à disposição do grupo.

<sup>87</sup> O veículo em questão era de propriedade de Manoel Martins, dono do bailão Casa Grande, e foi locado pela banda.

sucessos consecutivos daqueles estilos musicais listados por Duarte e a festa aos poucos foi pegando corpo, porém nem tudo deu certo. Em certo momento, Ademir e Anderson arriscaram um piseiro e a pista automaticamente se esvaziou; pensei que eles trocariam de estilo logo para não perder a festa, mas eles insistiram em um bloco de 4 ou 5 canções emendadas, ao longo do qual a pista permaneceu às moscas, só voltando a ser ocupada quando os forrós foram retomados. Há poucos parágrafos desenvolvi uma argumentação acerca da maleabilidade e improvisação características das performances nos bailões, e aqui está mais uma exceção.

Ademir e Anderson é uma das duplas mais frequentes na agenda do Sul Brasil, talvez perdendo apenas para Manoel e Sandrinho, os donos das sextas-feiras. Quando questionado sobre a agenda do Sul Brasil, Duarte foi enfático ao justificar a escolha recorrente da dupla: “A agenda de sexta-feira, quem abre o show é imexível. Chama-se Manoel e Sandrinho. Não é eu que digo assim ‘Ah não, eles são meus exclusivos’. Não. É o povo que adora Manoel e Sandrinho. Então sexta-feira, abriu qualquer show, é eles”. Após preencher as sextas com a dupla, o empresário contrata outras duplas no mesmo formato para abrir as noites de sábado; já às atrações principais são escolhidas num complexo manejo de agenda que envolve muita comunicação, principalmente via WhatsApp. É o aplicativo que potencializa a comunicação de Duarte com artistas de fora de Pelotas, que agregam uma desejável variedade à programação de forma a torná-la sempre atrativa para o público. Algumas atrações, a exemplo de Manoel e Sandrinho e do Expresso da Vanera, acabam sendo recorrentes em virtude do seu potencial de atração de frequentadores.

A régua de sucesso, como já comentado, é a dança. É fundamental que ela aconteça, e ao fim é ela que comprova a eficácia dos grupos, que não é somente comercial mas também social; Stokes (1994) comenta que etnomusicólogos argumental que a música em rituais não deve ser vista como um adereço estático a ser contextualmente compreendido, mas como um contexto em si, de forma que mais importante que uma performance é uma *boa* performance. Para um bailão “virar” ele tem que “funcionar”, e uma série de movimentos têm que acontecer para que um evento seja bem sucedido. Embora se possa conjecturar motivos para a noite morna que testemunhei, como escolhas equivocadas de repertório ou o baixo público, não há como cravar uma razão, assim como seria impossível fazê-lo no caso de noites bem sucedidas. No fim das contas, a dança é o que faz a pista, o chamado termômetro da festa, e

por isso ela é o que acaba por caracterizar um bailão para Duarte: “O bailão que o cara chama, o nosso bailão dançante”<sup>88</sup>. Um bailão, para sê-lo, *tem* que ser dançante.

Se a dança é tão importante, é possível tirar o protagonismo do palco e jogá-lo para a pista. Desenvolvi até aqui uma argumentação em cima da ideia de performance de apresentação que coloca o foco no artista, mas é indiscutível que o bailão é receptivo a uma lógica totalmente inversa: em certo sentido, o show é do público, sem o qual o bailão simplesmente não *acontece*. Não é à toa que todos os esforços de um bailão são dirigidos ao objetivo último de conquistar o frequentador; esse é um argumento plausível para qualquer empresário do setor cultural que ganha a vida na estrutura capitalista, é claro, contudo convido o leitor a pensar nisso sob a lógica social. Descontados o caminhar duro e digitalizado das horas e o fluxo indiferente de dinheiro eletrônico de um ator para o outro, é graças à dança que todas as relações sociais estabelecidas num bailão ocorrem, mesmo para quem não dança; e isso só ocorre graças ao trabalho de profissionais que dedicam seu tempo ao fazer musical.

Levemente mais animada, a festa seguiu seu fluxo normal quando três sujeitos vestidos de forma extravagante passam pela porta frontal e atravessam o salão em direção ao fundo. Ao ver as calças muito apertadas, sapatos enormes e brilhantes de bico fino, camisas abertas até o meio do peito e chapéus de caubói, Leticia comentou comigo que eles deviam ser da banda que se apresentaria em seguida, o que acabou se confirmando. Do quarteto que compunha os Solteirões do Forró, apenas o guitarrista seguia o estilo sóbrio de Ademir; o tecladista e os dois vocalistas se vestiam como “artistas”, destacando-se dos demais na noite chuvosa de sábado. Antes de eles entrarem em cena, um outro ator importante do Sul Brasil se fez presente em mais uma de suas tradicionais inserções.

Zé Duarte é radialista e leva sua habilidade como comunicador para o seu bailão, onde exerce um papel de protagonismo ao comandar as interações com o público ao longo da noite. Normalmente situado junto ao DJ, Duarte faz diversas inserções ao microfone, passando informações sobre as atrações e mensagens diversas ao público. Sua atuação como uma espécie de animador é algo a se destacar, pois este é um papel que observei também em sítios como O Bailão da Osório<sup>89</sup> e o Degrau Rey Club, ambos com DJs residentes. Nesses dois

---

<sup>88</sup> Ainda que se refira à sua casa de shows como um bailão, Duarte entende que o termo, em essência, se refere a uma concepção diferente da praticada por ele, com ênfase na bandinha: “Quando se fala em bailão, tu imagina assim ‘ah, eu vou lá no Sul Brasil, tem um cara tocando um sax, tocando uma corneta’, porque o bailão em si [...] puxa muito pelo lado da bandinha. Aí tu diz assim ‘ah, mas a música gaúcha, o bailão...’ não. A música gaúcha, se tu pesquisar, o *bailão é a bandinha*, aquela coisa toda, aquela agitação diferenciada, e a música gauchesca, ela é o baile [...] a gente começou a trazer a bailanta e trazer o Expresso da Vanera, a trazer o Portal 4, a trazer essas bandas aí, que são bandas de bailanta, a bailanta que é bem gaúcha” (grifo nosso).

<sup>89</sup> Ver seção 3.1.

locais, o DJ é quem assume as interações, sendo um personagem ativo, com personalidade e que não se rende à invisibilidade. Isso fica ainda mais destacável quando lembramos de locais como *shopping centers* e restaurantes com seus “sons ambiente”. A “música de fundo” desses lugares costuma ser despersonalizada, emitida por equipamentos de som cuidadosamente escondidos e gerenciada pelo algoritmo impessoal de um serviço de *streaming* de áudio. Tal ideia simplesmente não faz sentido nos bailões: embora também executada a partir de fonogramas digitais, a música dos DJs de bailão *deve* ser tocada por *alguém*, ou seja, sua execução exige um agente humano perceptível e identificável no controle. É interessante pensar como a presença marcante dos DJs – e de Duarte, no caso do Sul Brasil – tem a capacidade até mesmo de definir a “personalidade” do estabelecimento, de forma que o bailão das Três Vendas poderia ser identificado como o “bailão do Duarte” e o Degrau, como “o bailão do DJ Pirado”.

Por volta das 2 h da madrugada, os Solteirões do Brasil subiram no palco e deram início à sua jornada, disparando um repertório de certa forma similar ao da dupla que os precedeu. Embora tenham inovado inserindo sucessos da banda Barbarella (um clássico regional) e do Roupa Nova na seção final do show, os Solteirões trabalharam a miríade de ritmos que é comum no Sul Brasil, tais como vaneira, forró, piseiro, arrocha, sertanejo e bandinha. À exceção do último, oriundo da polca europeia, esses ritmos têm em comum o que Carlos Sandroni (2012) descreve como paradigma do *tresillo*, um tipo de célula rítmica de origem africana que é encontrada na música de toda América, tanto nos ritmos citados como na milonga, na bachata, nos primeiros sambas, em algumas vertentes do axé, no maracatu pernambucano e muito mais<sup>90</sup>. Essa célula, também referida pelo nome de “síncope característica”, é organizada sobre um conjunto de 8 pulsações agrupadas em uma configuração 3+3+2, o que faz dela essencialmente contramétrica<sup>91</sup>.

Nesse ponto tomo a liberdade de utilizar a notação musical através de partituras – um recurso que, admito, é pouco acessível mesmo aos músicos, inclusive os músicos de bailão sobre os quais estou escrevendo – para demonstrar graficamente a célula rítmica e suas ocorrências em músicas do repertório mapeado. A Figura 9 contém o *tresillo* conforme

<sup>90</sup> Uma das melhores referências auditivas é o bater de palmas que se costuma ouvir em rodas de capoeira. Trago como exemplo *Lá lauê*, uma das diversas músicas usadas nessas circunstâncias. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=C\\_rYxHraOQg](https://www.youtube.com/watch?v=C_rYxHraOQg). Acesso em: 17 jun. 2025.

<sup>91</sup> Cometricidade e contrametricidade são outros conceitos rítmicos abordados por Sandroni (2012). Considere um compasso binário (de 2 tempos) subdividido em 8 partes (pulsações). Se as acentuações de um ritmo se derem sobre as partes/pulsações ímpares, o ritmo é dito cométrico; em contrário, ele é contramétrico. A acentuação no primeiro tempo ou nas subdivisões ímpares é um apriorismo da tradição musical ocidental, uma “regra” constantemente violada, em especial nas músicas originadas fora da Europa. O *tresillo*, por sua estrutura, necessariamente terá uma acentuação numa parte/pulsação par, o que é mostrado graficamente na Figura 9.

transcrito por Sandroni, enquanto a Figura 10 traz a célula somada a transcrições<sup>92</sup> básicas de levadas de bateria dos ritmos vaneira, forró eletrônico, piseiro e arrocha. As linhas tracejadas verticais em vermelho mostram que sempre há algum elemento rítmico, seja nota ou acentuação, coincidindo com as pulsações do *tresillo*.

Figura 9 - Representação em partitura do paradigma do *tresillo*



Fonte: próprio autor, 2025

Figura 10 - Ocorrência do *tresillo* em ritmos do bailão

The image displays a musical score with four systems, each representing a different rhythm: Vaneira, Forró eletrônico, Piseiro, and Arrocha. Each system consists of a melody line and a drum line. The tempo for each rhythm is indicated: Vaneira (84 bpm), Forró eletrônico (113 bpm), Piseiro (80 bpm), and Arrocha (67 bpm). The time signature for all is 2/4. Vertical red dashed lines are drawn across the score to show the alignment of the tresillo rhythm (three eighth notes) in each style. The first tresillo is aligned with the first measure of each style, and the second is aligned with the third measure. The third tresillo is aligned with the fifth measure of Vaneira, Forró eletrônico, and Piseiro, and with the seventh measure of Arrocha.

Fonte: próprio autor, 2025

Esse é mais um ponto em que o bailão parece replicar, à sua maneira, estruturas que o subjazem; embora a vaneira seja o carro-chefe, como já foi apontado, estabelecimentos desse

<sup>92</sup> Todas as transcrições foram feitas a partir de músicas presentes no ritmário disponível no Apêndice D.

tipo suportam uma musicalidade variada originária de vários outros locais do país e até mesmo do exterior. Relembrando a ideia de “música regional brasileira” trabalhada na contracapa do LP *Bailão do Darcy Silva*, acredito que não seria exagero conjecturarmos sobre uma matriz de música de baile brasileira cuja característica é o apoio no *tresillo*<sup>93</sup>. Dentre tantas características musicais do bailão que eu poderia apontar, não há como deixar de ressaltar a presença absolutamente predominante do *tresillo* nos ritmos praticados em todos os locais que visitei<sup>94</sup>. Em síntese, entendo que essa é uma herança que está entranhada na música brasileira em geral de maneira incalculável. A música do bailão é variada, mas variada dentro de um certo recorte que tem no *tresillo* um importante ponto de referência.

A música do bailão é variada e a adaptabilidade é uma característica basal para os seus artistas, mas é inegável que há fronteiras a serem observadas. Demari ressalta que uma banda deve estabelecer limites, ter “identidade” e saber onde está pisando, pois um trabalho não pode ser adequado a qualquer público. Essa postura evita que sua banda se coloque em situações abertamente desfavoráveis e sofra um desgaste desnecessário, o que pode decorrer em frustração pessoal – “Eu, pra mim, um baile que eu não agrado, eu saio de cara. Eu saio puto da vida que eu não consegui fazer a banda virar”, conclui o gaiteiro. Por sua vez, Duarte comentou sobre a importância do alinhamento das bandas ao perfil sonoro do Sul Brasil e citou uma banda que lá se apresentou em certa oportunidade e pesou a mão em música sertaneja, em especial no que o empresário identificou como modão. De forma polida, ele reconheceu a qualidade do grupo, mas apontou sua inadequação ao Sul Brasil – “O outro show deles foi muito bom. Mas esse aí eles puxaram muito pro modão. E a casa não é modão. A casa é bailão, é bailão”.

O comentário de Duarte me lembra de um outro caso particularmente interessante relacionado a um evento promovido pela casa em fevereiro de 2023 que, por sua

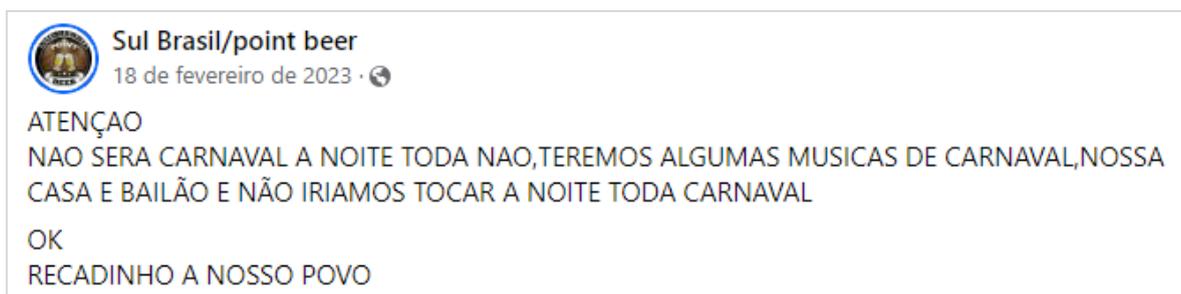
---

<sup>93</sup> Em sua arguição na minha banca de defesa da dissertação, Luis Coelho fez uma reflexão que merece menção especial. O samba que acabou sendo eleito como música “nacional” no início do século XX é baseado no paradigma do Estácio, uma outra célula rítmica de origem afroamericana também descrita por Sandroni (2012); já o *tresillo*, o paradigma antecessor, acabou sendo relegado ao “regional” e sobreviveu em uma série de ritmos, entre eles vários dos descritos ao longo deste trabalho. É com esse domínio que a música de bailão parece estar relacionada, o da “música regional brasileira”, um leque de musicalidades diversas e associadas não apenas por traços formais, mas por laços históricos e políticos, um exemplo nítido da música popular como campo em disputa. Coelho sugeriu ainda que, se o *tresillo* é tão imponente como descrevi, talvez não fosse exagerado reinterpretar o título “nossa casa é bailão” como “nossa casa é *tresillo*”.

<sup>94</sup> Como mencionado na seção 1.4, o paradigma do *tresillo* trabalhado por Sandroni é um exemplo de fluxo cultural transcontinental entre África, Europa e América. Isso demonstra o potencial da música como produtora de conhecimentos científicos que podem ser úteis à outras áreas, perspectiva defendida por Rafael Noleto (2020). O autor suscita os pesquisadores a pensarem a música além dos aspectos técnicos, afirmando que “pensar em Música como ciência é repensar seu potencial epistemológico para realizar a passagem da *música como técnica* para a *música como epistemologia*, questionando os pressupostos hierárquicos da produção do conhecimento interdisciplinar. Assim revelaremos o caráter propriamente científico da Música num movimento epistêmico que visa musicalizar a Ciência” (Noleto, 2020, p. 17, grifos do autor).

representatividade, inspirou o título deste trabalho. Ele reúne o que vim falando aqui sobre a identidade musical do Sul Brasil, sobre o recorte que a casa defende e a partir do qual organiza sua programação e se projeta diante do público. Na festa em questão, realizada durante o Carnaval, a casa se sentiu obrigada a publicar uma nota de esclarecimento na página do estabelecimento no Facebook (Figura 11) para esclarecer aos seus frequentadores que a festa não seria um baile de carnaval em sentido estrito, afinal “nossa casa é bailão” (Sul [...], 2023).

Figura 11 - Postagem do Sul Brasil / Point Beer no Facebook sobre evento no Carnaval



Fonte: Sul Brasil / Point Beer, 2023

Eu considero particularmente fascinante que esse comunicado tenha sido necessário. Pouca coisa demonstraria mais a existência de uma identidade, ou pelo menos a consciência de sua existência, do que essa postagem. O Sul Brasil / Point Beer é um bailão, com as características que descrevi e muitas outras que por algum motivo não foram percebidas ou aqui descritas por mim, e é um bailão orgulhosamente mantido por uma família profundamente envolvida com sua história. É o bailão, descrito desta forma por Duarte: “Então a casa se tornou uma casa-povo. Gostosa de se vir. De dançar. E curtir o nosso tal bailão que chamam. Muitos chamam de bailinho e a gente chama de bailão”.

### **3 “Vem ativar o Modo Bailão”: vivenciando outros bailões**

Como dito anteriormente, o foco principal desta pesquisa se deu sobre o Sul Brasil / Point Beer, porém, uma vez que o termo “bailão”, normalmente usado no singular, parece descrever uma gama de manifestações particulares, penso que é válido apresentar ao leitor outras experiências de bailão para além do bailão do bairro Três Vendas. O presente capítulo traz descrições de quatro experiências em campo, desta vez com uma significativa diferença de abordagem: na seção anterior, cada festa *no* Sul Brasil foi interpretada como uma festa *do* Sul Brasil, todas sendo parte de uma vivência de longo prazo no campo; aqui, trato de eventos de caráter episódico visitados uma única vez, encarados como experiências pontuais e tratados de forma isolada.

Outra observação oportuna diz respeito à natureza dos eventos descritos neste capítulo. Se o Sul Brasil / Point Beer foi visto como um *bailão de fato* por materializar simultaneamente as categorias propostas de bailão-lugar, bailão-evento e bailão-identidade, o mesmo não pode ser dito sobre a maioria das experiências aqui abordadas. À exceção do caso que inaugura a seção, veremos aqui um bailão-lugar que recebeu uma festa de aniversário, um bailão-evento que buscou emular a experiência de bailão por meio da música (acionando, assim, uma bailão-identidade ou bailão-ethos) e um não-bailão que reuniu bandas atreladas ao bailão.

Sem a pretensão de escrever um tratado do tipo *As formas elementares do bailão*, meu intuito aqui é oferecer, através dos breves relatos que se seguirão, um vislumbre de outras experiências para que possamos ampliar nossa visão sobre o fenômeno através da reflexão sobre as eventuais consonâncias e dissonâncias percebidas entre os bailes visitados, que são uma ínfima parte do rol de festividades populares na Pelotas contemporânea. Ficarei satisfeito se, ao fim deste capítulo, o leitor sair convencido da vastidão de possibilidades de performance e sociabilidade acolhidas ou associadas pela palavra que tem movido esta pesquisa.

#### **3.1 Inauguração d’O Bailão da Osório (12/01/2024)**

Era o início do meu segundo ano no mestrado quando descobri, através das redes sociais do Expresso da Vanera, que seria inaugurado um novo bailão em Pelotas. De

propriedade de Paulo Vignolo Vargas e Vagner Azevedo – conhecido no meio musical pela alcunha de Xoxó – o estabelecimento batizado com o sugestivo nome de O Bailão da Osório ficava na rua General Osório, 552, no espaço outrora ocupado pelo Bailão do 35. Testemunhar o surgimento de um bailão e seu posterior desenvolvimento, pensei, era uma oportunidade de ouro que não poderia ser desperdiçada, então na sexta-feira, 12 de janeiro de 2024, rumei até o centro da cidade acompanhado da Letícia para a festa inaugural.

Figura 12 – Cartazes das festas do fim de semana de inauguração d’O Bailão da Osório



Fonte: O Bailão da Osório (2024)

O *line-up*<sup>95</sup> do baile era formado por DJ May (residente no local), Xoxó e Cia. do Baile, Junior Almeida e Danny Ott, além do já citado Expresso da Vanera. A exclusividade de artistas locais da primeira noite chama a atenção quando se observa o rol de atrações da noite seguinte, que incluía, além de Xoxó e DJ May, a banda Balada Vip, vinda “diretamente de

<sup>95</sup> Lista de artistas escalados para um determinado evento.

Porto Alegre-RS”. Se o que discuti anteriormente tem algum sentido<sup>96</sup>, a casa provavelmente estava apostando suas fichas na noite de sábado. Mas voltemos à noite de sexta, a primeira d’O Bailão e foco deste tópico.

Como descobri posteriormente, a divulgação das festas vinha sendo feita nas redes sociais desde meados de dezembro, tanto pelos perfis do estabelecimento no Facebook e Instagram como nos perfis de alguns dos artistas escalados. Outra importante ferramenta de comunicação foi o WhatsApp, onde foi criado um grupo de clientes para facilitar a divulgação de eventos e promoções. Também pelo aplicativo de mensagens se deu a comercialização de ingressos antecipados, vendidos por R\$ 10 via Pix e disponíveis até às 18h da data do evento. Segundo publicação da casa em um *story*<sup>97</sup> do Instagram, na tarde de sexta a marca de 300 entradas vendidas já havia sido ultrapassada. Chama a atenção que a distinção do preço do ingresso em função do gênero do cliente, comum no Sul Brasil / Point Beer e em outros tantos eventos da região, não tenha sido praticada na venda antecipada. Para a noite de sábado houve uma alteração na política de venda de antecipados que previa uma lista que garantia acesso grátis e uma caipirinha<sup>98</sup> às mulheres que chegassem até à 1h. Já o preço unitário comum de R\$ 10 foi mantido até às 0h30, mesmo para ingressos comprados no local.

A festa tinha início marcado para às 21h, e, partindo do pressuposto que eventos assim sempre atrasam, saímos de casa mais tarde e chegamos ao local apenas às 21h45. Após aguardarmos em uma pequena fila, compramos os ingressos no *hall* de entrada do bailão, uma diminuta antessala de cerca de 2m por 5m, pagando R\$ 35 com cartão de débito à atendente que ficava atrás de uma bancada móvel. Logo em seguida passamos pelo segurança, que, assim como a responsável pelos ingressos, estava de bom humor e nos atendeu muito bem. Fui revistado de maneira superficial com toques sutis nas laterais do corpo, enquanto a Letícia não teve nem mesmo sua bolsa revisada, mesmo a tendo oferecido ao segurança. Acessamos o salão após passarmos por um corredor estreito com portas pivotantes similar ao do Sul Brasil e nos deparamos com um ambiente bem esvaziado, com não mais do que 30 pessoas. Mesmo atrasados, era claro que havíamos chegado cedo demais. O público se encontrava distribuído pelas duas áreas do lugar, cada uma ocupando cerca de metade do espaço que tinha aproximadamente de 30m de profundidade. Tais seções eram separadas transversalmente por uma parede com largas aberturas, sendo a seção anterior, contígua ao *hall* de entrada,

---

<sup>96</sup> Ver seção 2.2, “Noites especiais”.

<sup>97</sup> Tipo específico de publicação que fica disponível pelo período de 24 horas.

<sup>98</sup> Coquetel alcoólico feito tradicionalmente com cachaça, açúcar, limão e gelo.

ligeiramente mais estreita que a seção posterior, com medidas aproximadas de 6m e 8m de largura, respectivamente.

Um aspecto interessante d'O Bailão da Osório é que o espaço era organizado exatamente ao contrário do Sul Brasil: o cliente que ingressasse no local pela porta da frente enxergaria o palco no lado oposto do recinto. O espaço de certa forma orientava o frequentador e seu olhar, direcionando-o ao ponto mais importante que está logo adiante, bastando seguir o fluxo para alcançá-lo. Era como cruzar a porta frontal de uma catedral e vislumbrar o altar ao fundo. É um paralelo que parece exagerado, mas considero válido, afinal o que é um palco, senão o altar de uma celebração cuja razão de ser é a música?

De fato, era na seção posterior salão que se encontravam as peças que, a julgar pelas estruturas diferenciadas que as comportavam, eram as mais importantes do estabelecimento. À esquerda, havia um espaço elevado e protegido por um gradil que foi ocupado pelo DJ da noite, enquanto ao fundo ficava um palco também elevado destinado às atrações vindouras. No canto e entre essas duas construções, ficavam as entradas para os banheiros masculino e feminino. No flanco direito dessa seção havia um grande tecido preto que delimitava o espaço disponível ao público, ocultando o que acredito ser uma outra edificação que, em conjunto com o salão principal, formava uma grande estrutura em L com saída para a Rua Tiradentes<sup>99</sup>. A festa decerto não ficaria contida nesse setor do bailão, mas definitivamente esse era o ponto a partir do qual o festejar irradiaria.

Nos ficou claro que o prédio d'O Bailão da Osório já havia sido ocupado anteriormente por outros estabelecimentos. A decoração, os móveis e o piso estavam visivelmente desgastados, o que indica que a estrutura pré-existente foi integralmente aproveitada. Alguns espelhos decoravam a parede da direita, bem como algumas luzes de ambiência que, ao contrário dos demais itens do local, aparentavam ser recém instaladas. Bancos com assento de madeira<sup>100</sup> fixos junto às paredes ocupavam as laterais do espaço, que também continha algumas pequenas mesas com tampo de madeira e base de metal parafusadas no chão revestido com piso frio. Já o centro do ambiente, contudo, continha um tablado de madeira, de modo que o prédio comunicava claramente a que propósito cada área se destinava: há o lugar para ficar parado, e há o lugar de dançar. O mau estado de

---

<sup>99</sup> Creio que o prédio abrigou, entre 2022 e 2023, o Magnâmicos Bailão e Danceteria, cuja entrada se dava pela rua Tiradentes, 2844.

<sup>100</sup> Algo digno de nota observado pela Letícia foi a presença de cascas de arroz sobre os bancos. Ela conjecturou sobre a possibilidade de isso se dever a algum tipo de simpatia para atrair sorte ao empreendimento, até mesmo porque não havia qualquer motivo lógico para os grãos estarem ali. Cerca de duas horas depois, ela também observou uma senhora idosa removendo as cascas com seu casaco para se sentar. Estaria ela apenas limpando o assento ou, quem sabe, afastando o material utilizado para essa suposta simpatia para se distanciar da “magia” envolvida?

conservação do tablado, contudo, não ajudava em seu fim, de maneira que uma pessoa usando sapatos de salto teria que driblar as frestas e desníveis do piso. Mesmo a Letícia, com suas botinas de solado largo e tratorado, enfrentou dificuldades quando eventualmente nos aventuramos na pista de dança.

O fato é que demoramos um bom tempo para dançar e, assim como várias outras pessoas, ficamos na seção anterior d'O Bailão. Ali ficava a copa, na qual comprei garrafas de água de 500ml e um refrigerante em lata por R\$ 5, cada. Não notei a existência de algum cartaz expondo os preços e o balcão de atendimento era feito com uma tábua de madeira e parecia improvisado. As funcionárias do setor, todas mulheres, tinham funções diferenciadas, sendo umas responsáveis por receber pagamentos e outras, entre as quais uma gestante que usava chinelos de dedo, por entregar produtos. Como mencionei, graças ao baixo público do momento não havia filas na copa e conseguimos matar a sede com tranquilidade sentados nos bancos. Assim como nós, as outras pessoas também presentes na seção anterior permaneciam serenas, próximas às paredes, evitando o tablado central. A festa havia começado, mas ainda não para nós.

Se uma multidão de certa forma garante anonimato aos indivíduos que a compõem, a escassez de pessoas tem o efeito oposto – cada um se torna mais visível, um alvo móvel destacado na paisagem estática. Então da mesma forma que os poucos presentes no local àquela altura da noite receberam minha atenção, Letícia e eu nos tornamos alvo de olhares curiosos que aparentemente tentavam decifrar o que nós éramos<sup>101</sup>. Minha impressão é que éramos vistos como algo *fora de lugar*. Seria meu corte de cabelo estilo moicano, nossos trajes ou alguma característica física? Ou será que, superestimando nossa importância e refletindo no outro a minha própria necessidade de analisar e classificar o entorno, pensei estar sendo avaliado e deduzi o julgamento alheio com base na minha autopercepção como um ente exógeno àquele ambiente? Seja qual for a resposta, o caso põe em pauta os sistemas classificatórios que balizam relações de adequação e inadequação, normalidade e anormalidade. É na ocorrência de uma anomalia, ou simplesmente na ideia de que há uma ordem passível de contravenção, que esse sistema se faz notadamente visível – afinal, como escreveu Mary Douglas (2014 [1966]) em seu trabalho clássico que discute as noções de ordenação e impureza peculiares a cada cultura, “onde há sujeira, há sistema”. O que poderia ter feito de nós estranhos àquele ninho?

---

<sup>101</sup> “É porque toda antropologia é antropologia da antropologia dos outros”, escreveu Augé (2012 [1992]). É interessante pensar sobre como a alteridade é construída em todos os pólos de uma relação.

Havia uma característica geral do público que era evidente e na qual definitivamente não estávamos enquadrados: a faixa etária. Então com 31 e 39 anos, aparentávamos ser bem mais jovens que o pessoal que também havia chegado cedo ao local, principalmente em comparação com os que estavam na seção posterior do prédio. Se a festa ainda não havia começado pra nós, como mencionei há pouco, ela certamente estava em pleno andamento para as várias pessoas de idade mais avançada que alternavam danças no tablado e descanso nos bancos laterais. O DJ da casa, cujas intervenções ao microfone eram bastante frequentes<sup>102</sup>, chegou a anunciar algumas vezes a presença do grupo de idosos Brilho do Sol, mostrando que pelo menos parte do público pertencia a uma rede de sociabilidade organizada e formalizada. Todavia, seria um equívoco julgar que O Bailão da Osório era um espaço dedicado exclusivamente a bailes para a terceira idade, pois era possível que estivéssemos diante de um caso onde a festa muda de caráter com o passar do tempo. Isso é corriqueiro nos bailes de domingo do Super Kzão, por exemplo, no qual as festas se iniciam no turno da tarde para um público mais velho que vai sendo gradualmente substituído por um público mais jovem conforme as horas avançam. Essa dinâmica também define as atrações musicais escaladas ou, no caso de uma atração única, o repertório trabalhado, sempre pensados de acordo com a faixa etária predominante em cada faixa de horário.

Em certo momento, Leticia e eu decidimos sair da festa por um tempo e ver o que havia no entorno. Era sexta e o centro da cidade estava movimentado, com lojas de bebidas e lancherias móveis em funcionamento aguardando a clientela noturna. Foi na rua que vimos pela primeira vez Vargas, o proprietário do estabelecimento, que circulava de um lado para outro com semblante preocupado, aparentando estar resolvendo problemas operacionais do local. Em seguida, um pequeno grupo de amigos na casa dos 20 e poucos anos nos interpelou e, procurando um lugar para se divertir, perguntou como estava O Bailão da Osório. Um casal do grupo mencionou que iriam sair mesmo tendo que trabalhar no dia seguinte, o que tornava a escolha do lugar uma tarefa importante pois esse esforço tinha que valer a pena, afinal. Nosso relato não foi muito encorajador e, deixando o grupo, caminhamos umas quadras até o Degrau Rey Club<sup>103</sup>, casa noturna próxima por onde o grupo também havia passado. Um tempo depois, retornamos para O Bailão a fim de apreciar mais um pouco da festa, que agora possuía um público maior (e mais jovem).

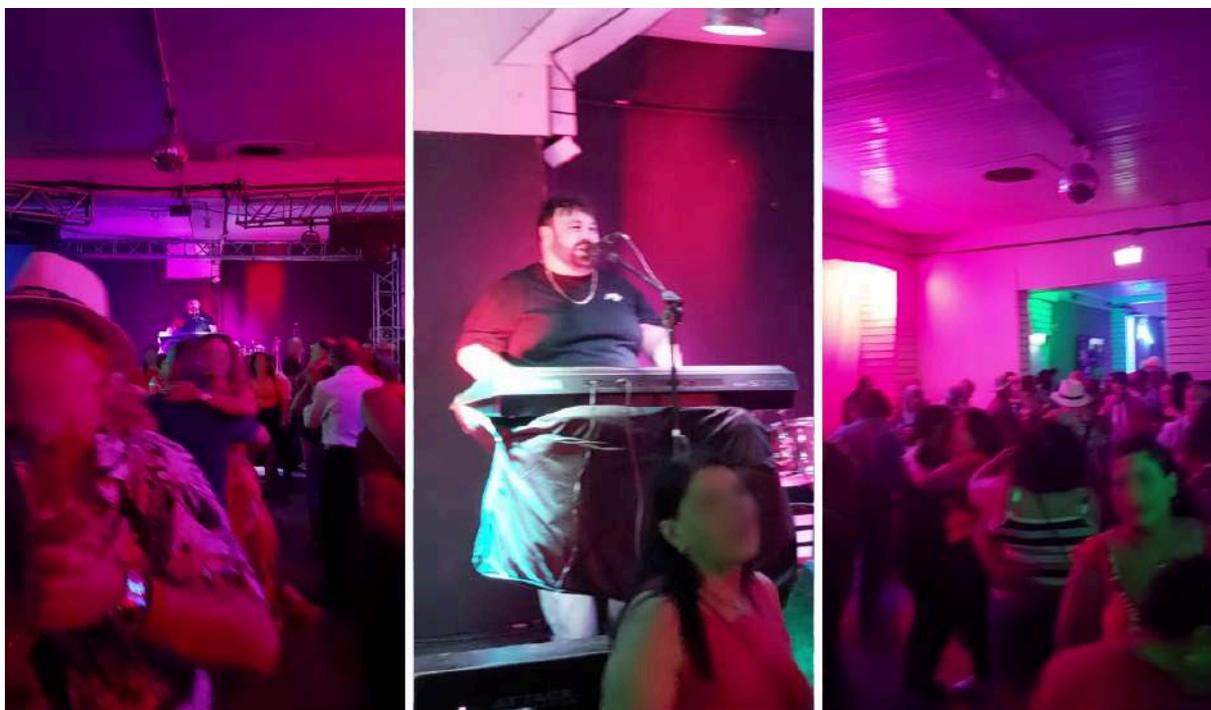
---

<sup>102</sup> Mais um exemplo da performance destacada do DJ (ver seção 2.5)

<sup>103</sup> O Degrau Rey Club é uma casa noturna do centro de Pelotas fundada em março de 2000. Localizada na rua Padre Anchieta, 1490, é uma edificação com cerca de 700 m<sup>2</sup> dividida em dois ambientes. Tem como uma de suas marcas o DJ Pirado, alcunha pela qual atende o artista Edmilson Machado, personagem indissociável do estabelecimento no qual é residente há muitos anos (24 anos [...], c2025; Feijó, 2020).

Em nosso retorno, o bom humor e tranquilidade exibidos inicialmente pela recepcionista e pelo segurança já tinham arrefecido. Diante do grande fluxo de pessoas, eles agora pareciam concentrados em suas funções, mas ainda assim lembraram de nós e permitiram nossa passagem sem problemas. No curto intervalo em que estivemos fora, a seção posterior lotou e a anterior se encontrava bem mais cheia. Às 23h, notei a chegada de um técnico de som que indicava que o palco logo receberia a primeira atração da noite. Com nome que sugere um grupo, Xoxó e Cia do Baile é na verdade o trabalho solo de teclado e voz do artista. Assessorado por sua companheira, que passou boa parte do show em cima do palco fazendo registros em vídeo com um telefone celular, Xoxó destilou um repertório variado que misturava música sertaneja, música gaúcha, forró entre outros gêneros musicais considerados apropriados para danças de par enlaçado, uma concepção que é próxima à do Sul Brasil. A julgar pelos movimentos das mãos de Xoxó, fiquei com a impressão de que as canções aparentavam ser executadas sobre bases pré-gravadas armazenadas no teclado que eram acionadas livremente pelo artista enquanto emendava uma música após a outra com pouquíssimos intervalos – o bailão não pode parar.

Figura 13 – Xoxó e sua companhia no baile



Fonte: próprio autor (2024)

Como ocorre no Sul Brasil e em todos os outros bailões que visitei durante o trabalho de campo, havia gente pilchada n'O Bailão da Osório. Um sujeito em particular, na faixa dos 60 anos e acompanhado de sua esposa, chamou minha atenção pela reação efusiva diante de

um chamamé que Xoxó começou a tocar em determinado momento. Feliz com a execução da música, o homem, que segundos antes estava sério e parado na borda da pista, se apressou em dançar com sua companheira ostentando um sorriso largo no rosto. Todavia sua animação não pode ser confundida com surpresa, pois, como ficará evidente no decorrer deste trabalho, a música gaúcha parece intimamente vinculada com o bailão local – ou pelo menos com uma de suas encarnações. Uma pessoa que acessa esse tipo de festividade com vestimentas tradicionalistas provavelmente espera ouvir peças do cancionero regional, ainda que dentro de um cardápio musical que contempla vários outros gêneros musicais.

Estava presente também um casal claramente instruído em danças de salão, o que ficou evidente por sua postura e movimentos bem coordenados que se sobressaíam entre os demais. Outro item que me passou despercebido mas que não escapou aos olhos da Leticia foi a roupa da mulher, um vestido azul e verde de comprimento relativamente longo feito de um tecido que, esvoaçante, reagia aos movimentos do casal como se dançasse junto a eles. Minha companheira destacou que o vestido parecia confortável, apresentando como contraponto as roupas justas utilizadas pela maioria das outras mulheres no local. Usando peças com brilho das quais talvez não lançassem mão em um dia comum de trabalho, elas comunicavam sua compreensão da festa como um evento extraordinário através dos trajes. Até mesmo a Leticia, fazendo jus ao seu imaginário relacionado aos bailões, foi com uma blusa brilhante da qual eu não recordava a existência.

Já os homens idosos do início da festa usavam roupas como as que meu pai utiliza para ir ao centro da cidade: sapatos, calças e camisas sociais devidamente colocadas por dentro das calças. Roupas discretas porém em bom estado, dignas de alguém que eu consideraria “arrumado”. Havia exceções, é claro, como um senhor que chegou mais tarde e vestia uma chamativa camisa estampada, calça *jeans*, chapéu e uma bolsa pendurada no ombro. Desacompanhado e bem disposto, dedicou boa parte de seu tempo buscando um par para dançar entre as mulheres sem companhia masculina na seção anterior do salão. Homens mais jovens em geral apresentavam maior variedade de estilos, de forma que não é possível identificar um padrão. Entre os pilchados, havia os que usavam bombachas largas, como o homem de 60 anos cuja animação era condicionada pelo repertório, e os que usavam bombachas justas, estilo não raro adotado por homens jovens que configura um estilo que alguns amigos de Pedro Osório poderiam classificar jocosamente como “gauchinho de apartamento”. Eis um exemplo de como um item “tradicional”, tido por muitos como ancestral e imutável, é tão sujeito ao transcorrer do tempo quanto qualquer outro bem cultural.

O aumento de público fez da pista de dança da seção posterior um espaço concorrido. A temperatura do ambiente estava alta e os pares, se movendo de forma acidentada no sentido anti-horário, dificultavam o trânsito pelo local. Antes populado por idosos, a área era agora ocupada por homens e mulheres de todas as faixas etárias, em uma configuração similar à do Sul Brasil nas sextas-feiras. Já a seção anterior cumpria o papel de “antefesta”, servindo como ponto de parada para os recém chegados e para alguns poucos pares efêmeros que seguiam seus rumos separadamente após compartilharem seu dançar um com o outro pelo tempo de uma canção.

Infelizmente nos despedimos do baile cedo, antes mesmo do fim do show de Xoxó e do início das demais atrações da noite. Aquela noite sem dúvida seria um sucesso e saí com a impressão de que a casa teria um futuro promissor. Minha previsão, porém, não se comprovou com o tempo: o Bailão da Osório encerrou suas atividades com um último baile em 8 de fevereiro de 2024, pouco menos de um mês após sua inauguração. Após o fechamento, o local voltou a funcionar com o nome Bailão 35, oferecendo bailes esporádicos aos domingos à tarde voltados ao público de terceira idade.

### **3.2 Aniversário do Mariana Eufrásia (Super Kzão, 19/04/2024)**

Era 10 de março de 2024 quando recebi via WhatsApp uma mensagem da Letícia que dizia “Semana que vem vou num jantar lá no Kzão dos 100 anos da escola Mariana Eufrásia. É espaço de festa, mas né, jantar de escola”. Era uma ocasião distinta, como se vê: a Escola Municipal de Ensino Fundamental Mariana Eufrásia, localizada na Av. Duque de Caxias, 900, no bairro Fragata, finalmente alcançava o centenário de sua fundação. Inaugurada às 9h do dia 21 de abril de 1924, a escola foi batizada em homenagem a Mariana Eufrásia da Silveira (1732-1822), proprietária de terrenos que foram doados por seus herdeiros ao município de Pelotas em 1928, sobre os quais estão assentados hoje locais como a Praça Coronel Pedro Osório, Prefeitura Municipal, Bibliotheca Pública Pelotense e Santa Casa de Misericórdia (Bastos, 2013; Oliveira, 2007). Minha esposa havia sido aluna do Mariana e minha sogra Vera Neugebauer é professora da instituição, então a data era especialmente importante para minha família. Assim, fiquei feliz ao ser convidado para acompanhá-las no jantar comemorativo.

Marcado para 19 de abril, uma sexta-feira, o jantar seria em um outro estabelecimento tradicional do Fragata: o Super Kzão, bailão situado na Av. Duque de Caxias, 668, a apenas 850 m da escola. O local, no entanto, tem uma ligação com o lazer que antecede em décadas o seu funcionamento como casa noturna. Segundo Gisele Rocha (2006), em 6 de julho de 1949 foi inaugurado naquele terreno o Cine Fragata, um cinema popularmente conhecido como

Barracão em virtude de sua construção em madeira (apenas a fachada era de alvenaria). Em um episódio que ficou marcado na memória de moradores do bairro que frequentavam o local, o Barracão veio abaixo no Natal de 1953 devido à ocorrência de um forte temporal. Um novo e robusto prédio em alvenaria, com cerca de 950 m<sup>2</sup>, foi então construído e o cinema reabriu suas portas ao público em 31 de março de 1957, mantendo-se em funcionamento até 1984, quando encerrou suas atividades como sala de projeção<sup>104</sup>. Após alguns meses, o prédio foi alugado a Manoel Martins e, em julho de 1985, o Casa Grande entrou em operação. O locatário acabou se tornando proprietário do imóvel no final do ano de inauguração e permaneceu no comando do bailão até 2003, quando decidiu se afastar da administração por problemas de saúde. Auxiliadas por antigos funcionários, as mulheres da família mantiveram o negócio por mais algum tempo, mas a necessidade de maior atenção à saúde de Martins fez com que também abandonassem a função e alugassem o ponto. Uma nova gerência ávida por inovações assumiu o local mirando no rejuvenescimento do público frequentador. A alteração no perfil do Casa Grande desagradou os interlocutores entrevistados por Rocha (2006), que viram a mudança como uma descaracterização do local onde exerceram parte importante de sua sociabilidade ao longo dos anos. Essa etapa da casa culminou em uma operação deflagrada no começo da madrugada de 10 de junho de 2006 que envolveu servidores do Ministério Público, Conselho Tutelar, Corpo de Bombeiros, Vigilância Sanitária e polícias militar, federal e civil. Munidos de um mandado expedido a partir de denúncias, os agentes do poder público empreenderam uma *blitz* no bailão que resultou na identificação de menores de idade sob efeito de álcool e na prisão em flagrante dos responsáveis pela casa e pelo evento da noite. O alvará de funcionamento do Casa Grande veio a ser suspenso em 24 de julho do mesmo ano. Como desejado pela família, o bailão eventualmente voltou para o controle de Martins, que administra o local até hoje e é uma figura frequente no *hall* de entrada da casa noturna em suas noites de funcionamento. É nessa retomada que a casa é rebatizada Super Kzão, segundo John Heine e Giuliano Cardoso, uma estratégia que visava desassociá-la do estigma adquirido quando a mesma estava sob a gerência anterior.

A verdade é que muito tempo passou desde minha última visita ao Kzão em 29 de julho de 2023. Nessa oportunidade, minha banda integrou o *line-up* de um evento chamado *Fest 80*, um dos bailes com temáticas *flashback* realizados mensalmente pelo bailão e que se encontraria no que chamei anteriormente de bailão de discoteca. Conosco estavam a discoteca

---

<sup>104</sup> O Cine Fragata é um dos símbolos da era de ouro da sétima arte em Pelotas. Segundo Helena Prates (2014), a cidade chegou a contar com 30 salas de exibição, muitas delas localizadas em bairros. Em 2025, o município conta com apenas dois cinemas comerciais em funcionamento, totalizando 9 salas.

Super Aquarius e os DJs Heber Silveira e Larroque, presenças que denunciam uma modalidade de festa até então inédita neste trabalho na qual as atrações principais não são bandas ao vivo, mas discotecas, de modo que o chamariz desse tipo de evento são empresas de sonorização como a Super Aquarius. Tenho motivos para acreditar que esse tipo de festa era bem popular nas décadas de 1980 e 1990, quando estabelecimentos como o Estrela Gaúcha e o Rock'Star, ambos no Fragata, viveram seu esplendor ao som de discotecas como Fleshdance, Mundial Stereo, Apollo Som, Amplitape e Apocalipse.

Desta vez, contudo, o Kzão não seria ocupado por discotecas ou DJs e tampouco por um público interessado em balançar seus corpos numa comunhão estimulada pelo som intenso. Era um jantar de escola, como Letícia definiu, provavelmente bem diferente dos eventos que eu havia vivenciado no Kzão até então, e talvez por isso o local não tenha sido a primeira opção dos organizadores, que inicialmente sondaram o CTG Thomaz Luiz Osório, localizado bem próximo à escola. Contudo, o valor cobrado pelo aluguel e limpeza do CTG não cabia no orçamento disponível, então o Kzão foi procurado e oferecido por Martins sem custo, com som incluso e sem hora para terminar; a única contrapartida era que o jantar e as bebidas deveriam ser adquiridos da casa. Era um negócio mais vantajoso para os organizadores, e dessa forma o salão de baile virou um salão de jantar. A decoração e o jantar foram bancados com a venda de ingressos, que custavam R\$ 40 por pessoa. Esse valor dava direito à alimentação, um *buffet* que incluía carne de frango e salsichão assados, arroz, salada entre outros; bebidas em geral seriam vendidas separadamente nas copas do Kzão.

Considerando a singularidade do evento, fiz um *upgrade* na minha indumentária básica, adicionando uma camisa social preta ao tênis e calça jeans de praxe. Chegamos ao local por volta das 20h e nos deparamos com uma faixa que anunciava o evento da noite (Figura 14), acessível apenas aos que haviam comprado ingressos antecipados. Cruzamos pela porta sem passarmos por revista ou pelo detector de metais do tipo portal ao qual os frequentadores são submetidos em noites regulares – a ocasião dispensava segurança ostensiva, como se vê. Em virtude da estrutura reaproveitada do cinema que ali um dia funcionou, entrar no Kzão nos permite viajar para tempos idos e imaginar quanta vida passou por aquele lugar. Quase 70 anos após sua construção, o local ainda ostenta o mesmo *hall* de entrada com banheiros localizados nas laterais (feminino à esquerda, masculino à direita), a antiga bilheteria e as duas portas duplas vermelhas que dão acesso ao que outrora foi a sala de exibição. O salão é grande (Figura 8), com talvez uns 30 m de profundidade e 20 de largura, e o piso que um dia sustentou cadeiras de cinema hoje é uma superfície de concreto liso. Junto à parede que separa o *hall* de entrada do salão, fica a mesa de som normalmente controlada por

Elton Iacks Prestes, o técnico de som da casa. No extremo oposto, onde antes ficava a tela de cinema, jaz o palco munido de um *backline*<sup>105</sup> completo. Nas duas laterais do palco há copas com refrigeradores em cujas portas estão fixadas tabelas de preços de produtos disponíveis escritas à mão. Em consonância com o porte do salão, há caixas de som, canhões de luz e globos espelhados distribuídos em vários pontos do ambiente. Nas noites regulares de festa, a área central em frente ao palco serve como pista de dança enquanto as laterais são reservadas à circulação do público e às mesas de plástico, que ficam rentes às paredes. Para o jantar, todavia, essa organização teve que ser adaptada: as mesas foram redistribuídas nas laterais; à esquerda da entrada do salão, foram instalados brinquedos infantis; no centro, mas ainda na metade anterior do salão, ficou o *buffet* térmico do tipo carro; no fundo à direita, próximo ao palco, foi colocado um banner alusivo ao aniversário a ser usado como pano de fundo para registros fotográficos no evento.

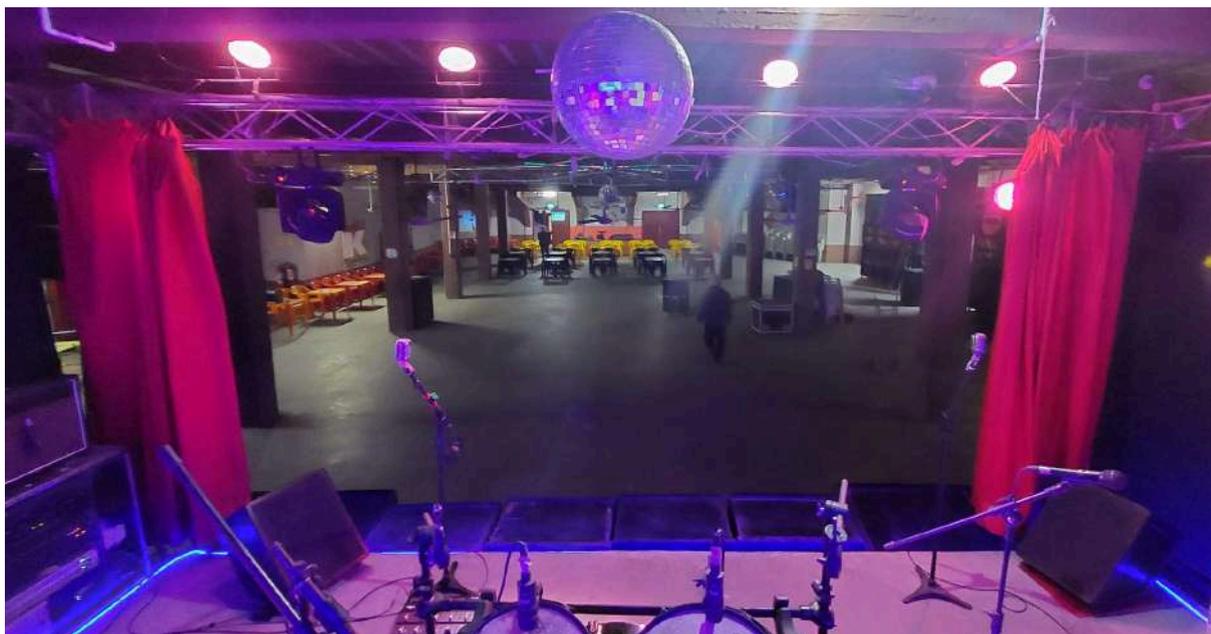
Figura 14 – Faixa do Mariana Eufrásia na frente do Super Kzão



Fonte: próprio autor (2024)

<sup>105</sup> Sistema de som utilizado no palco para dar suporte à apresentação dos artistas. Integram o *backline* instrumentos musicais em geral, amplificadores, monitores de retorno, microfones, pedestais etc.

Figura 15 – Visão do salão do Super Kzão a partir do palco



Fonte: próprio autor (2023)

Nos acomodamos junto ao casal Celso Henrique Vieira e Daniëlle de Andrade. Celso é meu colega de trabalho no Ifsul, que, ao saber da ocorrência do jantar enquanto conversávamos, manifestou imediatamente sua vontade de ir por ter sido aluno da instituição, uma informação que veio acompanhada de inúmeras histórias sobre sua criação no Fragata. Vieram à tona seu local de moradia, os trajetos que fazia até a escola, os grandes eventos de sua vida até a despedida do bairro... É interessante como a simples menção à escola mobilizou uma série de memórias em Celso, reavivando nele o senso de pertencimento ao Fragata, parte importante de sua identidade. Da mesma forma, vejo um brilho semelhante no olhar da Leticia quando ela compartilha comigo suas histórias da infância passada no bairro, narrativas que trazem à vida personagens e sentimentos que necessariamente estão ancorados naquele lugar.

Além da organização interna do salão, outros sinais denunciavam a diferença entre o jantar de escola em que estávamos e uma festa do calendário regular do Kzão. Além da dispensa da revista mencionada anteriormente, notei que o público, aparentemente de classe média, era predominantemente branco com média de idade superior a 40 anos, formado em sua maioria por famílias de funcionários e ex-alunos, ou seja, pessoas que possuíam algum grau de ligação com a escola. Ao garantir entretenimento para as crianças, a área de brinquedos presenteou os pais com um pouco de liberdade para aproveitarem a celebração<sup>106</sup>.

<sup>106</sup> Há dois bares onde me apresento com regularidade que possuem áreas destinadas a crianças, o que torna esses locais especialmente atrativos para os pais. Não observei espaços similares nos bailões visitados durante a

Já a música ambiente em baixo volume ficou soterrada pelo vozerio dos velhos conhecidos que ali tiveram a oportunidade de um reencontro passageiro. A Letícia, por exemplo, pôde trocar algumas palavras com Mary, uma professora de História que marcou sua trajetória acadêmica. É simbólico que eu esteja escrevendo sobre essa tocante reunião em uma dissertação de Antropologia, ciência na qual me aventurei graças à Letícia, que talvez não tivesse enveredado pelas ciências humanas se não tivesse se sentido estimulada pela profª Mary décadas atrás na escola que agora tomava o bailão por uma noite.

A certa altura da noite teve início a movimentação dos responsáveis pelo *buffet*, entre os quais estava Prestes, o técnico de som, desta vez responsável por abastecer as cubas de inox. Não me havia passado pela cabeça que, sendo a alimentação responsabilidade do Kzão, os funcionários seriam alocados em postos apropriados para a finalidade da ocasião, por essa razão fiquei surpreso ao ver Prestes de avental transitando da cozinha para o *buffet* uniformizado e transportando comida. Sem um aviso que eu tenha percebido, os presentes fizeram uma fila em sentido anti-horário – coincidentemente o mesmo das pistas de dança – a partir do buffet. Letícia e eu fomos para a fila somente após vários minutos e jantamos em companhia do casal de amigos que generosamente compartilhou sua mesa conosco.

Houve tempo suficiente para que todos comessem sem pressa e fosse realizado o sorteio de brindes em frente ao palco, porém o fim da festa se anunciava. Os garçons começaram a recolher a louça das mesas e a equipe responsável pelos brinquedos infantis os desmontou. Prestes, agora liberado das funções gastronômicas, voltou para a mesa de som para trabalhar na última atividade programada para o evento, a apresentação da dupla Dani e Dena. Aposto que o repertório de clássicos do samba e da MPB destilado pelas artistas que certamente teria animado outro (ou quem sabe até o mesmo) público em uma ocasião diferente, mas aqui a seleção musical serviu como uma distinta trilha sonora para que os velhos conhecidos se despedissem e retornassem aos seus lares. Em uma situação que remete à minha interpretação sobre o papel feminino na pista do Sul Brasil<sup>107</sup>, algumas poucas mulheres se arriscaram a dançar em frente ao palco, entretanto o baile não “virou”; o jantar de escola, categoria que a Letícia me fez perceber, parecia ter como grande propósito a reconstrução de memórias e identidades por meio dos reencontros entre pessoas interligadas pelo Mariana em algum momento de suas vidas. Uma noite de conversas, abraços, refeições compartilhadas... e música, pois uma celebração parece precisar dessa arte ainda que ela não

---

pesquisa, de maneira que esses locais não se apresentam como próprios para o público infantil. A exceção foi o baile no Clube Souza, abordado na seção 3.4.

<sup>107</sup> Ver seção 2.5.

seja a protagonista. A Emef Mariana Eufrásia enfim alcançou seu centenário de existência e, por uma noite, o bailão deixou de ser um lugar para dançar.

### 3.3 1º Bailão do Ano (De Rose, 4/01/2025)

2025 mal havia começado e Pelotas já estava repleta de eventos. Era 4 de janeiro, o primeiro sábado do ano, e eu havia acabado de tocar com minha banda em uma festa de casamento quando Letícia me apanhou por volta da meia-noite para irmos até o De Rose, estabelecimento que se apresenta no Instagram como “o bar da Praia do Laranjal”, bairro da zona leste de Pelotas. A casa estava abrindo a agenda de 2025 com o *1º bailão do ano*, evento que tinha como atrações o cantor sertanejo Felipe Barreto e o Grupo Querência, conjunto pelotense fundado em 1982 especializado em música gaúcha (Grupo [...], c2021).

Figura 16 – Cartaz do 1º Bailão do ano no De Rose



Fonte: Grupo Querência, 2025

Embora atuante há vários anos no cenário musical da cidade, eu desconhecia o local, e descobri sua existência poucos dias antes do evento através de uma publicação de divulgação no Instagram (Grupo Querência, 2025). Entendo que tal desconhecimento é sintomático da

segmentação do mercado: certos locais parecem endereçados a certos tipos de festa e, logo, a determinados grupos de profissionais. Meu conhecimento sobre casas noturnas é determinado pela minha experiência, de forma que a probabilidade de eu estar a par de um estabelecimento aumenta caso as fatias de mercado atendidas por ele enquanto local e por mim enquanto músico sejam coincidentes. Essas pretensas áreas de atuação não podem ser tomadas como domínios concretos, isolados ou estanques, é claro: temos visto ao longo deste trabalho atores que promovem interseções entre diferentes domínios, como o Expresso da Vanera e sua atuação em bailões e em CTGs. Porém, ler o mercado local de bens culturais sob essa lógica compartimentada pode ser útil para a apreensão do fenômeno estudado, pois auxilia no mapeamento das possíveis redes que articulam os envolvidos e na identificação de cruzamentos entre diferentes segmentos através do fluxo de indivíduos.

Comprei os ingressos na tarde de sábado após pedir informações no WhatsApp indicado nas postagens de divulgação. Quem me atendeu foi Gabriel Cabrera, responsável pelo local, e foi a ele que paguei R\$ 25 por cada entrada via Pix. Eu não o conhecia, portanto fiquei surpreso quando chegamos ao De Rose por volta das 0h20 e fomos por ele recebidos nominalmente na frente do estabelecimento: “Vocês são Wagner e Letícia?”, perguntou. Não nos foi exigido documento de identificação ou comprovante de pagamento e fomos imediatamente direcionados por ele para o interior do bar. O ambiente era bem diferente do que encontramos nos lugares descritos até aqui, pois tudo no De Rose parecia novo e, mais importante, planejado para sua finalidade como bar<sup>108</sup>. Sem sinais aparentes de desgaste pelo tempo ou pela falta de manutenção, a edificação pintada em tons de cinza era afim aos bares e salões voltados às classes média e alta nos quais estou acostumado a tocar, o que contrastava com a estrutura d’O Bailão da Osório.

Localizado na Av. Rio Grande do Sul, 790, na esquina com a rua São Gabriel, o prédio onde funciona o De Rose tem cerca de 10 m de largura, 20 m de profundidade e a altura de uma construção de 2 andares. Acessível por uma escada localizada ao fundo, no lado direito, o segundo piso é na verdade um mezanino contíguo às paredes externas do prédio que possui um vão central de aproximadamente 5 m por 7 m que permite que os clientes que lá estão assistam às atrações posicionadas no térreo. A entrada no De Rose é pela parte frontal e logo após a porta há uma parede que impede a visão direta ao interior do estabelecimento por quem passa pela rua. Uma vez cruzada a porta, o frequentador deve dobrar à direita e depois à

---

<sup>108</sup> Os registros em foto e vídeo da casa disponíveis nas redes do estabelecimento e as imagens do aplicativo Google Maps indicam que o local passou por uma reforma robusta em algum momento entre maio e setembro de 2024, quando foi reaberto com a forma atual.

esquerda para contornar a parede e finalmente ter acesso ao espaço interno do bar. Identificado por uma placa de neon amarelo, o caixa fica na frente, no lado direito junto à entrada, e na ocasião era operado por três mulheres uniformizadas. No balcão, fica disponível aos clientes um cardápio plastificado que exhibe os produtos disponíveis (bebidas alcoólicas e não alcoólicas, coquetéis e petiscos) e seus preços. Já as duas copas, onde os produtos são retirados, ficam nos fundos do prédio, uma no térreo e outra no mezanino. Os banheiros, designados como masculino e feminino, também ficam do fundo do bar, sendo um em cada lado da copa do térreo e mais um no mezanino, sendo este último feminino. Me parece que há sistemas de som e luz próprios do bar, com caixas espalhadas pelo ambiente, embora a noite em questão tenha contato com acréscimo de equipamento externo que era operado por dois técnicos terceirizados, sendo um deles Ederson Madruga, profissional com quem já trabalhei em várias oportunidades. Por fim, a casa conta com um sistema de climatização funcional e bem dimensionado para o porte do local que garantiu, na minha percepção, uma temperatura constante e confortável ao longo da festa.

A inexistência de um palco fixo no De Rose garante flexibilidade no uso do seu espaço interno, suportando diferentes configurações de apresentação musical. O tipo de evento mais frequente no estabelecimento é do tipo roda de samba, em que artistas como Aruanda e, com mais frequência, Samba do Rei<sup>109</sup> são posicionados no meio do salão e ficam cercados pelo público que se distribui ao redor. Esse formato de apresentação dá ainda mais sentido ao mezanino, uma vez que o palco<sup>110</sup> centralizado fica plenamente visível aos frequentadores que estiverem junto ao parapeito. Já o *1º Bailão do Ano*, graças à maleabilidade supramencionada, foi organizado de uma maneira bem diferente, com o palco instalado junto à parede da entrada, de modo que os artistas ficassem de frente para o vão central. A forma como as pessoas se apropriam do espaço físico pode parecer uma questão secundária, mas não entendo que seja o caso aqui. Tendo em mente as palavras de Augé (2012 [1992], p. 50), para quem “a organização do espaço e a constituição dos lugares são, no interior de um mesmo grupo social, uma das motivações e uma das modalidades das práticas coletivas e individuais”, considero que a distribuição dos elementos humanos e não humanos em uma manifestação social não é apenas um traço característico, mas um elemento estruturante que determina o que ela é. Os palcos para Samba do Rei e Querência não são diferentes por mero acaso: se é necessária uma “ressonância” entre a mensagem emitida e o

---

<sup>109</sup> Grupos pelotenses de samba formados por volta de 2020.

<sup>110</sup> Entendo palco como o espaço reservado aos artistas em suas apresentações, seja no chão (caso do De Rose) ou em plataformas elevadas (Sul Brasil, O Bailão da Osório, Super Kzão entre outros).

“sistema de representações dos receptores” para que “um circuito discursivo qualquer se complete”, como argumenta Magnani (2023 [1984], p. 63), deve haver uma série de expectativas sobre cada tipo de show que, por sua vez, torna compulsória uma organização espacial particular sem a qual eles deixariam de fazer sentido. A julgar pelos exemplos apresentados até o momento, um bailão aparentemente *precisa* de um palco posicionado à frente da pista de dança. E, pelo menos no De Rose, parece precisar também de música regional.

A temática gaúcha não é novidade no De Rose, que já recebeu sob seu teto artistas de renome da música nativista ou campeira como Cristiano Quevedo, Luiz Marengo e a dupla César Oliveira e Rogério Melo. A partir de novembro de 2021, o bar passou a apostar em bailes propriamente ditos, promovendo eventos como *Bailanta Universitária*, *Bailanta Solidária* e, aproximando-se cada vez mais da temática desta pesquisa, *Vai dá bailão*, *O Bailão* e *Bailão Solidário*<sup>111</sup>. Em 2022 ocorreu a última dessas festas, dando início a um hiato que perdurou até o *1º Bailão do Ano*. Músicos como Guga e Renan, Cristiano Vieira, Felipe Barreto e Expresso da Vanera integraram o *line-up* dessas festas ao longo do tempo, mas é notável a presença frequente do Grupo Querência como atração principal em várias dessas noites.

Vestindo botinas de couro, calça jeans preta e uma camiseta roxa de algodão com estampa de um alienígena, fui para o De Rose sem me preocupar com a indumentária, afinal me considerei suficientemente arrumado para a ocasião – ainda que não tivesse ideia de como essa ocasião seria de fato. Eu, que havia me sentido um pouco deslocado no O Bailão da Osório, julguei que vestia uma roupa informal em bom estado que passaria despercebida em situações *normais*. O normal, porém, não poderia ser um conceito menos absoluto: assim como cada estilo musical exige do instrumentista um certo “sotaque” em sua execução, cada situação social impõe códigos próprios que a organizam. Ter passado relativamente despercebido no De Rose mostrou que minhas conjecturas sobre a vestimenta se mostraram corretas. Os demais homens presentes usavam roupas casuais diversas, sempre em bom estado, e vários deles vestiam peças tradicionalistas como bombachas, boinas, botas e alpargatas<sup>112</sup>. Já a Letícia usou um vestido justo com *animal print*, um tipo de estampa que remete à pelagem de animais não-humanos como zebras, vacas e, no caso de sua roupa, onças,

---

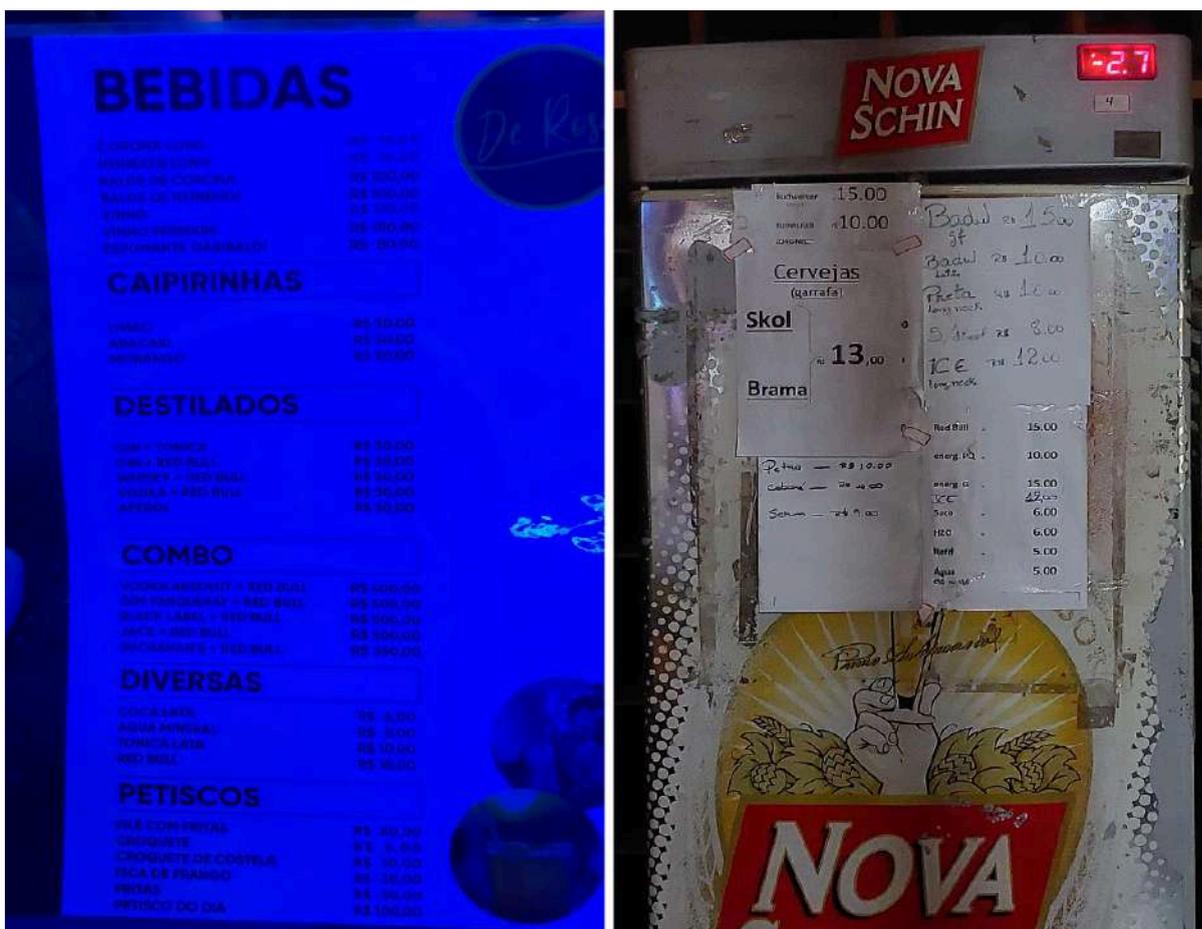
<sup>111</sup> Destaco o uso do termo *bailanta*, utilizado por Zé Duarte para nomear bailes de temática gaúcha (ver seção 2.6). A julgar pelos artistas escalados, o DeRose não pratica distinção entre *bailanta* e *bailão*, assim como o Sul Brasil / Point Beer.

<sup>112</sup> Calçado baixo feito de lona ou brim com solado de borracha. É um substituto comum da bota em trajes tradicionalistas.

porém dessa vez ela foi traída por seu imaginário sobre o bailão: as demais mulheres da festa não estavam trajadas como ela, mas usando outros tipos de roupas feitas com tecidos mais estruturados que, segundo sua avaliação, aparentavam custar mais caro do que a maioria das que vimos em ambientes como o Sul Brasil ou O Bailão da Osório.

Isso nos leva à composição do público. Havia uma distribuição igualitária entre mulheres e homens entre os presentes, com grande maioria de pessoas brancas. Acredito que o público era de classe média, uma impressão que foi reforçada pelos valores dos produtos disponíveis na copa. Cervejas das marcas Heineken e Corona eram vendidas apenas em garrafas *long neck* de 330ml ao preço de R\$ 16 – a título de comparação, uma cerveja Amstel de 1 litro é vendida no Sul Brasil atualmente por R\$ 15 . Para os apreciadores de energético, a única opção era a lata de 250 ml da marca Red Bull, normalmente mais cara que as concorrentes, vendida a R\$ 18. Um combo de vodka da marca Absolut com Red Bull custava R\$ 400 e um prato sem descrição identificado como “petisco do dia” custava R\$ 100.

Figura 17 – Cardápios do De Rose (4 de janeiro de 2025), à esquerda, e do Super Kzão (29 de julho de 2023)



Fonte: próprio autor (2025; 2023)

As marcas das bebidas fazem diferença aqui pois agregam valor ao produto, e uma situação testemunhada em campo envolvendo energéticos ilustra isso bem. Na ocasião da *Fest 80* no Super Kzão, o cardápio escrito à mão afixado na porta do refrigerador listava o energético Red Bull e outros dois identificados genericamente como “energético pequeno” e “energético grande”. É sugestivo que só uma marca de energético tenha merecido destaque da marca, principalmente quando se observa que todas as cervejas à venda estavam discriminadas. Se há algum motivo para o destaque ao Red Bull, presumo que seja pelo valor a ele atrelado, em mais uma lembrança de que o consumo opera no campo simbólico. De todo modo, o preço alto dos produtos<sup>113</sup> no De Rose chama menos atenção do que a inexistência de opções de baixo custo, o que reafirma o recorte de público desejado pelo estabelecimento.

O show de abertura da noite foi responsabilidade de Felipe Barreto, que contou com a participação de Renan Bergman. Barreto, cantor natural de Candiota com raízes na música nativista, passou pelo pagode e enveredou pela música sertaneja na sua carreira solo baseada em Pelotas nos últimos anos. Um capítulo importante da minha trajetória musical se deu ao lado dele, pois fiz parte da banda que o acompanhou no fim da década de 2010. Nosso repertório era composto por sucessos da música sertaneja e um pouco de música gaúcha, que aparecia em maior ou menor volume dependendo da ocasião. Foi com Barreto e seus músicos Thierry Farias (guitarrista) e Pablo Andina (baterista) que tive minhas primeiras experiências tocando em bailões. Tanto Farias como Andina eram fluentes no cancionário associado a esses locais e me mostraram, através de lições e do exemplo, que havia ali uma rica linguagem musical a ser explorada. Apesar do conhecimento de meus companheiros, não éramos uma banda de bailão propriamente dita, de modo que tocar em lugares como o Super Kzão era um desafio que demandava certos ajustes<sup>114</sup>. Eu estava curioso para ver que abordagem Barreto iria adotar em um evento que se promovia como um bailão, mas infelizmente chegamos ao De Rose quando ele havia acabado de concluir sua apresentação.

Acompanhamos o processo de troca de bandas no palco, notando que os músicos acompanhadores de Barreto apenas recolheram seus instrumentos ao deixar o palco, o que mostra que o *backline* foi compartilhado e talvez pertencesse à empresa de sonorização terceirizada ou mesmo ao Querência. A transição entre os grupos não levou mais que 20 min e

---

<sup>113</sup> Para fins de referência, o salário mínimo nacional em 2025 é R\$ 1.518. Isso equivale ao valor de R\$ 50,60 por dia trabalhado.

<sup>114</sup> Não raro recorriamos a Marcello Demari em situações desse tipo, pois, graças às suas valências e seu domínio sobre o instrumento e a linguagem do bailão, ele era capaz de conduzir a banda em um cenário que, de outra forma, nos seria desfavorável. Extrapolando a atuação normalmente esperada de músicos *freelancer*, Demari comandava parte considerável do repertório e até cantava. Sempre me impressionava sua desenvoltura nesses lugares, espaços onde ele exercia sua musicalidade com notáveis energia e satisfação..

logo a atração principal deu início ao seu show. Após a música de abertura<sup>115</sup>, o quinteto executou um bloco de vaneiras de uns 10 minutos de duração com várias canções emendadas em transições que denotavam ensaio e entrosamento dos instrumentistas. Concluída a leva inicial de músicas, veio a primeira interação com a plateia e, logo em seguida, um *pot-pourri* de chamamés com duração de 6 min. Em linhas gerais, a performance do Querência é similar à do Expresso da Vanera: há rodízio de cantores, passos sincronizados no andamento das músicas, vestimenta padronizada, vaneira como ritmo principal, inclusão de peças da música sertaneja (devidamente transpostas para o estilo da banda) e a já mencionada organização das músicas em blocos com vista ao menor número possível de interrupções no show. Era claro, para mim, que estávamos diante de um trabalho muito bem organizado, o que se via pelo cuidado com a estrutura do show, regulagem do som e até mesmo com o aspecto visual – todos os membros estavam vestindo bombachas e camisas pretas, botas marrons<sup>116</sup> e lenços vermelhos no pescoço. Assim como o acabamento denuncia o esmero na construção de uma casa, esses e outros detalhes deixam evidente ao espectador com olhos e ouvidos treinados que se trata de uma banda profissional no sentido debatido anteriormente<sup>117</sup>.

Já o show do público ocorreu na área do vão central, espaço que foi eleito tacitamente como pista de dança. Os pilares do mezanino serviam como delimitação das áreas, sendo que os bailavam pela pista (sempre no sentido anti-horário) enquanto os demais se espremiavam pelas laterais do prédio na área sob o piso do mezanino. Com o incremento de público, algumas poucas pessoas paradas passaram a ocupar a área da pista, claramente causando transtorno a quem estava dançando e agora era obrigado a desviar. Essa situação talvez seja sintomática do cenário ambíguo em que o De Rose foi colocado naquela noite: ele era um lugar genérico, criado com o propósito de receber eventos diversos, tentando promover uma experiência de bailão usando um show de música gaúcha como catalisador. No mesmo espaço, havia um bailão que suscitou em parte dos presentes a imagem da festa propícia à dança de pares em uma pista destinada para tal, e havia o não-bailão que atraiu gente que talvez estivesse ali com propósitos outros que não dançar, apenas interessados em se divertir às suas maneiras, desinteressados no que quer que o bailão do De Rose fosse. Assim como pessoas paradas na pista incomodavam os dançarinos, talvez aqueles se sentissem

---

<sup>115</sup> Músicas de abertura são, como o nome indica, peças criadas para serem tocadas no início dos shows, antes do repertório propriamente dito. Embora não sejam tão comuns no meu contexto de trabalho, aparecem nos shows de bandas de baile e até mesmo de grandes nomes da música sertaneja.

<sup>116</sup> Num show posterior do Querência ao qual assistimos da lateral do palco, foi possível notar que o baterista apenas subiu no palco vestindo botas. Uma vez acomodado atrás da bateria, ele as trocou por um par de alpargatas, um calçado mais leve e provavelmente mais adequado para a execução do instrumento. As botas ficaram ao seu lado, escondidas do público pelo instrumento.

<sup>117</sup> Ver seção 2.6.

incomodados por esses, em uma incompatibilidade inerente ao caráter liminar do De Rose na ocasião<sup>118</sup>.

Nesse segmento, percebo que as bandas buscam evitar ao máximo as interrupções nos shows, pois cada parada é entendida pelo público como um sinal para que a pista esvazie. As pessoas no De Rose tendiam a deixar o vão central sempre que o Querência realizava suas pequenas e necessárias pausas, e retornavam ao espaço tão logo a música recomeçava. A manutenção da atividade na pista de dança é o objetivo último desses grupos, e todo o show é pensado de forma a garantir que as pessoas se mantenham em movimento – talvez isso seja a eficácia para o músico profissional do bailão. Por conseguinte, em virtude da interdependência entre esses dois pólos, não seria exagero afirmar que pista de dança e palco têm importância equivalente, pois o sucesso de uma festa de certa forma depende da qualidade da relação entre eles. Um argumento a favor dessa conclusão vem de um outro show do Querência a que assistimos, realizado em 1º de fevereiro de 2025 na União Gaúcha João Simões Lopes Neto<sup>119</sup> como parte da programação do *Tri Baile*.

Realizado aproximadamente a cada 30 dias, o *Tri Baile* é um evento promovido por Querência e Hawai, que reúne as duas bandas e uma terceira convidada, diferente em cada ocasião. Em razão do apelo junto ao público, o evento acontece normalmente na União Gaúcha, entidade que possui um salão de 40 m de largura por 48 m de profundidade. Na noite em que fomos ao *Tri Baile*, estimo que o público estava na casa de 2 mil pessoas, muito mais do que qualquer outro evento que visitei durante esta pesquisa. O grande público, no entanto, estava estático; não havia espaço para dançar em pares na área em frente ao palco, de modo que a maioria dos dançarinos em ação aproveitava as áreas laterais do prédio nas quais a concentração de pessoas era consideravelmente menor. A certa altura do show do Querência, o vocalista Cassiano Lacerda pediu que a multidão em frente ao palco abrisse espaço para que fosse possível dançar. O pedido foi em vão, claro; a verdade é que não havia como aquela massa ser alocada nas laterais, e talvez boa parte do público nem estivesse interessada em percorrer o tablado da União Gaúcha em pares e no sentido anti-horário. O pedido de Lacerda, todavia, mostra como o baile que sua banda propõe *depende* de uma certa lógica de funcionamento da pista da dança para fazer sentido. Apesar do inegável êxito comercial

<sup>118</sup> Mauss (2017a [1935]) escreveu que seria possível diferenciar a humanidade a partir do modo preferencial de repouso (de cócoras ou sentada). De maneira similar, poderíamos discernir os frequentadores de festas entre, pelo menos, duas categorias: os que vão para dançar e os que vão para ficarem parados.

<sup>119</sup> A União Gaúcha João Simões Lopes Neto, fundada em 10 de setembro de 1899, foi a segunda entidade tradicionalista criada no Rio Grande do Sul e é a mais antiga em atividade. Foi batizada em homenagem ao escritor pelotense autor de obras como *Contos gauchescos*, importantes para o movimento tradicionalista. A entidade fica na Av. Engenheiro Ildelfonso Simões Lopes, 531, na Cohab Tablada, bairro Três Vendas (Loner; Gill; Magalhães, 2017).

do *Tri Baile*, que encheu o grande prédio da União Gaúcha naquela noite, o apelo do vocalista deu a entender que uma peça fundamental da engrenagem do Querência estava fora do lugar.

De volta ao De Rose, muitos dos pares chegaram ao bar já formados, como Letícia e eu; outros tantos estavam sujeitos à intensa dinâmica da pista, com suas negociações, convites, flertes e julgamentos. Um sujeito na faixa dos 60 anos chamou nossa atenção por chamar à dança cada mulher sem companhia masculina no local. Como um pescador jogando sua rede ao mar, ele esperava conseguir um par – o que nem sempre acontecia. Por sua vez, uma mulher de cerca de 50 anos, que já conhecíamos de outras situações sociais, passou a maior parte do tempo na borda da pista sem ser convidada para dançar, motivo que a fez se desanimar com a festa e decidir ir embora. Seja quais forem os critérios que guiem os convites, aceites e negativas, me parece claro que essa mulher não via como disponível a opção de convidar livremente homens para dançar. Eis um exemplo evidente da discrepância dos papéis de gênero no contexto de um baile.

É curioso que algumas pessoas tenham ido até o De Rose naquela agradável noite de verão para ficarem imóveis bebendo na pista de dança, enquanto outras foram para dançar, mas ficaram relegados à área lateral por não conseguirem um par apropriado. Jamais saberei se a mulher teria conseguido um par com mais facilidade se a mesma festa tivesse sido realizada em um bailão de fato como o Sul Brasil / Point Beer, até mesmo porque, se esse exercício imaginativo fosse possível, jamais teríamos a *mesma* festa – ainda que dançando sob as mesmas estrelas, estaríamos em outro lugar.

### **3.4 Mega Baile (Clube Souza, 31/01/2025)**

Num dia qualquer navegando pelo Instagram, me deparei com uma chamada para um evento protagonizada por uma mulher e um homem brancos de idade estimada entre 30 e 40 anos. A mulher loira e com maquiagem carregada usava brincos grandes, um colar e blusa rosa; o homem vestia uma camiseta preta estampada com grafismos em rosa e branco, e ostentava um alto topete cuidadosamente construído em seus cabelos também loiros. O vídeo em questão consistia de um diálogo entre ambos, iniciado por ela (Clube Souza, 2025a):

– Alô, galera de Pelotas! Nós somos da Banda 10 e na sexta feira, dia 31 de janeiro, estaremos novamente aí no Clube Souza!

– Isso mesmo, hein? A partir das 20h, nós da Banda 10, a Barbie do Bailão [diz, apontando para ela] e Expressão da Vanera (*sic*).

– Vem ativar o Modo Bailão com a Banda 10!

Assim tomei conhecimento da festa a ser realizada no Clube Souza e imediatamente a coloquei entre os eventos a serem visitados durante o trabalho de campo. Localizado no bairro Três Vendas e distante apenas 1,7 km do Sul Brasil / Point Beer, o Souza fica na Rua Barão de Tramandahy, 1330, na vila Py Crespo. Fundada em 11 de novembro de 2000 por Donário Sampaio Souza, a agremiação ocupa uma edificação de 30 m por 30 m dividida em duas áreas, sendo uma usada como salão de eventos, pizzaria e para divertimentos como boliche e sinuca, e a outra como ginásio poliesportivo (Quem [...], c2025). É nesse segundo ambiente que o Souza promove festividades como o *Mega Baile*, evento que, como explicado pelo casal Francy Bandeira (vocalista e percussionista conhecida como “Barbie do Bailão”) e Xandy Minks (acordeonista e tecladista) no vídeo, estava agendado para a noite de 31 de janeiro de 2025 e tinha como atrações o Expresso da Vanera e a Banda 10, grupo da cidade gaúcha de Igrejinha fundado no ano 2000 e administrado até hoje pela família Minks.

Figura 18 – Cartaz do *Mega Baile* no Clube Souza



Fonte: Clube Souza, 2025b.

Embora o Souza promovesse o evento como um *baile*, sem menções ao termo *bailão* no cartaz de divulgação da festa (Figura 17), o *line-up* se encarregava de estabelecer essa ligação. O Expresso da Vanera tem uma relação com o bailão que, a essa altura, dispensa explicações. Já a Banda 10, que tem raízes na música de tradição alemã praticada em festas típicas, faz hoje um trabalho com ênfase na bandinha e no “bailão”, entendido aqui sob a

perspectiva de gênero<sup>120</sup> ou cena musical e tomado como o carro chefe no posicionamento da banda no mercado atual, como mostram a participação de Bandeira no projeto *Turma do Bailão*<sup>121</sup> em 2019 e o trabalho audiovisual intitulado *Modo Bailão* lançado neste ano (Banda 10 [...], 2024).

Baseado no critério que se mostrou bem sucedido no De Rose, apostei novamente em roupas casuais em bom estado (calça jeans, tênis baixo de lona e uma camiseta preta do desenho animado japonês Os Cavaleiros do Zodíaco) e me dirigi para o clube acompanhado da Letícia, que trajava um tênis similar ao meu e um vestido preto justo, curto e brilhante. Chegamos no Souza às 22h20 e nos deparamos com o ônibus da Banda 10 estacionando próximo à entrada, presença que havia sido divulgada horas antes no Instagram da casa. Compramos os nossos ingressos na entrada por R\$ 40, cada, e recebemos pulseiras nas cores rosa e azul – pra Letícia e eu, respectivamente – reaproveitadas de um evento anterior ali realizado (Figura 18). Havia um segurança na entrada, provavelmente o único do evento, que nos cumprimentou gentilmente e permitiu nossa entrada no salão sem qualquer tipo de revista.

Figura 19 – Pulseiras entregues na entrada do *Mega Baile* do Clube Souza



Fonte: próprio autor, 2025

O espaço interno do *Mega Baile* era diferente de tudo o que havíamos visto até então, pois tratava-se de era um ginásio de esportes desprovido de um sistema de climatização ou tratamento acústico projetado para shows. A temperatura não foi um problema, pois, apesar do calor característico de Pelotas no mês de janeiro, o tempo estava ameno naquela noite e o amplo lugar, com baixa lotação. O público de aproximadamente 200 pessoas, por seu turno, trouxe problemas para a equipe de sonorização, visto que o salão pouco ocupado favorece a

<sup>120</sup> Ver seção 2.6

<sup>121</sup> O projeto *Turma do Bailão* foi idealizado pelos músicos Richard Garcia (banda Flor da Serra) e Wagner Schneider (banda Doce Pecado), e pelo produtor musical Maicon Vargas (estúdio Mix, de Erechim, RS), e tem como objetivo o lançamento de canções reunindo grandes nomes da cena do bailão (Emanuele, 2019). O projeto, que parece estar em hiato, rendeu três lançamentos até o momento, todos disponíveis no YouTube: *Preto e Branco* (2018), *Impressionante* (2019, com Francy Bandeira) e *É Bailão* (2019).

reverberação<sup>122</sup> natural da edificação e prejudica a qualidade do som. Um palco elevado com estrutura de metal foi montado ao fundo do ginásio, no local normalmente ocupado por uma das traves da quadra de futsal, e todo o equipamento de som e luz ficava ali. No flanco direito e junto à parede da frente do ginásio, no extremo oposto do palco, foram colocadas mesas e cadeiras de plástico similares às vistas no Super Kzão. No lado esquerdo do ginásio, ficavam o caixa, a copa e os banheiros masculino e feminino, todas estruturas fixas funcionais no dia a dia do ginásio.

Uma situação em específico me deixou com a impressão de que o público diminuto tornou possível aos trabalhadores a prestação de um atendimento mais personalizado. Diante do dilema entre comprar três litros de cerveja Brahma por R\$ 50 ou um litro por R\$ 18, escolhi a segunda opção, mas o frescor da amarga bebida gelada descendo pela minha garganta e o leve inebriamento que se seguiu me fez desejar um pouco mais e, de certa forma, me arrepender do negócio feito há pouco: “Eu devia ter comprado o combo”, pensei. Voltei ao caixa para adquirir mais uma garrafa e o atendente, que lembrava do atendimento realizado minutos antes, me ofereceu a possibilidade de pagar a diferença de valor e levar as duas cervejas que completariam o combo. Foi uma gentileza de benefício mútuo, que garantiu a ele uma venda maior e a mim, uma pequena economia. No atendimento ficou notório outro diferencial do Souza: a festa no clube da Py Crespo naquela noite tinha homens manejando o dinheiro na bilheteria e no caixa, e mulheres entregando os produtos na copa. É uma atribuição de atividades por gênero diametralmente oposta à que vi no Sul Brasil / Point Beer, por exemplo.

Outra característica do *Mega Baile* foi a composição do público, formada em sua grande maioria por casais, vários deles acompanhados por seus filhos. Apesar da amplitude da faixa etária observada no local, quase não havia adolescentes; jovens adultos aparentemente solteiros de ambos os gêneros também se faziam presentes, mas em número restrito a poucas dezenas. A configuração racial também é um traço digno de nota: com exceção de um homem, não havia negros entre o público do Souza naquela noite; entre os demais, uma parte considerável se enquadra no fenótipo que considero afim à categoria de “alemão”, normalmente acionada para classificar a população de alguma maneira vinculada à colonização germânica iniciada no século 19. Essa característica étnica é significativa para o

---

<sup>122</sup> A reverberação é um fenômeno físico que diz respeito à reflexão de ondas em um determinado espaço. Quando uma fonte emite som, a onda é propagada pelo ar até encontrar algum obstáculo. Parte da energia é refletida pelo obstáculo e parte, absorvida. Quanto maior a reverberação, mais “indefinido” fica o som; quanto menor, mais “seco”. Se o leitor já teve a oportunidade de falar em uma sala vazia e, depois, falar na mesma sala mobiliada, deve ter notado como sua voz “ecoou” mais no primeiro cenário. Esse “eco” é a reverberação.

bairro Três Vendas, uma vez que foi em suas terras que boa parte dos descendentes de imigrantes alemães vindos da região rural da Zona Sul do estado se assentou (Histórico [...], [S. d.]). Uma vez estabelecidas na zona urbana, essas pessoas construíram diversos mecanismos para manutenção dos traços culturais próprios de sua tradição, entre os quais se sobressaem entidades como a Comunidade Luterana Cristo Redentor, a Comunidade Evangélica de Confissão Luterana do Brasil e a Sociedade Recreativa 15 de Julho, todas listadas por Luiz Fernando Röhnelt (2012) como marcos da presença e da cultura dessa população no bairro.

O show do Expresso da Vanera já estava em andamento quando entramos na festa, e, a despeito da pequena audiência, notei a mesma entrega e energia vista em outras oportunidades. As especificidades da situação, todavia, fizeram com que a banda adotasse algumas estratégias para garantir êxito, uma maleabilidade que é característica da forma como eles conduzem suas apresentações. Com o intuito de conquistar o público, a banda incluiu uma pequena seleção de bandinhas no *set list* da noite, uma medida que não surtiu qualquer efeito significativo na pista de dança ainda ocupada pelos mesmos poucos casais que provavelmente dançariam fosse qual fosse o repertório tocado. As jogadas do Expresso, como descobri na sequência, não estavam limitadas ao ajuste de repertório: em dado momento da festa, toda a banda, com exceção do baterista e auxiliada por transmissores sem fio, desceu do palco e circulou pelo salão em meio aos presentes enquanto tocava animadas vaneiras.

Venho trabalhando até aqui com as ideias do palco e da pista como espaços apartados e interdependentes, numa perspectiva que dialoga com a já mencionada noção de performance de apresentação<sup>123</sup> discutida por Thomas Turino (2008), um campo em que artistas e audiência ocupam funções e posições distintas. Ao descer do palco e abandonar o lugar que lhe é destinado, invadindo o espaço que não é seu a priori, o Expresso transgride a ordem esperada do evento, provocando um tensionamento entre os campos de performance de apresentação e de performance participativa ao borrar a distinção entre artista e audiência<sup>124</sup>. É um desafio à verossimilhança, uma impureza no esquema de performance de apresentação com finalidade comercial que tão bem conhecemos. Sendo o palco um lugar liminar em que o *performer* se coloca numa posição ambígua entre o ordinário e o idealizado, como argumenta Schechner (2012 [2002]), os músicos do Expresso vão além ao utilizar pequenos dispositivos

<sup>123</sup> Ver seção 2.6

<sup>124</sup> Turino (2008) dialoga com Bourdieu em sua ideia de campo, porém trazendo isso para o domínio musical. Cada campo presume um arranjo particular de valores, de relações de poder e de capital que determina o lugar de cada ator ou de cada função. Descer do palco, como fizeram o Expresso da Vanera no Souza e o Solteirões do Brasil no Sul Brasil, subverte a ordem esperada de uma performance de apresentação, experimentada pelos envolvidos a partir de um certo enquadramento que reserva a todos lugares e funções específicas.

tecnológicos que permitem sua conexão sem fio ao equipamento de som para estender as fronteiras do espaço liminar, envolvendo a audiência e a jogando num domínio de incerteza erguido pelo emaranhado de ondas sonoras humanamente organizadas<sup>125</sup> ao qual damos o nome de música.

Outro acontecimento digno de destaque no show do Expresso da Vanera foi um discurso proferido a certa altura por Demari em defesa do ambiente festivo tranquilo e da diversão ordeira, familiar e sem violência do local. Ele também fez uma homenagem especial às mães que seria inimaginável em uma noite regular do Sul Brasil / Point Beer. Entendo que ação de Demari é mais um demonstrativo da adequação da banda ao contexto do Souza, o que não significa que suas palavras tenham sido desprovidas de sinceridade; meu ponto é o de que ele não as teria proferido caso as circunstâncias não fossem receptivas à sua mensagem. Tanto o Souza como o Sul Brasil são projetados como um ambiente familiar, porém pode-se dizer que cada um é familiar à sua maneira.

Figura 20 – Uma partida de futebol no *Bailão raiz da Sant'Ana*



Fonte: próprio autor, 2023

Uma das marcas da “familiaridade” particular do Souza é a já mencionada presença de crianças. As interações de algumas delas com seus pais geraram momentos bonitos, como o casal que dançou algumas vaneiras com o filho cuidadosamente posicionado entre eles, segurado com o braço por um dos pais. Houve também, por óbvio, interações entre os infantes, comprometidos de corpo e espírito nas brincadeiras mil que surgiam no decorrer do baile. Vejo isso como uma espécie de iniciação dos pequenos na atividade do baile, processo

<sup>125</sup> Não tenho dúvidas de que não há definição de música que se aproxime tanto de capturar sua beleza do que a do etnomusicólogo John Blacking: “Música é uma a síntese de processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: as formas que assume, e os efeitos que tem sobre as as pessoas, são gerados por experiências sociais de corpos humanos em diferentes ambientes culturais. Porque música é som humanamente organizado, ela expressa aspectos da experiência de indivíduos em sociedade” (Blacking, 1973, p. 89, tradução do autor).

que testemunhei também no *Bailão Raiz da Sant'Ana*, realizado em 28 de outubro de 2023 no salão da Comunidade Sant'Ana, Colônia Maciel, interior de Pelotas. Assim como no Souza, alguns dos pequenos ficavam com suas famílias enquanto outros vivenciaram a festa ao seu modo: lembro que, enquanto os adultos dançavam na agitada pista de dança colorida pelos incontáveis fachos de luz que cortavam o local, um par de crianças jogava uma partida de futebol usando uma lata amassada como bola no bem iluminado ambiente contíguo onde ficava a copa (Figura 20). O paralelo com o cenário descrito por Edward Evans-Pritchard (2014 [1928]) de uma dança dos Azande, grupo étnico da África Central, é convidativo. O autor descreve um certo padrão de dança praticado pelos adultos da comunidade, acrescentando que suas crianças correm e pulam livremente pelo terreno. Entendo que, descontadas as evidentes divergências contextuais, estamos diante de situações afins, pois as crianças da Py Crespo, da Colônia Maciel e as Azande estavam sob a mesma atmosfera, música e tempo de seus pares; integrados às suas comunidades, os infantes aprendiam o que é um “mega baile”, um “bailão raiz” ou uma *gbere buda* (dança da cerveja) enquanto brincavam, familiarizando-se aos poucos com os códigos peculiares de suas culturas num processo contínuo de socialização que eventualmente os tornará aptos a experimentar essas manifestações da forma esperada quando atingirem a idade adequada.

Terminado o show do Expresso, foi a vez da Banda 10 assumir o palco. Formado por sete músicos – naipe com dois sopros, guitarra, baixo, bateria, acordeão/teclado e voz/percussão –, o grupo começou sua apresentação com uma vigorosa música de abertura. Foi interessante observar a mudança na resposta da plateia, que vinha dançando regularmente durante o show anterior, mas agora se via parada em frente ao palco *olhando* a performance da Banda 10. Baseado em minha experiência, percebo que certos números musicais são projetados para serem vistos, enquanto outros o são para serem dançados, de modo que cada um demanda um enquadramento<sup>126</sup> específico para ser apreciado da maneira para qual foi concebido. Sendo um baile ou bailão um lugar para dançar e sendo a banda responsável por manter a pista em movimento, o *status* da plateia como espectadora poderia ser considerado preocupante. Felizmente, depois de alguns minutos, como se apenas precisasse de um tempo para assimilar a nova atração, o público retomou o comportamento pregresso e a pista de dança voltou a ser um espaço de movimento. A Banda 10 trabalhou com a mesma variedade de gêneros musicais do Expresso da Vanera, explorando inclusive peças de pop rock como *Whisky à go-go*, do Roupa Nova, e *Só uma canção*, sucesso da Banda Barbarella em minha região. A bandinha, porém, foi o carro-chefe do repertório, que ainda teve espaço para um

---

<sup>126</sup> No sentido de Gregory Bateson (1972), conforme discutido na seção 1.4.

bloco de canções típicas próximo ao fim do show. Nesse momento, a banda desceu do palco e liderou a centopeia, coreografia em que as pessoas andam pelo salão em fila marchando no andamento da música.

O grande destaque da Banda 10 sem dúvida foi a cantora Francy Bandeira, única mulher do grupo e uma das poucas musicistas que vi no decorrer da pesquisa. Não é incomum que cantores e cantoras sejam evidenciados nesse ramo, promovidos como o “rosto” das bandas nos materiais de divulgação e nas performances ao vivo, e Bandeira faz jus ao posto diferenciado que ocupa. Encarnando a personagem Barbie do Bailão, a cantora se apresenta um figurino que contrasta com as sóbrias roupas pretas utilizadas pelo resto do septeto; na ocasião, ela vestiu botas rosas cintilantes no estilo *over the knee, short* e casaco de jeans em azul claro e uma blusa decotada rosa com adornos brilhantes. Sua indumentária era complementada por cílios postiços, batom, cabelos ondulados, brincos, colares e correntes finas presas ao *short*. Como muitos artistas, Bandeira parece pautar seu estilo pelo exagero, porém com uma espécie de ultra feminilidade que dialoga com a estética *drag queen* e, como apontou Letícia, em grande medida comparável ao figurino de Joelma, cantora paraense que ficou conhecida nacionalmente a partir de seu trabalho junto à banda Calypso e que hoje desenvolve carreira solo.

Figura 21 – O “bailão raiz” da Banda 10 e a Barbie do Bailão



Fonte: próprio autor, 2025

O figurino é um forte indicativo de que a Barbie do Bailão não é apenas uma alcunha, mas uma personagem trabalhada com esmero por sua intérprete e pela Banda 10. Há uma logomarca especialmente desenvolvida para ela, estampada na pele do pandeiro rosa usado eventualmente pela cantora, na camiseta vestida pelo técnico de som do grupo e nos copos e bonés que eram vendidos no salão por um outro membro da equipe, itens que fizeram relativo sucesso com as crianças do local. Como se vê, a Barbie do Bailão é uma marca dentro da marca da Banda 10, um diferencial devidamente explorado pelo grupo no concorrido mercado de bandas por eles disputado. Seu visual marcante, colorido e exagerado a distingue no universo dos bailões, tornando-a uma personagem capaz de despertar imediatamente a curiosidade do público – o que, provavelmente, contribuiu para que os presentes no Souza parassem de dançar por alguns minutos, a fim de absorver a performance exibida no palco durante os momentos iniciais da apresentação. A extravagância por si só, no entanto, não justifica totalmente o destaque de Bandeira: seu estatuto como mulher e a exaltação dessa feminilidade por meio do figurino amplificam seu contraste com o bailão, ambiente majoritariamente masculino pelo menos no aspecto profissional.

Por fim, destaco como outro ponto importante do baile no Souza a sua orientação aos casais. Enquanto o Sul Brasil é um lugar que comporta casais mas cujo público é majoritariamente por adultos aparentemente solteiros, o Souza nessa noite foi um lugar prioritariamente voltado aos casais. Da mesma forma que Letícia e eu, outros tantos casais no recinto alternavam momentos de dança e momentos de repouso, vivendo o momento *juntos*. Nessa circunstância, o baile parece ser um momento em que o casal, cada um no seu papel, performa sua relação como um par. Como escrevi anteriormente, gosto de pensar na dança como um mediador, e, lembrando dos casais que vi naquela noite e até mesmo das minhas próprias sensações ao arriscar passos desajustados com a Letícia no piso bem nivelado do Souza, imagino o papel central dessa atividade em cada relação. Esses pares talvez não dancem porque são um casal, mas são um casal, entre outras coisas, porque dançam.

Com o avançar das horas, o público no Clube Souza foi minguando e, ao final do show da Banda 10, já era bem reduzido. O silêncio nos alto-falantes que se seguiu ao término da apresentação era uma mensagem clara de que a festa havia acabado e era hora de irmos embora – o Modo Bailão foi enfim desativado.

#### 4 O bailão que encontrei: considerações finais

Eis um bom momento para retomar a questão que me trouxe até aqui, aquela proferida pela minha colega em um diálogo descrito no capítulo 1: o que é bailão? Parti da polissemia do termo para perseguir o bailão que habitava meu imaginário, o bailão gaúcho que havia sido antropológicamente desbravado por Maria Eunice Maciel nos anos 1980. Quatro décadas depois trago à luz este trabalho, que demandou leituras, audições, entrevistas e visitas a locais diversos, todos repletos de particularidades e também pontos em comum. O campo em que este trabalho se apoia é o bailão sobre o qual eu gostaria de ter falado quando fui questionado naquele diálogo desprezioso, e aqui pretendo fazer um breve apanhado do que foi dito até aqui para, quem sabe, oferecer uma resposta que seja minimamente digna da curiosidade de minha colega e, principalmente, do fenômeno ao qual me dediquei nos últimos meses.

Maciel (1984, p. 7) sintetizou os bailões como “bailes populares surgidos na década de [19]70 no Rio Grande do Sul e frequentados, predominantemente, por um público de baixa renda”, e esse será mais uma vez o meu ponto de partida. Não posso afirmar que o bailão que encontrei foi esse, pois não fiz nenhum levantamento acerca da renda dos frequentadores e deliberadamente me esquivei da problemática “popular” que, pelo menos no meio musical, gera boas discussões<sup>127</sup>. Contudo, várias das características descritas por ela ao longo de seu trabalho apareceram no campo que pesquisei. Se a preocupação com aspectos comportamentais não parece ser tão intensa aqui como era nos bailões da Porto Alegre do passado, a visão desabonadora do bailão por parte do público externo sobreviveu e, com algumas adaptações, se replicou aqui. A orientação comercial dos espaços pelotenses também é a mesma encontrada por Maciel, ainda que adaptada ao mercado atual e à tecnologia. A internet fez com que a desejada interligação da música regional brasileira descrita na contracapa do LP *Bailão do Darcy Silva* se tornasse possível, facilitando fluxos musicais e interpessoais e mantendo a música do bailão sempre fresca.

O lugar do vaneirão como “marca registrada” permanece inabalável, como descrito por Maciel, mas é preciso ressaltar a magnitude da diversidade da música encontrada nos bailões atuais que visitei. É possível ouvir em uma mesma noite uma gama considerável de ritmos musicais, que inclui forró, bachata, catchaca, sertanejo entre outros, vários deles apoiados no paradigma do *tresillo*, mais uma das incontáveis heranças africanas nas culturas

---

<sup>127</sup> Ver Sandroni (2004).

da América. Sabemos que há o bailão baseado em bandinha, um vínculo tão forte que faz com que o gênero seja também nomeado com o nome da festividade, porém no contexto por mim pesquisado a predominância inegável é da música gauchesca, de modo que muitas vezes as músicas de fora daqui são tocadas à moda gaúcha, convertidas em vaneira. Não discordo das considerações de Duarte de que o bailão é de bandinhas e a bailanta, de música gauchesca, porém entendo que isso não parece se aplicar de modo tão rígido nos bailões urbanos de Pelotas, pelo menos de acordo com a amostragem desta pesquisa. É um universo cercado de definições dúbias, porém suficientes – tudo aparentemente é compreendido por todos os envolvidos como se um grande acordo tácito estivesse em vigor desde sempre. Talvez resida nessa imprecisão uma outra característica importante do bailão, que é sua abertura para novidades musicais, um traço que ocorre concomitantemente à prática de músicas antigas. Ao proporcionar pleno diálogo do velho com o novo, o bailão se coloca, despretensiosamente, como a pista em que tendências comerciais em voga e a tradição da música de baile gaúcha dançam enlaçadas.

É difícil falar de tradição no Rio Grande sem pensar em tradicionalismo, um tema constante no debate da identidade gaúcha sobre o qual muita tinta já foi despendida – inclusive neste trabalho –, e isso me remete à questão da identidade gaúcha, mais especificamente das formas como ela é performada nos bailões. Além das músicas e danças, é notória a frequente presença de vestimentas gaúchas nos bailões. Mesmo que em pequeno número, sempre há algum homem pilchado; os vestidos de prenda, por sua vez, parecem ser restritos aos CTGs, afinal as poucas mulheres que optam por vestes gaúchas acabam usando versões femininas da pilcha masculina. E aqui se impõe um outro aspecto fundamental do bailão que é a sua configuração de gênero. É um lugar para homens e mulheres, ou pelo menos para as concepções predominantes sobre esses gêneros na cultura local, algo que subjaz aos bailões e que saltou aos meus olhos ainda que estivesse fora do meu radar inicialmente. Trata-se do bailão como casa, e da mulher como um ente digno de segurança e dotado de certa liberdade de ação – e não da mulher a ser resguardada para não ficar “vista” ou da mulher a quem não era permitido “dar carão”<sup>128</sup>. Como bem observou Rosane Rubert em sua arguição durante minha banca de defesa da dissertação, a questão do gênero já se apresenta quando decido ir a campo com minha esposa, de forma que não havia como

---

<sup>128</sup> Relembrando fatos de sua infância na cidade de Cerrito, minha mãe Izolda conta que não era desejável que meninas fossem aos bailes infantis em todos os finais de semana sob pena de ficarem “vistas”, de modo que a presença constante aos bailes lhes seria desabonadora. “Dar carão” diz respeito a negar uma dança a um cavalheiro

contorná-la. O bailão é altamente generificado, e penso que não há como descrevê-lo minimamente bem sem considerar essa característica.

Voltando à questão do tradicionalismo, devo dizer que tenho sentimentos um tanto conflitantes sobre o assunto. A identidade gaúcha, como Oliven (2006) muito bem explica, não foi forjada sem apagamentos, e as heranças negra e indígena têm sido trazidas à tona graças aos esforços de pessoas dedicadas a tornar nossa história mais representativa da diversidade que sempre nos foi característica. Por outro lado, frequentei o CTG de minha cidade na infância e tive muitos momentos felizes dançando e brincando por lá, aprendendo a ser gaúcho e a amar esta terra. Assim sendo, gostaria de compartilhar com o leitor as observações do escritor argentino Jorge Luis Borges que chegaram a mim pelo músico pelotense Vitor Ramil, pois acho que elas descrevem o que penso melhor do que eu jamais poderia descrever. Borges disse que “não necessitava tentar ser argentino ao escrever, porque já o era; se tentasse, soaria artificial” (Ramil, 2004, p.14), uma conclusão que se aplica perfeitamente ao caso gaúcho, na minha interpretação. Ainda que o tradicionalismo tenha colaborado de forma imensurável na imagem do tipo gaúcho que carrego comigo, é em lugares como o bailão que eu posso sê-lo, ao meu modo e tão livre quanto possível para articular todo o rico e vasto capital cultural no qual estou imerso. “O bailão não te prende”, me disse Demari, um músico que leva, show após show, a nossa tradição musical e o nosso jeito de fazer música adiante. Com as vaneiras, os chamamés, as bandinhas entre outros, o bailão é um lugar de prática musical teuto-gaúcha... e além: é o lugar para dançar.

Me aproprio da afirmação de Zé Duarte para caracterizar o bailão dessa pequena parte do Rio Grande que observei ao longo dessa pesquisa como o *nosso bailão dançante*. Movido pela dança, como todo baile, mas dotado de linguagens musicais e corporais específicas e temporal e espacialmente localizadas, jeitos gaúchos de dançar que referenciam simultaneamente modos gauchescos e movimentos exógenos, num ciclo perpétuo de transformação. É pela dança que se estabelece a socialização, que se performa gênero, que se desenham as relações, e é para a dança que toda a máquina de um bailão é acionada.

E a pretenciosa pergunta motriz deste trabalho – o que é um bailão? – segue, como se poderia imaginar, sem uma resposta objetiva e definitiva. Isso é o que faz da vida e da Antropologia tão belas. A boa notícia é que há inúmeras possibilidades de pesquisa a partir daqui. O mundo do lazer urbano de Pelotas é ainda pouco explorado, em especial a subárea dos bailões. Este trabalho oferece uma reflexão sobre uma parte ínfima do cenário de casas noturnas da cidade, de forma que há muitos sítios a serem estudados e um sem número de recortes temáticos possíveis. Lugares como o Sul Brasil e Super Kzão provocam a pensar na

reconfiguração dos espaços de lazer nos bairros e nas dinâmicas sociais próprias de cada área da cidade. Talvez não por acaso, esses dois bailões se encontram próximos a duas das entradas da cidade, o que talvez favoreça seu estatuto como pontos de encontro, encruzilhadas. Mesmo limitada ao Sul Brasil e a algumas outras poucas experiências, esta pesquisa oferece o vislumbre de um circuito mais amplo, uma grande cena do bailão que extrapola o bairro ou mesmo a cidade, articulada pelas redes sociais através de perfis e páginas dedicadas a um fenômeno que segue vivo após quatro décadas, ainda que um tanto reconfigurado. A busca pelo bailão me levou a essa grande rede e apontou a existência de outras. Uma rede entre outras tantas. Um bailão entre os bailões.

Diante desse vasto campo de conexões, memórias, símbolos e identidades, concluo afirmando que ainda há muito o que ser dito – o assunto definitivamente não se esgota aqui, e espero que este trabalho contribua para jogar luz sobre esse cenário tão fascinante. Vida longa e próspera aos bailões de Pelotas, Rio Grande do Sul!

## Referências

- AGIER, Michel. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo, SP: Editora Terceiro Nome, 2011. (Antropologia Hoje)
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2015.
- ALMEIDA, Felipe Mateus de. O conceito de lazer: uma análise crítica. **Norus**, Pelotas, v. 9, n. 16, p. 206–229, ago.-dez. 2021. DOI: 10.15210/norus.v9i16.21887. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/NORUS/article/view/21887>. Acesso em: 15 maio 2025.
- AMARAL, Rita. Para uma antropologia da festa: questões metodológico-organizativas do campo festivo brasileiro. *In*: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (org.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2012. p. 67-86.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BAPTISTA, Íria Catarina Queiroz. **Um lugar chamado gaúcho**: invenções da identidade sul-rio-grandense por meio da música. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, SC, 2017.
- BASTOS, Michele Souza. **Arquitetura ausente**: o centro histórico de Pelotas, RS – 1835 a 2011. 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2013.
- BATESON, Gregory. A theory of play and fantasy. *In*: **Steps to and ecology of mind**. San Francisco, EUA: Chandler Pub. Co., 1972. p. 183-198.
- BETEMPS, Leandro Ramos. **A colônia francesa de Pelotas e seus acervos culturais**: memória, história e etnia. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2009.
- BLACKING, John. **How musical is man**. Seattle, EUA: University of Washington Press, 1973.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, SP, n. 16, p. 201-218, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. O senso da distinção. *In*: BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo, SP: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. p. 241-297.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 72, jan-jun 2006, p. 329-376.

CAMPOS, Marcio D’Olne. **A arte de sulear-se**. In: Interação Museu-Comunidade pela Educação Ambiental, Manual de apoio a Curso de Extensão Universitária. Teresa Cristina Scheiner (coord.). Rio de Janeiro, RJ: TACNET Cultural/UNI-RIO, 1991. p. 59-61.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. v. 2. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001.

CARLOS Santos. **Câmara dos Deputados**, Brasília, DF, [S. d.]. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/131670/biografia>. Acesso em: 28 maio 2025.

CLARKE, David L. **Analytical archaeology**. 2 ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 1978.

CLIFFORD, James. Introdução: Verdades parciais. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George (org.). **A escrita da cultura**: poética e política da etnografia. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UERJ; Papéis Selvagens Edições, 2016. p. 31-62.

COIMBRA, Vinícius. RS é o Estado com a maior proporção de brancos na população, diz Censo 2022. **GZH**, Porto Alegre, RS, 22 dez. 2023. Comportamento. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2023/12/rs-e-o-estado-com-a-maior-pr-oporcao-de-brancos-na-populacao-diz-censo-2022-clqfnto8q000b013lde1s3geo.html>. Acesso em: 26 maio 2025.

CONNELL, Raewyn. A questão do gênero. In: CONNELL, Raewyn. **Gênero**: uma perspectiva global. São Paulo, SP: nVersos, 2015, p. 29-49.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Improvisação livre e idiomática: a máquina e o mecanismo. **Música Hodie**, Goiânia, GO, v. 2, n. 1, 2002, p. 95-101.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues. **Boletim do Museu Nacional**: Antropologia, n. 27, maio 1978. p.1-12.

DE MATTEO, Giovanna. O peculiar dia em que Elis Regina liderou a marcha contra a guitarra elétrica. **Aventuras na História**, São Paulo, SP, 11 set. 2022. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/o-peculiar-dia-em-que-elis-regina-lider-ou-a-marcha-contr-a-guitarra-eletrica.phtml>. Acesso em: 6 set. 2024.

DIAS, Valton Neto Chaves. **O consumo de música regional como mediador de identidade**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2009.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. 2 ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2014. (Debates; 120)

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo, SP: Editora 34, 2004.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. A dança. *In*: CAVALCANTI, Maria Laura (org.). **Ritual e performance**: 4 estudos clássicos. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2014. p. 21-38.

FONSECA, Claudia. Lá onde, cara pálida? Pensando as glórias e os limites do campo etnográfico. **Revista Mandaú**, São Paulo, SP, n. 2, p. 96–118, 2017. DOI: 10.28998/rm.2017.n.2.3148. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/3148>. Acesso em: 22 jan. 2025.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1978.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 1991.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GIMENES, Maria Henriqueta Sperandio Garcia. Bares e Casas Noturnas: um estudo exploratório sobre consumo e sociabilidade. **Turismo em Análise**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 73–88, 2004. DOI: 10.11606/issn.1984-4867.v15i1p73-88. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rta/article/view/63688>. Acesso em: 17 jun. 2024.

GLOSSÁRIO de termos gauchescos. Pelotas: Ufpel, [S. d.]. Disponível em: <https://pelotas.ufpel.edu.br/glossario.html>. Acesso em: 05 ago. 2024.

GLUCKMAN, Max. Rituais de rebelião no sudeste da África. **Tradução vol. 1**. Brasília: DAN/UnB, 2011.

GOLDMAN, Marcio. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. **Etnográfica**, Lisboa, Portugal, v. 10, n. 1, p. 161–173, 2006. DOI: 10.4000/etnografica.2995. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/3012>. Acesso em: 5 maio 2025.

GRIZOTTI, Giovani. Evento vai reunir bailão e fandango em benefício de CTGs atingidos pela enchente. **G1**, [S. l.], 31 maio 2024. Repórter Farroupilha. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/blog/reporter-farroupilha/post/2024/05/31/evento-vai-reunir-bailao-e-fandango-em-beneficio-de-ctgs-atingidos-pela-enchente.ghtml>. Acesso em: 6 ago. 2024.

GRUPO Querência. Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira, c2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/grupo-querencia/>. Acesso em: 1 jun. 2025.

INGOLD, Tim. Quatro objeções ao conceito de paisagem sonora. *In*: INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 206-210.

LE BRETON, David. Ouvir, ouvir-se: da harmonia ao mal entendido. *In*: LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. p. 129-202.

LEAL, Ondina Fachel. **Os gaúchos**: cultura e identidade masculinas no pampa. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2021.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. O regional e o universal na representação das relações sociais. **Revista Cerrados**, Brasília, DF, v. 18, n. 28, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25682>. Acesso em: 6 set. 2024.

LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida; MAGALHÃES, Mario Osorio (org.). **Dicionário de história de Pelotas**. 3 ed. Pelotas, RS: Editora da Ufpel, 2017. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/3466>. Acesso em: 3 jun. 2025

LORENTZ, Braulio. Roberta Medina relembra perrengues do Rock in Rio 2001 com vaias, boicote de bandas e Afroreggae barrado. **G1**, [S. l.], 25 set. 2019. Rock in Rio 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2019/noticia/2019/09/25/roberta-medina-relembra-perrengues-do-rock-in-rio-2001-com-vaia-boicote-de-bandas-e-afrorreggae-barrado.ghtml>. Acesso em: 29 abr. 2025.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, p. 21-35, 1 jan. 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 103-133.

HISTÓRICO do bairro Três Vendas. **Hortas Urbanas**, Pelotas, RS, [S. d.]. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/hortasurbanas/?p=909>. Acesso em: 2 jun. 2025.

HOWES NETO, Guilherme. **De bota e bombacha**: um estudo antropológico sobre as identidades gaúchas e o tradicionalismo. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

JANOTTI JR, Jeder; DE SÁ, Simone Pereira. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galaxia**: São Paulo, n. 41, maio-ago. 2019, p. 128-139.

JUDES, Thuanny. Raízes profundas, ouvidos abertos. **Noize**, [S. l.]: Noize Media, ano 18, n. 150, p. 8A-13A, jun. 2024.

KUPER, Adam. **Antropólogos e Antropologia**. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1978.

MACIEL, Maria Eunice de Souza. **Bailões, é disso que o povo gosta**: análise de uma prática cultural de classes populares no Rio Grande do Sul. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Pós-graduação em Antropologia, Política e Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1984.

MACIEL, Maria Eunice de Souza. Patrimônio, tradição e tradicionalismo: o caso do gauchismo, no Rio Grande do Sul. **Mneme - Revista de Humanidades**, [S. l.], v. 7, n. 18, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/331>. Acesso em: 6 set. 2024.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 4 ed. São Paulo, SP: Hucitec, 2023. (Coleção Antropologia Hoje)

MANSQUE, William. Em 1999, a Tchê Music ensaiou dominar o país. O que deu errado? **Zero Hora**, Porto Alegre, RS, 20 ago. 2016. Disponível em:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2016/08/em-1999-a-tche-music-ensaio-dominar-o-pais-o-que-deu-errado-7298662.html>. Acesso em: 6 set. 2024.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2017a. p. 419-443.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2017b. p. 189-330.

MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [S. l.]: Editora Melhoramentos, c2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 05 ago. 2024.

OLIVEIRA, Elisabete Porto de. **Viagem na memória do Fragata**: estudo sobre a história e cultura de um “bairro cidade”. Monografia (Especialização) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2007.

OLIVEIRA JUNIOR, Ribamar José de; ARAÚJO, Walisson Angélico de. Masculinidades de plástico, próteses de aparelhagem: o nordestino do piseiro na performance pop do forró eletrônico no nordeste contemporâneo. **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, v. 9, n. 2, dez. 2020.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo**: a diversidade cultural no Brasil-nação. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

NOLETO, Rafael da Silva. Casamento em performance, parentesco em questão: gênero e sexualidade no São João de Belém, Pará. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 51, 2017.

NOLETO, Rafael da Silva. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. **Opus**, Vitória, ES, v. 26, n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020.

PEREZ, Léa Freitas. Festa para além da festa. *In*: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (org.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2012. p. 21-42.

PÉTONNET, Colette. Observação flutuante: o exemplo de um cemitério parisiense. **Antropolítica**, Niterói, RJ, v. 25, p. 99-111, 2008.

PINTO, Vinícius Teixeira. **Sociedades do torcer**: Uma etnografia da política e dos faccionalismos a partir de clubes de futebol no Brasil. 2022. 408 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

PRASS, Luciana. Falar de música popular. *In*: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (org.). **O alcance da canção**: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016, p. 378-391.

PRATES, Helena. Primeira posição da dança em Pelotas (e principais cenas do Theatro Sete de Abril). *In*: RUBIRA, Luís (org.). **Almanaque do Bicentenário de Pelotas**. Santa Maria, RS: Gráfica e Editora Pallotti, 2014. v. 2. p. 493-514.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS. Mapa urbano básico. Pelotas, RS: Portal de Informações Geográficas da Prefeitura Municipal de Pelotas – GeoPelotas, [S. d.]. 1 mapa, color. Disponível em: <https://pmpel.maps.arcgis.com/apps/View/index.html?appid=805046dd7e72460ea073579e20a75fcd>. Acesso em: 22 maio 2025.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio**: conferência de Genebra. Porto Alegre, RS: Satolep, 2004.

RIGO, Luiz Carlos. Amizade, pertencimento e relações de poder no futebol de bairro. **Pensar a Prática**, Goiânia, GO, v. 10, n. 1, p. 83–98, 2007. DOI: 10.5216/rpp.v10i1.194. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fef/article/view/194>. Acesso em: 27 maio. 2025.

ROCHA, Gisele Corrêa. **O bailão que foi cinema**: lazer e socialização no bailão Casa Grande, Pelotas, RS. 2006. Monografia (Bacharelado em Turismo) – Curso de Bacharelado em Turismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2006.

RODRIGUES, Vagner Barreto; RIETH, Flávia Maria Silva. Festa é coisa séria: José Carlos Magnani e a Antropologia Urbana no Brasil. **Cadernos do LEPAARQ**, Pelotas, RS, v. 15, n. 29, 2018. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/7087>. Acesso em: 3 jun. 2025.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; ; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 3. Rio de Janeiro/São Paulo, SP: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 39-50.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2012.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **O percevejo**, Rio de Janeiro, RJ, ano 11, n. 12, 2003.

SCHECHNER, Richard. Ritual. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro, RJ: Mauad X, 2012. p. 49-89.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kĩsêdjê**: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2015.

SOUZA, Leigh Maria de. O conceito de *habitus* e campo: princípios que sustentam o *ethos* docente da educação profissional agrícola. In: Colóquio Nacional – A Produção do Conhecimento em Educação Profissional, 2, 2013, Natal. **Anais** [...]. Natal: IFRN, 2013.

STAMBOROSKI JR., Amauri Antonio. **Música Popular Germânica no Sul do Brasil**: um panorama histórico da “bandinha” ao “pop do sul”. Funarte. Ministério da Cultura. São Paulo, 2011.

STOKES, Martin. Introduction: ethnicity, identity and music. In: STOKES, Martin (org.). **Ethnicity, identity and music**: the musical construction of place. Providence: Berg Publishers, 1994. p. 1-28.

TAVARES, Fátima. Religião, festa e ritual como agenciamentos possíveis. *In*: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (org.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2012. p. 119-130.

TOLEDO, Luiz Henrique; COSTA, Carlos Eduardo. Jogar, lutar, torcer: olhares etnográficos sobre futebol e rituais ameríndios. **Etnográfica**, Lisboa, Portugal, v. 27, n. 1, 2023. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/etnografica/article/view/32086>. Acesso em: 27 maio 2025.

TORRES, Luiz Henrique. **Carlos Santos**: trajetória biográfica. Porto Alegre, RS: CORAG, 2004.

TROLEIS, Adriano Lima; BASSO, Luis Alberto. Porto Alegre: urbanização, sub-habitação e consequências ambientais. **Boletim gaúcho de geografia**, v. 37, n. 1, maio 2011, p. 109-116.

TROTTA, Felipe. Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil. **Anais Eletrônicos da LASA**, México, 2008, p.1-16. Disponível em: <[www.lasainternational.pitt.edu](http://www.lasainternational.pitt.edu)>. Acesso em: 9 jun. 2025.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. *In*: VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade**: ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2013a. p. 62-68.

VELHO, Gilberto. Trajetória individual e campo de possibilidades. *In*: VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade**: ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2013b. p. 125-138.

VELHO, Gilberto. Unidade de fragmentação em sociedades complexas. *In*: VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade**: ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2013c. p. 110-124.

VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo**. Campinas: Unicamp, 2006, 46 p. (Relatório final de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq, Unicamp, 1994). Disponível em: <http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/37.pdf>. Acesso em: 30 out. 2021

VÍCTORA, Ceres Gomes; KNAUTH, Daniela Riva; HASSEN, Maria de Nazareth Agra. **Pesquisa qualitativa em saúde**: uma introdução ao tema. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Tomo Editorial, 2000.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. Música no Rio Grande do Sul: conhecendo as origens e alguns gêneros musicais. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, RS, ano 20, nº 40, jan/mar 2020, p. 254-277. Disponível em: [https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/757/pdf\\_74](https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/757/pdf_74). Acesso em: 30 de junho de 2025.

### Material de redes sociais, jornais, *websites* etc relacionados ao bailão

24 ANOS de Degrau. **Sympla**, [S. l.], c2025. Disponível em <https://www.sympla.com.br/evento/24-anos-de-degrau/2332348>. Acesso em: 29 maio 2025.

Banda 10: de Igrejinha, a banda que mistura tradição e modernidade com os vocais de Francy bandeira. Youtube, 20 jan. 2024. Publicado pelo canal Bailão & Bandinha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bSdOOdydpVw>. Acesso em 2 jun. 2025.

BERTÉ, Alvaro Luiz. Tradicional Bailão da Juventude acontece neste sábado (13) na Linha São Rafael, em Seara. **LN Grupo**, Seara, SC, 12 jul. 2024. Disponível em: <https://lanceseara.com.br/noticia/mostra/tradicional-bailao-da-juventude-acontece-neste-sabado-13-na-linha-sao-rafael-em-seara/>. Acesso em: 6 ago. 2024.

BRASIL. Congresso Nacional. **Diário do Congresso Nacional**, Brasília, DF, seção I, ano XXXVI, n. 54, 26 maio 1981. 1981. Disponível em: <https://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD26MAI1981.pdf>. Acesso em: 24 maio 2025.

CLUBE SOUZA. **Atenção a todos** [...]. Pelotas, RS, 15 jan. 2025a. Instagram: Clube Souza [@clubesouza]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DE227j8qztz/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

CLUBE SOUZA. **Dia 31 de janeiro!** [...]. Pelotas, RS, 15 jan. 2025b. Instagram: Clube Souza [@clubesouza]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DEshqkyLo4/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

CNPJ BIZ. **Associacao Comunitaria Sulbrasil-Ascosubra - 02.695.926/0001-74**. [S. l.], c2025. Disponível em <https://cnpj.biz/02695926000174>. Acesso em: 25 maio 2025.

Discos de Vinil Brasil. **Lp Bailão Darcy Silva 1979**. Disco De Vinil. Paraná, [S. d.]. Disponível em: <https://shopee.com.br/discosdevinilbrasil/17286841857>. Acesso em: 11 ago. 2024.

EMANUELE, Carla. Projeto “Turma do Bailão” é um grande sucesso nas rádios e redes sociais. **Jornal Boa Vista**, Erechim, RS, 8 ago. 2019. Disponível em: <https://jornalboavista.com.br/projeto-turma-do-bailao-e-um-grande-sucesso-nas-radios-e-redes-sociais/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

FEIJÓ, Frederico. Ícone da noite pelotense, DJ começa a vender lanches por não poder trabalhar durante a pandemia. **GZH**, Porto Alegre, RS, 20 jun. 2020. Geral. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2020/06/icone-da-noite-pelotense-dj-comeca-a-vender-lanches-por-nao-poder-trabalhar-durante-a-pandemia-ckbnrm0sv00030162z19wnatc.html>. Acesso em: 29 maio 2025.

FENASHOW 2022 receberá shows nacionais de Jorge e Mateus, Alok e Dilsinho. **Fenadoce**. Pelotas, RS, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://fenadoce.com.br/fenashow-2022-recebera-shows-nacionais-de-jorge-e-mateus-alok-e-dilsinho/>. Acesso em 15 jan. 2025.

GRUPO QUERÊNCIA. **Amigos de Pelotas e região!!** [...]. Pelotas, RS, 2 jan. 2025. Instagram: Grupo Querência [@grupoquerenciaoficial]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DEVExVXRJ3U/>. Acesso em: 18 mar. 2025.

QUEM somos. **Clube Souza**, Pelotas, c2025. Disponível em: <https://clubesouza.com.br/quem-somos>. Acesso em 2 jun. 2025.

Mercado Livre. **Darci Silva - E As 14 Mais Do Sul - 1982**. Osasco, SP, [S. d.] Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1088926394>. Acesso em: 6 set. 2024.

O BAILÃO DA OSÓRIO. **Chegamos na semana da nossa inauguração** [...]. Pelotas, RS, 8 jan. 2024. Facebook: OBailao da Osório [@]. Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/15HsJY5cMZ/>. Acesso em: 13 maio 2025.

PANDOLFI, Decio. Bailão da Belos agita Caraíba com duas super atrações musicais e um grande público. **Belos F7 Digital**, Seara, SC, 5 ago. 2024. Disponível em: <https://belosf7.com.br/bailao-da-belos-agita-caraiba-com-duas-super-atracoes-musicais-e-um-grande-publico/>. Acesso em: 6 ago. 2024.

PESSOA de cor não dança na sede do Sul Brasil. **Diário Popular**, Pelotas, RS, 20 maio 1981, p. 6.

PRIMEIRO homicídio do ano. **Diário da Manhã**, Pelotas, RS, 20 jan. 1981, p. 1.

RACISMO no Clube Sul Brasil. **Diário da Manhã**, Pelotas, RS, 20 maio 1981, p. 7.

SILVA, Josiane Maciel Carvalho. Terezinha Futebol Clube, 66 anos. **Pelotas Capital Cultural**, Pelotas, 26 jan. 2010. Seção História. Disponível em: <https://pelotascultural.blogspot.com/2010/01/terezinha-futebol-clube-66-anos.html>. Acesso em: 27 maio 2025.

SUL BRASIL / POINT BEER. **Não será carnaval a noite toda** [...]. Pelotas, RS, 18 fev. 2023. Facebook: Sul Brasil / Point Beer [@sulbrasilpointbeer]. Disponível em: <https://www.facebook.com/sulbrasilpointbeer/posts/pfbid0M3nznkeUQpZsGeTGyTzo19Wn56iVizg93hC28gMDivXPWBj3iansRVfLmgGZhk5pl>. Acesso em: 11 ago. 2024.

SUL BRASIL / POINT BEER. **Festão de 93 anos do Sul Brasil** [...]. Pelotas, RS, 21 maio 2025. Instagram: Sul Brasil / Point Beer Oficial [@sulbrasilpoint\_oficial]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DJ6RuzygsPt/>. Acesso em: 25 maio 2025.

UNIVERSO DAS BANDAS - A ORIGINAL. **Parabéns @banda10oficial pelos seus 25 anos de carreira** [...]. Parobé, RS, 22 ago. 2025. Facebook: Universo das Bandas - A original [@UniversoDaBandasAOriginal]. Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/1ALou3hWDu/>. Acesso em: 27 ago. 2025.

Vinil Records. **Isto é bailão**. São Paulo, SP, [S. d.] Disponível em: <https://vinilrecords.com.br/produto/isto-e-bailao/>. Acesso em: 11 ago. 2024.

### Álbuns e fonogramas

**BAILÃO do Darcy Silva.** [S. l.]: Querência, 1979. 1 LP. Catálogo 01-1054

BÉTTIO, Zé [grafado como “José Béttio”]. **Subindo ao céu.** [S. l.]: Beverly/AMC, 1972. 1 LP. Catálogo AMCLP 5133.

NOMS, Marcelo. É sábado o dia. Intérprete: Tchê Barbaridade. *In: O Tchê chegou.* Caxias do Sul: ACIT, 1999.

BÉTTIO, Zé. **Bailão do Zé Béttio.** [S. l.]: Beverly/AMC, 1977. 1 LP. Catálogo AMCLP 5448.

**ISTO é bailão.** [S. l.]: Campeiro / K-Tel, 1980. 1 LP. Catálogo KCL-62050.

**DARCY Silva e as 14 mais do sul.** [S. l.]: GEL/Chantecler, 1982. 1 LP. Catálogo 2.11.405.550.

KETY; NEY. Bailão do Valdeci. Intérprete: Ney e Kety. *In: Uma coincidência.* [S. l.]: Chantecler, 1982. 1 LP, lado B, faixa 6 (3 min). Catálogo: 2-11-405-494

MATTES, Flávio; ERCÍLIO, Mario. O Bailão do Reci é assim. Intérprete: Flávio Mattes e os Homens do Campo. *In: Flávio Mattes e os Homens do Campo.* [S. l.]: Chantecler / Rosicler, 1979. 1 LP.

MILONGUEIRO; LEONIR. Bailão do Reci. Intérprete: Os Milongueiros. *In: Na estrada do sucesso.* [S. l.]: Musicolor, 1978. 1 LP. Catálogo 1.04-405-247.

## **Apêndices**

## Apêndice A – Letra da canção *Bailão do Reci*

Composição de Milongueiro e Leonir

Presente no álbum *Na estrada de sucesso* do grupo Os Milongueiros

*Atenção, pessoal! Vamo se mandar lá pro Bailão do Reci agora que lá tá bem bom. Olha aí, a cordeona já tá tocando*

Eu sou um índio largado, gosto de me divertir  
Os bailes da minha terra muito poucos eu perdi  
Sempre gostei do que é bom e nunca me arrependi  
Mas, pra falar a verdade, o que é bom barbaridade é o Bailão do Reci

Pra quem não sabe  
Escute preste atenção  
Parada 54 da faixa de Viamão

*É bem ali o Bailão do Reci. Quem é que não sabe?*

O [...] é cuidando a porta, o povo entrar e sair  
Com aquela simpatia, alegre, sempre a sorrir  
Se algum cabra incomodar, já manda embora dormir  
Pra tudo ele dá um jeito e faz manter o respeito lá no Bailão do Reci

Pra quem não sabe...

*Aí o [...] assim: “Hoje tu vai dormir mais cedo, não é? Vai pra casa mais cedo hoje”*

Como tem prenda bonita dando sopa por ali  
Se o cabra for meio fraco periga nem resistir  
Eu me apaixonei por uma, mas logo me arrependi  
Um outro me ganhou ela, fiquei coçando as canela lá no Bailão do Reci

Pra quem não sabe...

*Dona Ivone, olha aí o Reci fazendo eu sair bonitinho pra foto*

Mas agora eu vou embora, tenho que me despedir  
Meu cavalo está encilhado e eu moro longe daqui  
Mas vou deixar um convite nesses versos que escrevi  
Quem gosta de diversão, dê um chego no bailão do nosso amigo amigo Reci

*Tá terminando o baile, sábado que vem tem mais. Sexta e sábado tem baile no Reci*

## Apêndice B – Letra da canção *No Bailão do Reci é assim*

Composição de Flávio Mattes e Mario Ercílio  
Presente no álbum homônimo (1979) do grupo Flávio Mattes e os Homens do Campo

*Atenção, minha gente! Eu estou chegando lá no Bailão do Reci, da parada 54 de Viamão*

Meus amigos, nesse instante tô chegando por aqui  
Esta noite eu fui num baile, coisa igual eu nunca vi  
O salão tava lotado e eu muito me diverti  
Pois foi lá em Viamão, estou falando do bailão do meu amigo Reci

Pra você não se perder, fica lá em Viamão  
Parada 54 é bem na frente do bailão

*Que bailão gostoso é o Bailão do Reci!*

Se vocês não acreditam, que vão até lá pra ver  
E depois no outro dia sei que vocês vão dizer  
Que dançaram a noite inteira até o dia amanhecer  
Que foram pra conferir e que o Bailão do Reci é buenacho pra valer

Pra você não se perder...

*Nunca esquecendo que o Bailão do Reci é o pioneiro do Rio Grande. Não é mesmo, dona Ivone?*

Se você está sozinho, meio atirado pras traças  
Vá no Bailão do Reci que lá tem prenda em massa  
Eu também andei sozinho, levava a vida sem graça  
Se triste, preste atenção: se você for no bailão a sua tristeza passa

Pra você não se perder...

*E não tem o que se perder, porque o Bailão do Reci é conhecido uma barbaridade*

Também faço um convite pra todos que têm família  
Leve esposa, sogro e sogra, o genro e também a filha  
Pois o Bailão do Reci em Viamão é o que mais brilha  
Eu disse e vou repetir, vá no Bailão do Reci pra ver sorte e maravilha

Pra você não se perder...

*E este é um convite de Flávio Mattes e os Homens do Campo para nossos amigos virem até Viamão conhecer o Bailão do Reci*

### Apêndice C – Letra da canção *Bailão do Valdeci*

Composição de Kety e Ney

Presente no álbum *Uma Coincidência* (1982) do grupo Bailão do Valdeci

No meu Rio Grande do Sul, pra você quero lembrar  
 Surgiu um super bailão muito bom pra se dançar  
 O Bailão do Valdeci eu posso recomendar  
 Podem ir nesse bailão, sei que você vai gostar  
 Tem muita prenda bonita para quem namorar  
 Se você está sozinho, sem amor e sem carinho, lá você vai encontrar

Município de Viamão, você vai se divertir  
 É lá no Passo da Areia, o Bailão do Valdeci

Tem gente de Belém Novo, Canta Galo e Rincão  
 Povo do Passo da Areia, Extrema e Viamão  
 Itapuã, Costa do Cerro, Águas Claras, baita chão  
 Lá do Capão da Porteira, gente amiga do Espigão  
 Turma da Ponta do Aterro, Lami e Varejão  
 O lugar que eu não citei, no momento eu não sei se ofereço essa canção

Município de Viamão....

É do Valdeci Caetano o bailão bem afamado  
 É lá no Passo da Areia, nesse meu querido pago  
 Pra o Bailão do Valdeci você está convidado  
 Valdeci, rei do churrasco, galeto e frango assado  
 Muitos bailes eu animei cantando verso rimado  
 Quem gosta de tradição vai dançar lá no bailão orgulho do meu estado

Município...

## Apêndice D - Ritmário

Neste apêndice, apresento um exemplar de cada um dos principais ritmos citados ao longo deste trabalho. Eles não devem ser tomados como definitivos, afinal a música é viva e, longe do papel e dos fonogramas, ela muda o tempo todo – como tudo o que vive.

**Arrocha:** *Porque homem não chora (É só dizer que sim)*, de Ronivon Alves da Silva. Foi gravada por Pablo no álbum *É só dizer sim*, de 2015.

Disponível em: <https://youtu.be/QLoZhUpzNzQ>. Acesso em: 10 jun. 2025.



**Bachata:** *Milu*, de . Gravada por Gustavo Lima no álbum *O Embaixador em Cariri*, de 2019. Disponível em [https://youtu.be/\\_XF7jhSPo-Q](https://youtu.be/_XF7jhSPo-Q). Acesso em 22 jun. 2025.



**Bandinha / bailão:** *Boletos do coração*, de Jair Labres, Fernando Rosa, Diego Riquê e Altair Lanzarini. Foi gravada pela Banda 10 no álbum *Modo Bailão*, de 2024.

Disponível em <https://youtu.be/3JIBUbrbkfM>. Acesso em 30 jun. 2025.



**Bugio:** *Resto de baile*, de Telmo de Lima Freitas. Foi gravada pelo conjunto Os Serranos e lançada em 1980 no álbum *Rio Grande Tchê*.

Disponível em: <https://youtu.be/18SjLgpRVtg>. Acesso em: 10 jun. 2025.



**Chamamé:** *Merceditas*, de Ramón Sixto Dias. Foi gravada pelo Grupo Querência no álbum *Um sonho pra viver*, de 1997.

Disponível em: <https://youtu.be/isPvBJnAVdc>. Acesso em: 10 jun. 2025.



**Forró eletrônico:** *Risca Faca*, de Pepe Moreno e Biguá, gravada pela banda Aviões do Forró no álbum *Aviões do Forró, vol. 4*, de 2004.

Disponível em: <https://youtu.be/QLoZhUpzNzQ>. Acesso em: 10 jun. 2025.



**Habanera:** *La Paloma (Rolinha)*, de Sebastián de Yradier, adaptada por Pedro de Almeida. Gravada por Cascatinha & Inhana em seu álbum de estreia, de 1951.

Disponível em: <https://youtu.be/6rkMc6UangI>. Acesso em: 10 jun. 2025.



**Piseiro:** *Tá rocheda*, de Felipe Amorim, Taciana Gomes, Caio Sanfoneiro e Vitinho Sanfoneiro. Gravada por Barões da Pisadinha no álbum *Conquistas, de 2020*.

Disponível em: <https://youtu.be/kNdIA-L8E3c>. Acesso em: 10 jun. 2025.



**Polca:** *Liechtensteiner Polka*, de Will Glahé e Edmund Kötscher, gravada pela Super Banda Choppão no álbum *Oktoberfest vol. 1*, de 1997.

Disponível em <https://youtu.be/KHc7anFRaqw>. Acesso em 30 jun. 2025.



**Vanera:** *Lindassa*, de Lipe Carvalho, gravada por Expresso da Vanera com participação de Victor Pedroso e lançada como single em 2024.

Disponível em: <https://youtu.be/5xJIWJBcgc0>. Acesso em: 10 jun. 2025.



**Xote:** *Xote Laranjeira*, de Adelar Bertussi, gravada por Os Mirins no álbum *Som Campeiro*, de 1987.

Disponível em: <https://youtu.be/QuA6TUnS3Qk>. Acesso em: 10 jun. 2025.





## **Anexos**

Anexo A - Capas do álbum *Bailão do Darcy Silva* (1979)



Fonte: Discos [...], [S.d.]

## Anexo B - Capas do álbum *Isto é Bailão* (1980)



Fonte: Vinil[...], [S.d.]

Anexo C - Capas do álbum *Darcy Silva e as 14 mais do sul* (1982)

LP 2-11-406-560  
K7-2-11-703-560

## DARCY SILVA E AS 14 MAIS DO SUL

AO Sr. admirador da boa música regional brasileira, este disco que aí está, traz esta LP, para quem ainda não o conhece, ele chama-se Darcy Silva, ele foi e continua sendo um dos maiores detentadores artísticos da nossa música regional gaúcha e sertaneja, e por ter um sentimento profundo pelas coisas de nossa terra, ele se tornou um grande apresentador, poeta e compositor. Já com diversas obras de sua autoria, ajudando pelos melhores artistas do Sul, e também do resto do nosso País, José Darcy Silva, juntamente com seu sócio, Odeir, que também é uma pessoa fora de série, formou uma das

muitas coisas de dentro do Sul do País, a com seu amor ao trabalho, fez com que nossa arte, seja gaúcha, e sertaneja, principalmente a partir do momento que ele se apresentou em um show organizado pela rede de rádios de Darcy Silva, juntamente com outros cantores, mas não se pode dizer bem claro que, sem dúvida alguma, Darcy Silva foi quem abriu este grande mercado, e assim realizou o seu grande sonho, que era trazer uma verdadeira integração da música regional brasileira, e por isso a gravadora Continental resolveu lançar esta LP. Finalmente, ao não se melhora, mas sem dúvida alguma, a maior

parte das melhores artistas do Sul, tudo isso em prova de um apreçamento ao grande fazedor, apresentador, poeta, e compositor Darcy Silva. E como diz o velho ditado, façam por mim enquanto eu for vivo, porque depois de morto não adianta fazer e nem homenagear, porque nada disso estará vindo, por isso este disco que contém esta LP, por certo também estará prestado a sua homenagem a Darcy Silva, e agora só resta dizer assim: Darcy Silva muito obrigado.

Leonir - Produtor de Registo Sul

LADO B	LADO A
<p><b>1. LEMBRANÇA - 3:50</b> (José Fortunati) <b>MARY TEREZINHA</b></p> <p><b>2. MORENA DE SANTANA - 2:44</b> (Gildo de Freitas-Tia Eva Nelson-Saura) <b>GILDO DE FREITAS</b></p> <p><b>3. ADEUS, MEU BEM - 2:42</b> (Bruno Nahan-Leoni) <b>OS MIRINS</b></p> <p><b>4. NÃO ME FALE O NOME DELA - 2:59</b> (Leonir-Pálvio-Mattes) <b>FLAVIO MATTES</b></p> <p><b>5. PEGANDO FOGO - 2:35</b> (Albino Manique-Antônio Quartel) <b>ALBINO MANIQUE</b></p> <p><b>6. O PASSO DO GANSO - 2:05</b> (Beto Cartano-Leoni) <b>OS GAITEIROS</b></p> <p><b>7. SINHÁ MARIA - 4:24</b> (Lauro Rodrigues) <b>DARCY SILVA</b></p>	<p><b>1. GENTE DA ROÇA - 2:52</b> (Bruno Nahan-Leoni) <b>OS TRES XIRUS</b></p> <p><b>2. TEM MOSQUITO NO SALÃO - 4:08</b> (Sibony Santos-Branco-Ambuol) <b>BERENICE AZAMBUJA</b></p> <p><b>3. MINHA NEGRINHA - 3:59</b> (Milanguinho-Bruno Nahan-J. Duarte) <b>OS MILONGUEIROS</b></p> <p><b>4. BAITA MACHO - 3:17</b> (Luiz Azolin-Lorence-Fuamato) <b>OS SERRANOS</b></p> <p><b>5. RANCHO ABANDONADO - 2:34</b> (Leonir) <b>OS CENTAUROS</b></p> <p><b>6. RETRATO DA SAUDADE - 2:34</b> (Bruno Nahan) <b>OS ANDARENGOS</b></p> <p><b>7. TROPEIRO DOS PAMPAS - 2:30</b> (Teixeirinha) <b>TEIXEIRINHA</b></p>

**Produtor Fonográfico:** Gravaplan Fônica S.A.    **Direção Artística:** Odeir Cirone    **Seleção de Repertório:** Leonir

ESCREVA PARA O FÂ CLUBE DE DARCY SILVA - CAIXA POSTAL 3.199 - São Paulo - SP.

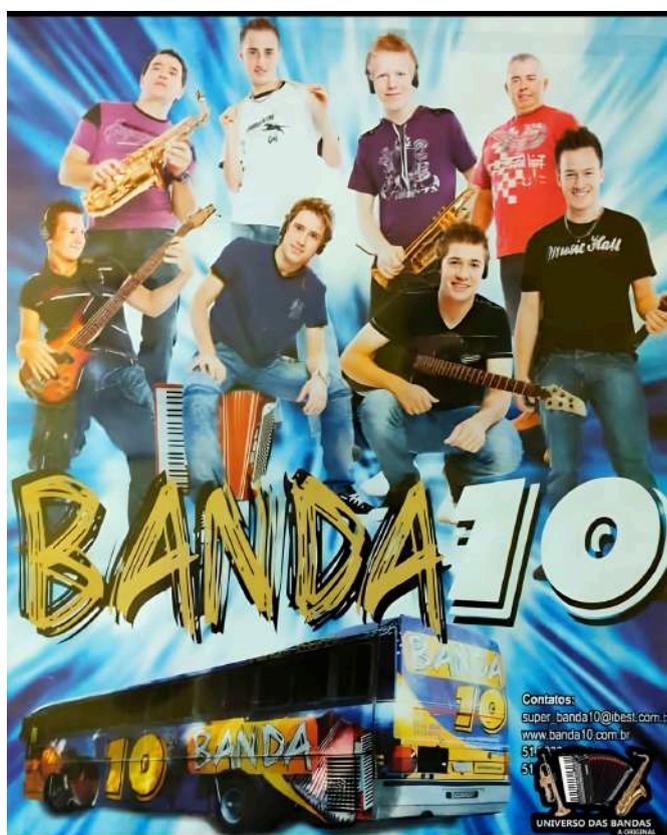
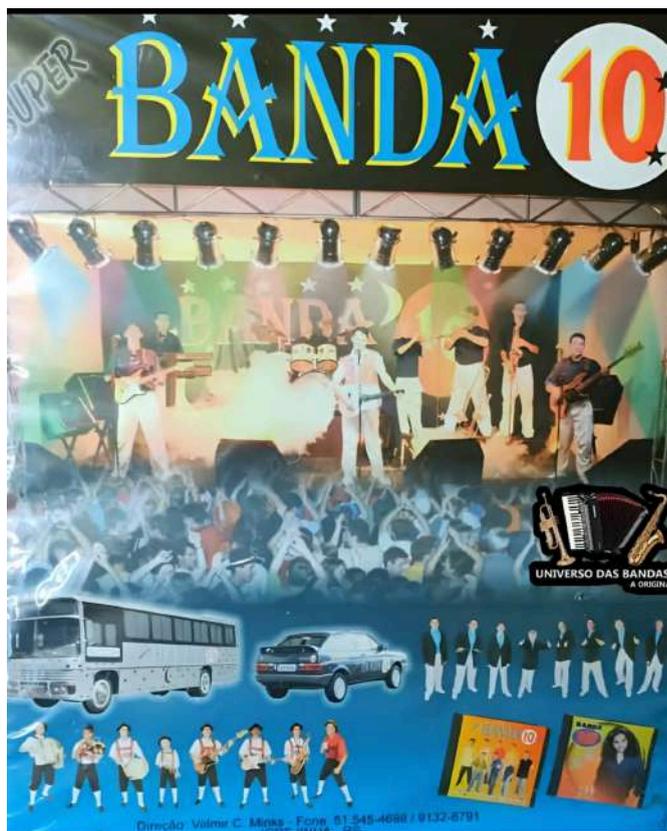
STEREO  
DISCO E CULTURA  
TAMBÉM EM MINICASSETTE

KARNEVAL

DARCY SILVA E AS 14 MAIS DO SUL - FÔNICA FÁBRIKA S.A. - RUA AUGUSTA, 150 - SÃO PAULO - SP - 05054-000 - TEL. (011) 3074-1111 - FAX (011) 3074-1111 - CDDP/00484 - 1982 - 274411

Fonte: Mercado [...], [S.d.]

## Anexo D - Cartazes de divulgação da Banda 10



Fonte: Universo [...], 2025.